200207649

Sônia Maria de Carvalho

"A CRÍTICA DE ADORNO À CULTURA MODERNA"

Dissertação de Mestrado apresentada ao Depto. de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Renato Ortiz.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em:
22 / 11 / **2001**

BANCA

Prof. Dr. Renato Ortiz

Prof. Dr. Fernando Lourenço

Prof. Dr. Leopoldo Waizbort

NOVEMBRO/2001

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T/UNICAMP
C 253 c
V
EX
TOMBO BC 47892
PROC. 16-837/02
C D X
PREÇO R$ 11,00
DATA 15-02-02
N.º CPD

CM00163691-8

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

C 253 c

Carvalho, Sônia Maria de
A crítica de Adorno à cultura moderna / Sônia Maria de Carvalho. - - Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador: Renato Ortiz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 2. Escola de Frankfurt de sociologia. 3. Cultura. 4. Industria cultural. 5. Música popular. 6. Fetichismo. I. Ortiz, Renato, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Sônia Maria de Carvalho

A crítica de Adorno à cultura moderna

CARVALHO, Sônia Maria. A crítica de Adorno à cultura moderna.
Dissertação de Mestrado, Campinas/SP, IFCH – UNICAMP, 2001.

RESUMO

O presente trabalho preocupa-se em revelar quais os fundamentos da crítica de Adorno à cultura moderna.

Para isso, será necessário esclarecer, primeiro, porque tal crítica está intimamente ligada à compreensão que Adorno tem do capitalismo tardio. Segundo, que a cultura, na modernidade, foi praticamente substituída por uma indústria cultural que impede que aquela esfera continue atuando como uma esfera autônoma, portanto, potencialmente transformadora. Finalmente, que esse fato colabora, cada vez mais, para uma incapacidade dos indivíduos de se estabelecerem como sujeitos e se firmarem como personalidades com tendências autoritárias: seja pela submissão ou pelo autoritarismo exagerado.

PALAVRAS-CHAVES: Adorno, cultura, indústria cultural, regressão da audição, personalidade autoritária, capitalismo tardio.

ABSTRACT

The present work shows the fundamentals of Adorno's criticism to modern culture.

In order to do this it will be necessary to clarify, first, the reasons why such a criticism is closely related to Adorno's comprehension of late capitalism. Second, that culture, in modernity, was pratically substituted by a culture industry that prevents it from keeping on acting like an autonomous and thus, transforming, sphere. Finally, this fact collaborates for the individuals' incapacity to establish themselves as subjects and, because of this, helps settling them as personalities with authoritarian tendencies: be it by submission or excessive authoritarism.

KEY WORDS: Adorno, culture, culture industry, regression of hearing, authoritarian personality, late capitalism.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Agradecimentos

Esta dissertação é resultado de inúmeros questionamentos, leituras e discussões, as mais diversas, que pude travar com algumas pessoas durante os últimos anos.

O que, inicialmente, me ajudou foi poder contar com a orientação de uma pessoa como Renato Ortiz, que foi quem primeiro acreditou em mim e neste projeto, revelando-se uma figura carinhosa, animadora e otimista. Agradeço a ele a orientação valiosa e de respeito que me proporcionou. Meus agradecimentos também pelo apoio financeiro recebido da FAPESP, sem o qual o bom andamento deste trabalho ficaria seriamente comprometido.

Meu interesse pelo "pouco popular" Adorno teve início, ainda na graduação, num curso sobre ele com o Marcos Nobre. Desde então, pude contar com as leituras minuciosas e com as sugestões deste professor que me ofereceu, ainda naquela época, a "pílula azul" e se transformou, ao longo destes anos, em um amigo.

Durante o mestrado, algumas idéias lançadas pelos professores Fernando Lourenço e Josué Pereira colaboraram para que eu pensasse esta tese nesses moldes, ou seja, relacionando a regressão da audição à regressão da personalidade. Gostaria de agradecer-lhes, também, pela atenciosa leitura e pelas importantes sugestões que fizeram em minha qualificação. Ao Fernando, ainda, por ter gentilmente aceito participar desta banca de defesa, bem como ao professor Leopoldo Waizbort, cuja tese me ajudou na compreensão da importância da "nova música" para Adorno.

Naturalmente, não foram apenas as discussões acadêmicas que colaboraram para meu "crescimento intelectual". Por isso, gostaria de agradecer a algumas pessoas que, ao longo de dias e noites cansativas, toleraram minha euforia pelo assunto e até mesmo minhas desilusões acerca do mundo: ao Renato, meu companheiro de todas as horas, agradeço às incansáveis leituras que vem fazendo desde o embrião deste texto, aos diálogos riquíssimos, à doçura e ao amor freqüentes, às broncas e ao seu peculiar "engenherismo", que me ajudou a ser mais organizada e "pé no chão". Minha dívida também com a excêntrica Ludmila, a interlocutora adorniana mais interessante e interessada que tive o prazer de conhecer: pela amizade fiel e pela ajuda com a tradução das citações em inglês. Outros também me ajudaram diretamente: a

Fá, a quem agradeço a prontidão e cuidado com que reviu parte deste texto e à sua companhia sempre tão alegre e matreira. À Janete (ou Jamnis), que não gosta de elogios, mas a quem não posso deixar de dizer: obrigado, pela revisão super cuidadosa desta dissertação e por me proporcionar conversas tão gostosas e profundas. Contei, ainda, com o imenso apoio da minha "irmã siamesa" e de seu "maridão", Álvaro, cuja paciência me ajudaram a superar as crises normais de qualquer mestrando. Valeu demais o cuidado e os, bem merecidos, "puxões de orelha".

Como, naturalmente, ocorre em todas as escolhas, a seleção de um tema ou a opção por um curso originaram-se a partir de minha história. Foi a convivência com algumas pessoas especiais que me esclareceram a respeito daquilo que eu queria ser quando "crescesse". Por isso, agradeço imensamente: à minha família: aos meus pais, por me fazerem conhecer as coisas mais simples e valiosas da vida, por me darem tanto amor, por me terem tanto zelo e por nunca terem duvidado de minhas escolhas. Aos meus adorados irmãos, Sandra e Lê, pelo amor mudo, mas profundo e verdadeiro. À Luana, minha meiga e encantadora sobrinha, que trouxe nova alegria ao nosso viver e aos meus cunhados: Vanessa e Jean, pela afeição. Aos amigos que quase tão pouco tenho visto, mas cujas presenças sempre foram tão marcantes: Susa, Mansur, Ireninha, pessoal de Socorro e de Bragança, por me impulsionarem a acreditar em mim mesma e a buscar a realização do que sonhava.

Se hoje esta dissertação de mestrado acaba sendo um momento de "festa" para mim é porque posso compartilhá-la com pessoas, cuja amizade me é tão cara. À algumas delas não poderia deixar de demonstrar minha gratidão: ao Ferracini, Guido e Éder, pelas trocas filosóficas; à Mércia e Júnior, Pri, Cris, Dani Morassutti, Dani(s), Marcelo pelo amor gratuito; à Van, Capi, Roman, Andréa, Albertina, Teresa, tio Pedro, pela troca constante; à Mariza Corrêa e D. Carmen, por terem me "adotado". Às famílias Cechetti e Pinto, por terem me acolhido como um dos seus.

Finalmente, agradeço às mulheres super especiais que cruzaram meu caminho e, infelizmente, se foram: Rose, Solange, Rita e Salete.

À memória de Theodor W. Adorno.

A

Renato Cechetti:

meu cúmplice

Sumário

Capítulo I Do progresso Possível Novamente à Barbárie 25

1. A racionalidade e o capitalismo 25
2. Capitalismo: a falsa identidade 34

Capítulo II Cultura Autônoma: essência transformadora 49

1. *Kultur* como contraposição a *Zivilization* 50
2. *Kultur* enquanto afirmação da realidade dada 53
3. Benjamin e Adorno: mudança x regressão 60

Capítulo III Cultura Industrializada: sinais de regressão 67

1. Música e indústria cultural 67
   1.1. Uma teoria do ouvinte 72
   1.2. O fetichismo da mercadoria: liquidação da cultura 78
   1.3. Os *tickets* e a aniquilação do sujeito 85
   1.4. Por que música ligeira? 89
   1.5. Música séria 95
2. A comunicação na cultura industrializada 104
3. Crítica literária: "descobrindo" o véu ideológico 110

Capítulo IV A Totalidade Sistêmica e o Autoritarismo 125

1. Personalidade autoritária 126
   1.1. A pesquisa 135
2. Ocultismo: encorajamento à submissão e autoritarismo 141

Prefácio

Escrever uma dissertação sobre Adorno não é tarefa fácil por diversos motivos: primeiro, porque é muito difícil não ter a sensação de que se clama no deserto. Embora os textos do referido autor tenham conquistado mais espaço na discussão entre intelectuais e estudantes brasileiros, os pré-conceitos que se têm ao seu pensamento impedem, muitas vezes, que se avalie seu conteúdo e sua validade. Muitos leitores já se entendem conhecedores de sua obra e de seu pensamento "pessimista e elitista", assim, leituras que não tragam esta visão parecem estar fadadas ao descaso. A segunda razão é, obviamente, a terrível dificuldade que se tem na leitura dos textos adornianos, o que colabora, por um lado, para que muitos tenham acesso a estes através de comentadores. Diga-se de passagem, os comentadores mais lidos no Brasil, como Jay, Buck-Morss, Jimenez, por exemplo, trazem, praticamente, conclusões mais negativas que positivas a respeito de Adorno. Por outro lado, essas dificuldades servem, muitas vezes, como desculpa a não aceitação de suas idéias.

Andrés Pascual, tradutor espanhol de *Impromptus,* diz que, na realidade, "não só não se entende Adorno como não se quer entendê-lo". Talvez porque Adorno não seja o pessimista que se quer evitar, mas alguém que revela uma verdade incômoda demais. Para ele, o indivíduo manipulado necessita de uma consciência plena, de coragem para aceitar sua real situação num mundo administrado e de lutar para manter e divulgar a diferença num mundo de tantos iguais. Por essa razão, sua leitura exige a renúncia do medo da

verdade; sua obra, como afirma Gabriel Cohn (1990: 06), é escrita como ele entende que deva ser o mundo: movimento, relação do sujeito com o objeto. Adorno, ao construir seus textos, exige atenção não só ao todo do texto, mas, principalmente, a seus detalhes, o que revela, segundo seu próprio pensamento, o respeito que tem para com seus leitores. Só uma real interação entre leitor (sujeito) e texto (objeto) pode permitir a compreensão do último e o crescimento do primeiro. Não oferecer facilmente as conclusões é sinal de esperança de que esta relação forçada possa criar no sujeito uma experiência de busca, de conhecimento, de liberdade. Adorno escreve como acredita que se deveria pensar. O movimento dialético dos textos chama o leitor à reflexão, à análise, à negação de antigos juízos e certezas. Por isso, Cohn (1990: 07) dirá que "o que pode assegurar a presença do pensamento adorniano é precisamente isto, um modo de pensar. E é na continuidade de um modo de pensar e não na persistência de temas e formulações que pode consistir o legado adorniano".

É certo que a maioria de seus textos discorrem desde o início dos anos 30 até o final dos anos 60, e que esta análise limita-se, portanto, a avaliar o domínio da consciência reificada sobre os bens culturais neste período. Entretanto, como afirma Fredric Jameson, suas conclusões são mais atuais do que se imagina:

> [...] há alguma chance de que ele possa se revelar ter sido o analista de nosso próprio período, o qual ele não viveu para ver, e no qual o capitalismo tardio esteve a ponto de eliminar os últimos resquícios da natureza e do Inconsciente, da subversão e da estética, da práxis individual e coletiva e, com um impulso final, a ponto de eliminar qualquer vestígio de memória do que não mais existia na paisagem daí em diante pós-moderna. Parece-me possível, hoje, que o marxismo de Adorno, que não foi de grande ajuda nos períodos anteriores, pode

> revelar-se exatamente como o que necessitamos em nossos dias. (Jameson, 1990: 18)

Obviamente, como leitora, não acredito estar livre dos mesmos problemas aos quais apontei anteriormente, mas espero, ao menos, que este pequeno, breve e pretensioso trabalho possa colaborar para que tentativas diferentes de leitura e interpretação do pensamento adorniano sejam feitas.

Meus principais objetivos são os de fazer conhecer:

- a atualidade da crítica de Adorno à cultura moderna e contemporânea;
- que tal crítica tem como pano de fundo a análise do capitalismo tardio e a influência deste sobre a esfera cultural;
- que a perda de individualidade provocada pelo fetiche da mercadoria e pelo domínio deste sobre os bens culturais será responsável por uma regressão da audição em nível individual;
- que a regressão do indivíduo se revela por uma impossibilidade deste se firmar como sujeito e, conseqüentemente, de exercer sua liberdade;
- que embora a dominação sistêmica seja **quase** total, isto não se faz sem uma certa revolta do indivíduo que pode responder a esta com autoritarismo ou com rompimento; daí a importância de perceber quais as tendências autoritárias existentes na sociedade através de teoria e pesquisa empírica;
- que, embora os textos de Adorno da década de 30 dêem ênfase à regressão, os da década de 50 e 60 admitem maiores possibilidades ao rompimento, ainda que a regressão permaneça.

Para expor melhor a condução das problemáticas, os capítulos foram divididos da seguinte forma:

I. **Do progresso possível novamente à bárbarie;**

II. **Cultura Autônoma: essência transformadora**

III. **Cultura Industrializada: sinais de regressão**

IV. **A totalidade sistêmica e o autoritarismo**

Introdução

O início do século XX na Europa, marcado por inúmeras inovações tecnológicas como o rádio, a indústria fonográfica, a fotografia, o cinema, a televisão etc, é também palco de diversas discussões entre intelectuais a respeito dessas mudanças e suas relações com a sociedade moderna.

Dentre eles, havia os otimistas, como Benjamin e Brecht; os mais pessimistas, como Marcuse e Spengler, e alguns um tanto conservadores, como Le Bon, Huxley e Ortega & Gasset (Ortiz, 1986: 52). Entretanto, essas visões não foram capazes de dar um diagnóstico verdadeiro e realista a respeito das conseqüências da influência da técnica sobre as relações sociais, basicamente por dois fatores: seja porque, numa perspectiva mais otimista, consideravam a técnica uma solução imediata e natural para males da humanidade, seja porque, num panorama mais pessimista e conservador, pensavam-na como essencialmente manipuladora.

Theodor Wiesengrund Adorno, que, desde o final dos anos 20[1] já estava desenvolvendo um trabalho teórico no Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, onde depois ingressarão também Benjamin e Marcuse, não concorda com nenhuma dessas idéias. Em sua concepção, a técnica não é a causa dos males da modernidade, tampouco a solução destes. Segundo Adorno, o capitalismo é o primeiro sistema que cria condições materiais para uma transformação nas relações sociais, pois a evolução científica e tecnológica

1 Embora Adorno estivesse ligado ao Instituto desde o seu início, em 1922, é só em 1938 que ele vincula

poderia, finalmente, possibilitar a construção de uma sociedade igualitária e livre, caso os homens a empregassem com vistas a este fim. Entretanto, o que ocorre é exatamente o contrário: o capitalismo não só mantém, como reforça antigos problemas sociais, entre eles: a escassez material, a desigualdade e a alienação cultural. Mais que isso: a industrialização facilita a reprodução de bens de consumo, e a necessidade de manutenção do sistema através da constante renovação destes leva a burguesia à necessidade de conservar, na sociedade, uma ideologia consumista. Contudo, esta reprodução de bens de consumo começa a dar-se também no campo cultural, visto que o bom resultado do rádio na comunicação e o sucesso da indústria do disco são logo percebidos como uma maneira eficiente de se atingir milhares de ouvintes – consumidores em potencial – destes novos bens culturais. Desse modo, o interesse pelo sucesso proporcionado pelo rádio e pela indústria fonográfica leva a uma padronização da música que começa a ser composta com o fim máximo de suprimir as necessidades destas novas técnicas. Em outras palavras, a música passa a seguir padrões e exigências de consumo, assumindo, por isso, um valor mercadológico e manipulativo, já que acaba sendo usada pela indústria cultural como um meio de obter lucro e de persuadir o ouvinte a respeito do conteúdo oferecido. O mesmo ocorrerá também com as demais manifestações artísticas. A técnica, em si, portanto, não é boa nem ruim, o que a caracteriza é o uso que se faz dela.

Estas são as primeiras idéias que Adorno desenvolve no início dos anos 30, com o interesse de analisar a cultura desta época e compreender o funcionamento do capitalismo moderno. Tal análise é fruto de uma tentativa de revitalizar a teoria marxista, que previa a transformação da realidade social através da organização proletária, devido ao

---

definitivamente ao este.

desenvolvimento contínuo e acelerado das forças produtivas, mas que havia sido impedida pela auto-regulação do capitalismo tardio. O interesse de Adorno em explicar a sociedade moderna através da cultura e, especialmente, pela música fortifica-se nesse momento: ele percebe que não era possível construir uma teoria social que não levasse em conta as novas formas de regulação do capitalismo. Nesta busca, a música é a área de maior interesse de Adorno, não só por ele ter sido aluno de Alban Berg e compor suas próprias músicas, mas, principalmente, porque ele vê a relação entre ouvinte e música como fundamental para que esta se expresse como forma de arte, ou seja, como possível forma de emancipação, razão pela qual ele dirá, em *Transparencies on film* (1981-82, apud: Ortiz, 1986: 52) que "comparando com o olhar, escrever é arcaico e permanece um passo atrás da tecnologia. Poderia se dizer que reagir com o ouvido inconsciente, no lugar da apreensão ágil do olho, é uma maneira de estar em contradição com a era industrial avançada"[2]. Ou seja, a audição (ao contrário da visão) poderia, talvez, estabelecer um real intercâmbio entre ouvinte e música, já que ainda não estava completamente contaminada pela forma de percepção moderna como, há muito, ocorria com o cinema e a pintura.

Enquanto escrevia seu artigo, em meados de 30, sobre a situação social da música, cuja tese era o antagonismo da totalidade e a manifestação desta na arte, Adorno e outros intelectuais de origem judia do Instituto são obrigados a buscar refúgio em alguns países da Europa, como França e Inglaterra, na tentativa de levar a sede do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt para um lugar seguro onde pudessem dar continuidade ao trabalho.

[2] Convém esclarecer que o uso que Ortiz faz desta citação é para corroborar uma tese muito diferente da que aqui apresento. Para ele, a ênfase de Adorno na regressão musical é, na verdade, muito parecida com o tema do "retrocesso cultural" de Le Bon, Ortega y Gasset e até mesmo de Veblen e Spengler. É justamente esta possível semelhança que ele aponta entre Adorno e os autores citados que eu tentarei negar, nos capítulos que se seguem. Afirma Ortiz: "contrariamente à perspectiva que privilegia o progresso e a evolução da humanidade, principalmente Adorno e Horkheimer [além de outros teóricos do Instituto], preferem se voltar

Contudo, estes países não davam espaço nem apoio aos refugiados e a solução era instalar o Instituto no centro do mundo capitalista: os Estados Unidos (Jay, 1974: 81).

Max Horkheimer, então diretor do Instituto, é um dos primeiros a migrar para a América, onde consegue um trabalho para o amigo, Adorno, como pesquisador num projeto, comandado pelo sociólogo Paul Lazarsfeld na Rádio de Princeton, cujo objetivo era pesquisar e avaliar a receptividade da música de rádio através de pesquisas empíricas. Assim, em 1938, Adorno muda-se de Londres para os Estados Unidos. Neste país, ele encontra uma indústria da cultura muito desenvolvida e com influências ainda mais fortes sobre o ouvinte do que ele supunha quando começara a escrever o ensaio "O fetichismo na música e a regressão da audição". Entretanto, são justamente as pesquisas feitas com os ouvintes de rádio em Princeton que lhe permitem concluir suas primeiras teorias que estavam sendo reunidas tanto no ensaio sobre o fetichismo na música quanto no *Versuch über Wagner*, publicado somente em 1939.

Suas conclusões são as seguintes: a indústria cultural, por utilizar padrões estandardizados na produção cultural, acaba por impossibilitar a existência daquela esfera social em que os indivíduos pudessem estar livres para manifestar seus próprios pensamentos, ou seja, a esfera cultural. Além disso, para Adorno, o mais preocupante são os *standards* usados na produção musical que transformam os indivíduos em ouvintes desatentos e incapazes não só de exigir e de possuir uma audição mais exigente como também de tratar a música como objeto a ser, primeiro, conhecido, depois, aceito. Esta aceitação prévia e desapercebida no âmbito musical cria, aos poucos, nos indivíduos uma tolerância não só às músicas de sucesso que os produtores do rádio lhes impõem, como

---

contra o barbarismo que eles identificam no processo civilizatório" (1986: 52).

também a inúmeros outros bens culturais. O mais grave, porém, é que este comportamento passivo se estende ainda a outras esferas da vida, fazendo com que a aceitação de padrões sociais, econômicos, de comportamento etc, passe a ser uma atitude constante do indivíduo.

Ao longo de suas pesquisas teóricas e empíricas na América, Adorno comprova, portanto, que a atitude dos indivíduos frente aos produtos oferecidos pela indústria cultural é a mesma em sua vida social: quer no trabalho ou fora dele, estão sempre colaborando para a continuação e a manutenção do sistema e, embora a realidade muitas vezes não os agrade (ou até mesmo os frustre), eles não são capazes de perseverar nesta discordância por muito tempo. Isso se deve ao fato de que a totalidade, isto é, o domínio sistêmico sobre as esferas sociais consegue manter a sociedade totalmente administrada, criando indivíduos com potencial autoritário e adiando o surgimento de uma humanidade consciente, capaz de querer e lutar por liberdade ou, nas palavras de Adorno, de um sujeito revolucionário global. Por esta razão, é extremamente complicado conseguir uma forma eficiente de esclarecê-los sobre sua situação de engano acerca das promessas de felicidade feitas pelo capitalismo e de sua falta de liberdade para reverter o quadro atual. Entretanto, entre outras coisas, é tarefa da sociologia buscar formas de revelar como se constituem os indivíduos com tendências autoritárias e como estas se manifestam, a fim de evitar, principalmente, que o poder possa ser tomado por personalidades assim.

Em um texto de *Prismas*, Adorno se apropria de Horkheimer para dizer porque é preciso que se faça a crítica à cultura moderna industrializada:

> Nós criticamos a cultura de massa não porque ela oferece demais às pessoas ou porque torna suas vidas demasiado seguras – deixemos isso para a teologia luterana –, mas porque ela contribui para que os homens recebam muito pouco e

muita porcaria; para que camadas sociais inteiras vivam, interna e externamente, em uma miséria terrível; para que os homens se resignem a aceitar a injustiça; para que o mundo seja mantido em uma situação tal, que apenas reste a alternativa entre uma catástrofe gigantesca e a conspiração de elites insensíveis para a garantia de uma paz duvidosa. (Adorno, 1998: 105)

Capítulo I

Do progresso Possível Novamente à Barbárie

Antes de passarmos à análise de Adorno sobre a cultura moderna, será importante esclarecer quais são as teorias assumidas ou reconstruídas por ele e que lhe servem de fundamento.

1. A racionalidade e o capitalismo

No livro *A ética protestante e o espírito do capitalismo,* Max Weber lança a questão sobre se teria sido o racionalismo, o protestantismo ou o capitalismo o responsável pelo surgimento da idéia de uma vocação para o trabalho. Sua resposta, porém, reúne estes três aspectos. Weber explica o surgimento do capitalismo a partir de um processo de racionalização que se desenvolveu no ocidente e que criou as condições propícias para levar as pessoas a se verem como predestinadas ao trabalho. Neste processo, destacam-se setores da vida social como a ciência, arte, religião, economia etc. Todavia, Weber se ocupa dos fenômenos religioso e econômico, pois suas pesquisas levam-no a perceber uma

relação entre o processo de desencantamento das imagens do mundo – provocado, principalmente, pelo avanço da técnica e da ciência – e a mudança na conduta de vida das pessoas, especialmente das religiões protestantes. Isto leva-o a ter que resolver algumas questões: primeiro, como esse processo foi desencadeado; segundo, como esse novo comportamento, inicialmente cultural, passou a estabelecer um comportamento social e, terceiro, por que isso tudo resultou num tipo de sistema como o capitalismo ocidental?

Na introdução de seus *Ensaios de sociologia da religião*, Weber aponta inúmeros fenômenos característicos do racionalismo ocidental que, para ele, estariam todos interligados.

- desenvolvimento da ciência moderna o qual introduziu a experimentação controlada como prova de resultados;
- desenvolvimento da imprensa e, conseqüentemente, da literatura impressa, com vistas ao mercado;
- institucionalização da cultura e da arte através da criação de teatros, museus etc;
- ampliação das formas musicais;
- emprego da perspectiva linear e aérea na pintura;
- mudança nos princípios construtivos empregados na construção de grandes obras;
- sistematização científica da Teoria do Direito;
- racionalização do trabalho e modernização do Estado;
- previsibilidade no comércio mantida e regulada pelo Direito Privado;
- forma de operação do capitalismo que tem como objetivo o lucro;
- ética econômica capitalista que demonstra uma capacidade e disposição daqueles que a aceitam.

Nesses fenômenos, Weber distingue dois tipos de racionalização: primeiro, aquele que leva a um maior domínio teórico da realidade; segundo, aquele que visa a um fim prático a partir de cálculos. Embora os tipos de racionalização apresentem características variadas, para Weber, a conduta de vida na fase capitalista se orienta mais pelo segundo tipo apresentado, ou seja, a *racionalidade prática*. A respeito desta, Weber destaca três aspectos:

- utilização dos meios, característica da *racionalidade instrumental.*
- eleição dos fins, característica da *racionalidade eletiva.*
- orientação por valores, característica da *racionalidade normativa.*

Ele considera como **racionalidade com respeito a fins** aquelas ações que fazem o uso dos meios (instrumental) e dos fins (eletiva); e chamará de **racionalidade com respeito a valores** aquelas ações que cumprem as condições da racionalidade normativa. Com efeito, a união destas duas, para Weber, não deixa de exercer todas as condições de uma *racionalidade prática*, pois a generalização destas ações ao longo do tempo e dos âmbitos sociais pode levar a uma conduta metódica da vida – como é o caso da ética protestante. A ascese, incentivada por este tipo de ética, faz crer que todo o sentido da religião está no fato da criatura ter de cumprir seu dever mediante uma ação racional, segundo a vontade de um Deus, absolutamente extra-mundano. Este fato acabava por transformar o indivíduo em uma pessoa de profissão.

> E, na verdade, esta idéia do dever profissional, tão familiar a nós hoje, mas, na realidade, tão pouco evidente, é a mais característica da "ética social" da cultura capitalista, e em certo sentido, sua base fundamental. É uma obrigação que o

> indivíduo deve sentir e que realmente sente, com relação ao conteúdo de sua atividade profissional. (Weber, 1967: 33)

Este modo metódico e racional de conduzir a vida estimula, ao mesmo tempo, os três aspectos da racionalidade prática: instrumental (no uso da técnica, no cumprimento de tarefas e na construção de meios eficazes), eletiva (na escolha da melhor maneira de agir) e normativa (na resolução de tarefas prático-morais e numa conduta regida por princípios) que correspondem a categorias distintas do *saber*. Este resulta na *racionalização das ações e das formas de vida*, já descritas acima, e na *racionalização das imagens do mundo* (Habermas, 1998: 235) resultante das relações internas dos sistemas de símbolos que teriam sido aperfeiçoados por intelectuais a partir do desenvolvimento de conceitos, sistematização de temas, métodos de avaliação de enunciados etc.

A *Teoria de la acción comunicativa*, de Jürgen Habermas, é, entre outras coisas, um intento de reformular o conceito de racionalização weberiano e provar que não é possível reduzir todo tipo de racionalidade àquela que é prática, pois, assim, não se leva em consideração a complexidade do mundo da vida. Por isso, ele considera a conclusão de Weber sobre os sistemas de símbolos equivocada, pois o aperfeiçoamento destes tem dois aspectos distintos, pelo fato da racionalização das imagens do mundo satisfazerem tanto as "exigências do pensamento operacional-formal" quanto às exigências de uma compreensão moderna do mundo, Weber, aliás, não faz esta distinção. Ao seu ver, a racionalização das imagens do mundo, responsável pela compreensão moderna deste, provoca uma racionalização da cultura que sofre mudanças expressivas nesta. Isso é, aliás, o fator mais importante para o surgimento do capitalismo, visto que a ascese religiosa criou alguns comportamentos que possibilitaram uma disposição maior dos indivíduos a aceitarem

certas condutas de vida impostas por este sistema. Entre eles, Weber destaca: o desencantamento definitivo do mundo; o risco de divinização das criaturas, já que não se poderia reconhecer visivelmente os eleitos; o trabalho como cumprimento de uma vocação, a saber: a de ser instrumento de Deus; a espiritualidade transformada em trabalho profissional incansável objetivando o crescimento individual; o rigor no seguimento de princípios, o auto-controle com vistas à salvação (Habermas, 1998: 219).

Isso prova, na concepção weberiana, que a racionalidade dos valores mede-se pelo seu conteúdo material, ou seja, pelas conseqüências sociais que ela pode trazer. Sua teoria contraria a de Kant (1974: 220), na qual a razão é compreendida como portadora de um "imperativo categórico" (imperativo da moralidade) imanente, o qual lhe diz, por meio de regras ou conselhos, qual o comportamento correto a ser tomado:

> Numa filosofia prática, em que não temos de determinar os princípios do que *acontece* mas sim as leis do que *deve acontecer*, mesmo que nunca aconteça, quer dizer, leis objetivas práticas; numa tal filosofia, digo, não temos necessidade de encetar investigações sobre as razões por que qualquer coisa agrada ou desagrada [...]. Aqui trata-se, porém, da lei objetiva prática, isto é, da relação de uma vontade consigo mesma enquanto essa vontade se determina só pela razão, pois que então tudo o que se relaciona com o empírico desaparece por si [...]. (Kant, 1974: 228)

Em Weber, não há lei moral que possa ser objetivada, porque ele não acredita que a razão possa determinar ou incentivar escolhas e/ou decisões por valores. Em outras palavras: para ele, uma lei moral "não pode ser motivada racionalmente" (Habermas, 1998:

232) como pretendia Kant, porque o respeito às máximas não é a única coisa que importa ao indivíduo.

Entretanto, como foi dito, a explicação de Weber não convence Habermas, para quem, as distinções do conceito de racionalidade weberiana são insuficientes. Para ele (1988: 230), Weber, ao reduzir qualquer racionalização àquela que diz respeito a fins, não é capaz de caracterizar a complexidade das mudanças ocorridas na transição das sociedades tradicionais para as sociedades modernas. Contrariamente, Habermas quer um conceito amplo de racionalização que admita não só as ações orientadas com respeito a fins, mas também ações comunicativas, isto é, aquelas ações resultantes da conexão constante entre sistema e mundo da vida. São sobre estas ações comunicativas que ele pretende fundamentar sua teoria social. Habermas não concebe que o domínio da racionalidade prática seja tão preponderante, pois ele não acredita que o mundo da vida apenas aceite as regras impostas pelo sistema: não há mundo da vida nem sistema que sejam apenas bons ou ruins. Na relação entre os dois, há sempre resistência. É preciso admitir que não há ação que seja só instrumental, já que o mundo da vida comporta também ações comunicativas. Dito de outra maneira: Habermas não acredita numa aceitação pacífica dos indivíduos às regras impostas pelo sistema, mas sim numa adaptação e, como toda adaptação, há sempre renúncias que exigem reformulações.

> O meu interesse fundamental está voltado primordialmente para a reconstrução das condições realmente existentes, na verdade sob a premissa de que os indivíduos socializados, quando no seu dia-a-dia se comunicam entre si através da linguagem comum, não têm como evitar que se empregue essa linguagem

> *também* num sentido voltado ao entendimento. (Habermas, 1986, apud: Barbosa, 1996: 143)

Logicamente, a *Teoria de la acción comunicativa* é, então, uma crítica e uma tentativa de superar não só Weber, mas também Adorno, Horkheimer e Marcuse, já que suas análises sobre as sociedades capitalistas modernas se apoiam no conceito weberiano de racionalização. Aos olhos de Habermas, o problema dos três frankfurtianos é que eles lêem Marx na perspectiva de Weber: ao invés de acreditarem que o aumento da técnica somado à mobilização, qualificação e organização das forças de trabalho serviriam à implantação de uma racionalização social impulsionadora da revolução das forças produtivas, eles crêem que a burocratização e coisificação das relações sociais, através da sistematização e da dominação social, levam ao racionalismo ocidental. Por outro lado, nos moldes da teoria adorniana, uma teoria que não vise ao rompimento com a dominação sistêmica se transforma em ideologia. Assim, pode-se pensar que não só a saída proposta por Habermas, como a falta dela apregoada por Spencer, Huxley e outros, não faz sentido.

Neste prisma, a acusação de Habermas a Adorno e Horkheimer se mostra falha: não é a racionalidade, em si, que leva os autores da *Dialética do esclarecimento* a pensarem a continuidade da dominação, apesar do advento do capitalismo ter superado a dominação religiosa, mas a forma que esta racionalidade assumiu no capitalismo tardio.

> [...] a pergunta pela emancipação não havida estabelece uma peculiar oscilação entre continuidade e descontinuidade: a persistência da não-efetivação da emancipação aponta para um *continuum* da dominação a ser lido na chave da *Dialética do esclarecimento*; mas, concomitantemente, o *continuum* só ganha primeiramente sentido a partir da ruptura representada pelo advento do

> capitalismo, vale dizer, pelo fato de estarem dadas as condições para a efetivação da emancipação. Por outras palavras, só podemos falar de continuidade se tomarmos como referência a ruptura. [...] Nesse sentido também, a tese central da *Dialética do esclarecimento* ("o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia") não é suficiente para conceituar a descontinuidade, e, [...] afirmar sem mais a continuidade é ideologia. Por outro lado, a mera afirmação da ruptura e das possibilidades emancipatórias nela contidas é igualmente ideológica, já que os potenciais de emancipação foram objetivamente bloqueados. (Nobre, 1998: 44).

Mas, no caso particular de Adorno, ele corrobora a teoria weberiana da racionalização porque Weber, ao admitir que tenha havido um progresso técnico e científico, o faz de uma maneira que se subentende que o processo de racionalização do ocidente não se caracteriza apenas por mudanças drásticas no sistema e mundo da vida, mas que estas mudanças expressam um progresso, uma superação das antigas técnicas pelas modernas. Para ele, "o progresso é inegável, porém não existe em toda parte. O problema é, pois, situá-lo e definir sua natureza, de vez que em si mesma a racionalização ainda não é um sinal de progresso" (Freund, 1980: 22). Em termos weberianos significa dizer que a predominância da razão instrumental sobre as esferas da vida revelaram que o progresso técnico não trouxe o progresso da humanidade e que o problema da teodicéia – a saber: como explicar a desigualdade da distribuição da felicidade no mundo? – permanece sem resposta. Apesar da dominação do capitalismo não diminuir a grandeza da técnica, a racionalidade cria expectativas de um progresso evolutivo futuro, fazendo com que a geração presente não desfrute dele e com que a felicidade seja sempre adiada (Freund, 1980: 22).

Lembre-se que esta é a mesma questão trazida à tona por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* e convém adiantar, ainda, que a resposta negativa à distribuição justa de bens e felicidade aparecerá com insistência em toda obra de Adorno.

> Quando se pergunta pelo objetivo da sociedade emancipada, obtêm-se respostas tais como a realização das possibilidades humanas ou a riqueza da vida.[...]. A única resposta delicada seria a mais grosseira: que ninguém mais passe fome. (Adorno, 1993: 137)

Desconsiderar esta posição de Adorno é desmerecer uma das maiores preocupações que ele tem ao elaborar sua teoria social. Na visão de Kevin Jon Heller (1991: 354), muitas críticas que se fazem a Adorno, inclusive, se baseiam numa falsa premissa: a de que ele rejeita a filosofia da história de Marx. Segundo Heller, a história, na visão marxista, se faz com o domínio da natureza pelo homem, com o desenvolvimento das potencialidades deste e sua auto-realização num sistema livre que elimine a escassez qualitativa, pois é intrínseco ao homem o desejo de se realizar transformando a natureza. Igualmente, a filosofia adorniana pensa também a liberdade como inerente ao homem, ainda que esta liberdade esteja sendo impedida por uma sociedade qualquer.

Se, por um lado, Adorno, como Marx, sustenta a idéia de uma tendência humana natural de busca pela liberdade, ele rejeitará a conexão que Marx faz entre natureza humana e realização social, ou ainda, entre dominação da natureza e comunismo. Apesar de Adorno compreender que o desenvolvimento das forças produtivas poderia pôr fim à escassez quantitativa, ele quer frisar que, embora o capitalismo tenha criado condições para que se acabasse com esta escassez, ele não levou os homens à liberdade, porque não foi

capaz de resolver também a escassez qualitativa, uma vez que a produção de bens e de alimentos se dá em grande escala, porém sua distribuição é falha e desigual.

O grande paradoxo do capitalismo, segundo Adorno, é o fato de que ele inaugura um momento em que não seria mais necessário a volta à natureza para se garantir a sobrevivência, todavia, esse sistema cria outra maneira de reprimir e de dominar, mantendo, primeiro, a necessidade humana de luta por aquisições materiais; segundo, a desigualdade social marcada pela estratificação das classes e, finalmente, a impossibilidade de ser livre devido à preocupação com a auto-preservação (Heller, 1991, 365s).

Apesar dessas características negativas se sobreporem às positivas, o capitalismo não só se manteve como também se expandiu, devido à disseminação de um modo metódico e racional de conduzir a vida, como enuncia Weber.

2. Capitalismo: a falsa identidade

O Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt foi criado por intelectuais marxistas no início dos anos 20, com a intuito de "criar um centro de documentação e de reflexão sobre o movimento operário europeu" (Barbosa, 1996: 11). Entretanto, quando Max Horkheimer assume sua direção, em 1930, a tarefa passa a ser a de revitalizar a teoria de Marx que ficara extremamente abalada após a primeira guerra mundial e, além disso, levar adiante uma investigação social enriquecida pela teoria materialista que se diferenciasse da teoria tradicional.

> A gestão de Horkheimer foi um verdadeiro divisor de águas na história do Instituto. Desde então, ele deixou de ser apenas um centro de documentação para tornar-se um núcleo de pesquisa interdisciplinar sobre a sociedade capitalista. (Barbosa, 1996: 28)

Tanto Horkheimer quanto Adorno fazem sérias críticas aos métodos positivistas, por estes reduzirem a pesquisa social apenas à coleta de dados empíricos. Horkheimer entende que uma teoria social deve não apenas descrever fenômenos sociais, mas compará-los e formar conceitos a partir deles. Para ele, o positivismo erra quando toma a realidade como coisa dada e quando cria um sistema pronto para ser aplicado a esta realidade (Horkheimer, 1975: 164), pois ela depende da natureza e do trabalho dos homens sobre ela. Logo, para se compreender tal realidade é preciso que se crie uma teoria que seja inseparável do esforço histórico de emancipar o homem de sua condição de escravo. Em outras palavras: é necessário uma teoria que leve em conta que uma sociedade racionalmente constituída permitiria o desenvolvimento livre dos indivíduos. Se isto não ocorre, faz-se necessário, então, uma crítica aos fatores que impedem este desenvolvimento, ou seja, uma crítica à economia. Dessa forma, é preciso que se pense numa teoria que supere a teoria tradicional da sociedade: uma teoria que se esforce por criar um mundo que satisfaça às necessidades humanas e que dê ao homem mais que uma liberdade ilusória.

> "A Teoria Crítica que visa a felicidade de todos os indivíduos, ao contrário dos servidores dos Estados autoritários, não aceita a continuação da miséria" (Horkheimer, 1975:166).

Trata-se porém de fazer a crítica da economia de maneira diferente da feita por Marx. Afinal, se o funcionamento da sociedade não é mais o pensado por ele, a teoria dessa sociedade também precisa ser outra. É por esta razão que as reflexões de Adorno acerca da modernidade se iniciam a partir da distinção pollockiana entre o Capitalismo Privado (dominante até então) e o novo tipo de capitalismo (emergente em alguns países), o Capitalismo de Estado ou Capitalismo Tardio. Pollock – economista e membro do Instituto – queria revelar as conseqüências deste novo tipo de capitalismo, em que o Estado assume o papel do mercado, passando a ser o maior regulador da economia e tendo o controle direto sobre os diferentes tipos de produção. Ou seja, um sistema que continua sendo capitalista, porém sem que o mercado seja o regulador da economia. Esta transferência de papéis também acaba transformando problemas antes econômicos em essencialmente políticos (Pollock, 1941:201ss), inviabilizando a teoria de Marx que era baseada inteiramente numa economia de mercado, pois, como afirma Nobre (1998: 24), "não apenas há um primado da política sem que haja a superação do modo de produção capitalista" como o Estado cria um pseudo-mercado para regular e expandir a produção.

A resposta de Pollock à pergunta sobre o que poderia pôr um freio no capitalismo de Estado (não há obstáculo visível ou conhecido [Nobre, 1998: 28]), permeará praticamente toda a obra de Adorno É a partir destas verificações que inúmeros intelectuais, nos anos de 30 e 40, buscam construir uma nova teoria acerca da sociedade que leve em conta essas transformações e pense uma maneira de superá-las. A Teoria Crítica muda de perspectiva e vai buscar aplicar o marxismo, ou seja, o pensamento dialético, ao presente e fazer a crítica da sociedade burguesa, principalmente, da indústria cultural, dos meios de comunicação e do conformismo através do pensamento dialético (Buck-Morss, 1981:16). Barbosa (1996: 35), nota-se, por isso, um "contraste entre a

'primeira' Teoria Crítica, ainda vinculada a uma esperança revolucionária, e a posterior revisão de três teses centrais de Marx: a pauperização crescente, as crises cíclicas do capitalismo e a realização harmoniosa da justiça e da liberdade numa sociedade emancipada. Esta revisão resultaria na imagem de um mundo administrado, de uma vida inteiramente racionalizada."

> [...] Assim aconteceu que nossa nova Teoria Crítica não mais interveio em favor da revolução, porque depois da queda do nacional-socialismo a revolução levaria de novo, nos países do ocidente, a um novo terrorismo, a uma nova terrível situação. Vale muito mais o que deve ser positivamente valorizado, como, por exemplo, a autonomia da pessoa individual, o significado do indivíduo, sua psicologia diferenciada, conservar certos momentos da cultura, sem deter o progresso. No que é necessário e não podemos evitar, preservar aquilo que não querermos perder: a autonomia do indivíduo. (Horkheimer, 1985: 339-341, apud: Barbosa, 1996:35)

Em suma: Adorno e Horkheimer notam que as forças produtivas, ao invés de acabarem com as relações sociais de produção, estavam participando deste processo, o que abalava, por completo, o fundamento da crítica proposto por Marx.

O que ocorre a Adorno, particularmente, é que, ao querer explicar a sociedade moderna, através do funcionamento do capitalismo tardio e do processo de racionalização social, ele acaba percebendo que as relações de troca estavam se sobrepondo até mesmo à esfera cultural e que o "que Marx antevira como potencialidade de ruptura do sistema, o desenvolvimento das forças produtivas, tornava-se agora 'aparência (Schein) socialmente necessária', ou seja, processo tão necessário quanto ilusório" (Nobre, 1998: 48). Se a teoria

de Marx não se confirmou, então, é preciso avaliar o grau de importância que a função social da lei de troca assumiu na sociedade, é preciso ir além de Marx. Entretanto,

> [...] ocorre que esse 'levar para além' da concepção de Marx significa também estabelecer um corte tão drástico entre Adorno e Marx que a apresentação do *Capital* não dá conta do modo de produção nem mesmo na sua fase concorrencial. (Nobre, 1998: 49)

Restar-lhe-á, sobretudo, saber se ainda é possível um pensamento que escape a esta totalidade, já que aquela consciência filosófica, nos termos pensados por Hegel, revelou-se falsa.

Esta é a questão principal para Adorno. Saber se há ou não uma possibilidade de redenção é uma preocupação secundária, pelo fato de que o mais importante para ele é a existência de uma consciência livre do mito da técnica ser capaz de realizar o verdadeiro pensamento e fazer uma "auto-reflexão sobre sua determinação e sobre a libertação dessa sua determinação" (Gagnebin, 1997:117-8). Na tradição, quem fundamentava as formas de dominação era a religião. Na modernidade, a superação dos mitos deveria levar à politização desta dominação e à realização dos ideais burgueses (Nobre, 1998: 36). O objetivo de Adorno será, então, o de revelar a falsidade do pensamento burguês, mostrar que o fracasso do iluminismo acabou revelando que a realidade social tinha preeminência sobre o pensamento, provar a validez do conhecimento materialista (Buck-Morss, 1981:16). Assim, a tarefa, para Adorno, passa a ser a de "examinar o existente sob a luz da promessa de redenção que, por um lado, foi perdida quando da passagem à 'sociedade administrada', e que, por outro, ilumina tragicamente a própria história da filosofia"

(Nobre, 1998: 40). Nota-se, dessa maneira, que Adorno recusará não só a metafísica kantiana, como a identidade hegeliana[3] entre objeto e razão e também a referência marxiana ao proletariado como principal referência para uma análise social.

Inicialmente, seu projeto coincide com o de Benjamin: ambos queriam reconciliar arte e ciência, o que contrariava, de imediato, o pensamento burguês do século XVII para quem a arte era apenas uma forma de ilusão e não de verdade como a ciência.

Desde seus primeiros escritos, Adorno demonstrará, então, uma preocupação em recuperar o verdadeiro sentido da arte e da filosofia, cujas possibilidades encontravam-se ameaçadas: a arte pela técnica e pelo expressionismo, a filosofia pela lógica formal e pelo domínio das ciências sociais. A questão principal era saber se a arte poderia ainda continuar existindo em meio às inúmeras mudanças que sofrera com o advento da técnica (Buck Morss, 1981: 25). Tanto Adorno quanto Horkheimer queriam buscar respostas que não fossem aquelas dadas pelos iluminismo e pelo irracionalismo, pois "insistiam que a verdade se fazia na tensão entre ambos [racionalismo e irracionalismo], na explicação racional do que aparecia como irracional e na irracionalidade do que se aceitava como razão" (Buck-Morss, 1981: 33). Eles estavam fortemente influenciados pelo seu professor de filosofia, Hans Cornelius, que era contra qualquer dogmatismo:

> Nem Kant, nem Marx, Lutero ou Fichte, nem nenhum outro deverão ser vossos mestres, senão vossa própria razão [...]. (Adorno, 1973:121-2, apud: Buck-Morss, 1981: 35)

[3] "A consciência, ao abrir caminho rumo à sua verdadeira existência, vai atingir um ponto onde se despojará de sua aparência: a de estar presa a algo estranho, que é só para ela, e que é como um outro. Aqui a aparência se torna igual à essência, de modo que sua exposição coincide exatamente com esse ponto da ciência autêntica do espírito. E, finalmente, ao apreender sua verdadeira essência, a consciência mesma designará a natureza do próprio saber absoluto." (Hegel, 1997:73)

Fica evidente, na obra de Adorno, como ele adota firmemente a posição crítica de Cornelius, pois sua obra caracteriza-se exatamente pela **não adequação** a nenhum tipo de pensamento e pela maneira dialética com que avalia as manifestações intelectuais, artísticas e populares. Não só Cornelius, mas também o músico dodecafonista Alban Berg – com quem Adorno estuda durante toda a década de 20 – contribuirá muito com esta característica de Adorno. Ele influenciará, sobretudo, a forma do filósofo encarar as composições musicais e a relação destas com a história da música.

Em 1926, com apenas 23 anos de idade e após dois anos de estudo com Berg, em Viena, Adorno chega a Frankfurt decidido a provar a possibilidade de uma teoria filosófica do inconsciente que não apelasse para o dogmatismo e que não desconsiderasse os limites da razão crítica acentuados por Kant. Ele busca, em Freud, os requisitos para fundamentar sua teoria e o alvo de sua crítica: os irracionalistas:

> Não consideramos que estas teorias estejam isoladas, senão que estão conectadas com a situação histórica; pelo fato de que não se originam solitariamente na vontade e na fantasia de seus criadores, senão pelo contrário cumprem dentro da realidade social uma função precisa e determinada, uma função que cremos deve ser combatida. (Adorno, 1934: 381-2, apud: Buck-Morss, 1981: 56).

Em "Organlust", Adorno revela a mesma preocupação que, mais tarde, será tema da pesquisa *La personalidad autoritaria*, a saber: como certas tendências ideológicas colaboram para a construção de pensamentos e atitudes fascistas? Entre estas, Adorno destaca as teorias de Nietzsche e de Spengler que, por concordarem com os desígnios da natureza, acabavam justificando a ordem social estabelecida. Na verdade, sua preocupação

será sempre aquela anunciada em *Minima Moralia*: investigar "a vida imediata", "sua configuração alienada, investigar os poderes objetivos que determinam a existência individual até o mais recôndito nela" (Adorno, 1993: 7).

A teoria adorniana recebeu também forte influência da concepção negativa de materialismo dialético de Lukács, para quem o marxismo era um método que servia à análise crítica da relação dialética entre a consciência burguesa e as condições sociais. A partir disso, os conceitos lukácsianos de estrutura da mercadoria, reificação e fetichismo passam a ter o mesmo valor para Adorno, com exceção da consciência revolucionária do proletariado (Buck-Morss, 1981: 72). Ele se ocupa, sobretudo, em conhecer e avaliar a filosofia burguesa e analisar como esta se engendrava no campo da música. Ele rejeita também o engajamento político de Lukács e, ao contrário deste, acredita que o intelectual não tem que ser revolucionário, mas livre, inclusive, de teorias partidárias. Ele deve ter completa independência na busca da verdade; nem mesmo o partido pode decidir o que era ou não correto, pois isso significa relativizar a verdade (Buck-Morss, 1981: 79). Essa é mais uma prova de sua fidelidade ao pensamento de Cornelius.

Será pelas mesmas discordâncias que Adorno e Brecht se distanciarão a partir de 1936: enquanto Brecht não aceitava o não engajamento político e queria que a arte servisse à conscientização política, Adorno valorizava o trabalho artístico livre e, por isso, questionador em sentido amplo. De acordo com Jay (1984: 116), nem Brecht nem Sartre tinham razão aos olhos de Adorno, pois não adiantaria tentar politizar a arte porque esta já não era mais autônoma. A única saída era reconhecer a perda de autonomia da arte para não se enveredar pelos caminhos da falsa práxis.

Este é o principal motivo que leva Buck-Morss a afirmar que Adorno não poderia ser chamado de marxista, embora ensinasse o marxismo. Ele parece fortalecer, ainda, a

pouca aceitação que Buck-Morss demonstra ter de Adorno, uma vez que sua cobrança maior é que ele continue fiel à teoria revolucionária de Marx, em que o proletário aparecia como sujeito da ação. Para Buck-Morss, Adorno nunca deixa claro a possibilidade da teoria levar à práxis. Contudo, ao reafirmar a teoria lukácsiana da separação entre forma e conteúdo, na sociedade burguesa, Adorno também reafirma a diferença entre *realidade social dada* e *realidade*, pois, a práxis permanecerá adiada enquanto a teoria não levar, de fato, esta distinção em consideração. Por isso, sua maior preocupação é que aqueles que querem uma sociedade diferente acordem de seu "sono dogmático", pois só uma arte emancipada poderá servir como instrumento de emancipação.

Esta é a razão que o faz crer que a música e a arte têm de permanecer, necessariamente, alienadas do público para que, não se adequando nem às suas vontades nem às leis da indústria da cultura, possam ser autônomas e transcender a consciência das massas. Para Adorno, isto seria possível desde que a música e a arte apresentassem as **contradições** estruturais da sociedade, fazendo uma relação dialética entre música, teoria e práxis. Contudo, esta relação não poderia ser óbvia, pois se assim fosse não exigiria esforço do receptor, não seria capaz de tirá-lo de seu obscurecimento. Em suma: Adorno acredita que só a **percepção reflexiva** das manifestações culturais, e não as manifestações *per se*, pode possibilitar a superação da regressão. Não existe transformação intrínseca aos movimentos. Ninguém, bem ou mal intencionado, tem a garantia da vitória. Assim como a técnica, por si só, não leva ao progresso, a ação, ela mesma, não carrega a transformação.

> O próprio otimismo frenético é a perversão de um motivo que já conheceu dias melhores: de que não se pode ficar esperando. A confiança no estágio alcançado pela técnica levou a pensar a transformação como sendo iminente, como uma

> possibilidade próxima. [...] O controle insistente no sentido de que todos admitam que tudo vai dar certo torna suspeitos de derrotismo e deserção aqueles que não cedem a isso. [...] O otimismo de esquerda repete a insidiosa superstição burguesa de que não se deve conjurar o diabo dizendo o seu nome, mas, sim, ater-se ao lado positivo das coisas. "O mundo não é do agrado do senhor? Procure então outro melhor" – essa é a linguagem corriqueira do realismo socialista. (Adorno, 1993: 100)

Na opinião de Buck-Morss (1981: 100), a *percepção reflexiva* proposta por Adorno é inepta, já que só um pequeno público teria tal capacidade de percepção, logo, "a relação entre a *avant-garde*, a práxis intelectual e a formação de um 'coletivo verdadeiro' permaneceria bloqueada". Entretanto, Adorno crê que a única forma de pôr um limite à dominação sistêmica é devolvendo aos homens sua capacidade de concentração, de compreensão, de fazer relações, de manifestar-se contra aquilo com o qual não concordam. É de se esperar, com isso, que aqueles que têm condições de refletir sobre a realidade trabalhem para que esta possibilidade seja estendida aos outros. Ainda que a "saída" dada por Adorno pareça mais difícil, ela não deixa de ser mais realista que as diversas teorias que tentam facilitar ao máximo a compreensão dos indivíduos na esperança de que estes venham a se emancipar ideologicamente. As discordâncias com intelectuais, como Benjamin, Brecht, Lukács etc, se dão por este motivo: enquanto eles o convocam a uma arte que seria transformadora da realidade social, Adorno tenta convencê-los de que não estão levando em conta que o instrumento de mudança escolhido por eles para a emancipação não possui, no momento, esta capacidade. A arte necessita, antes, emancipar-se da dominação sistêmica.

Como afirma a própria Buck-Morss (1981: 108), as esperanças de Adorno não estão numa possível revolução futura, mas em todas as brechas abertas ao esclarecimento no presente. Não obstante, é preciso lembrar que só uma sociedade cuja cultura seja genuína pode criar estas brechas de emancipação que levem a uma futura transformação política e social.

Adorno não aceita, portanto, a idéia hegeliana de uma realização futura da liberdade baseada na história do passado. Assim como Weber, nem ele nem Horkheimer acreditam que haja um curso da razão, nem num progresso da história. Se assim fosse, todas as atrocidades e erros seriam justificáveis e a idéia de liberdade seria uma ilusão. A história, para eles, depende sempre da realidade material e da consciência crítica dos homens, por isso, só faz sentido falar de história quando em relação com o presente (Buck-Morss, 1981: 117). É verdade que Adorno mesmo admite que a cultura industrializada diminui por demais as chances disso ocorrer, entretanto, não há outra saída senão o caminho que permita a liberdade e leve ao esclarecimento.

Poder-se-ia perguntar: por que este caminho ao esclarecimento é pensado por Adorno nos mesmos termos que a relação fenomenológica entre sujeito e objeto? Como ele pode fundamentar sua teoria da cultura baseado num conceito como este?

Em um artigo intitulado "Esclarecimento e ofuscação": *Adorno e Horkheimer hoje*, publicado em 1998, Gabriel Cohn afirma que Adorno e Horkheimer empreendem, com a *Dialética do Esclarecimento*, o mesmo que Kant no século XIX, quando elaborou a *Crítica da razão pura.* Curioso notar que o objeto da crítica será exatamente a razão esclarecida da sociedade moderna e contemporânea, ou seja, a razão que culmina com a propagação dos ideais burgueses e que tem sua forma mais acabada no Iluminismo. Mas por que criticar esta razão *esclarecida*? Qual a necessidade de tal crítica?

Adorno e Horkheimer anunciam, logo no prefácio da primeira edição da *Dialética do Esclarecimento*, que a proposta inicial era "descobrir porque a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está [estava] se afundando em uma nova espécie de bárbarie" (198511). Esta famigerada citação anuncia o motivo com que os autores iniciam o livro que escrevem em conjunto e também revela a conclusão – nada entusiasta – a qual chegam: a dominação sistêmica, que sempre ocorrera na esfera econômica, espraiou-se por todos os setores da vida social e tem levado o esclarecimento à sua autodestruição. O objetivo do esclarecimento era o de desencantar o mundo, livrar os homens do medo e fazer com que estes, através do abandono da imaginação e do emprego do saber, se colocassem como senhores da natureza. Para Kant (1974: 100-6), o "esclarecimento [Aufklärung] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado", entretanto, esta saída só é possível – e será quase inevitável – se se supor a prática da liberdade, "a saber: a de fazer um *uso público* [livre e necessário] de sua razão em todas as questões". É exatamente a falta deste pressuposto que, na análise de Adorno e Horkheimer, impossibilita o esclarecimento de empreender sua tarefa.

> 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, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. (198513)

Dessa maneira, aquela tarefa revelou-se falha, pois o esclarecimento mesmo escondeu-se sob o manto da inverdade. Assim, nem mesmo os deuses poderiam "livrar os homens do medo, pois são as vozes petrificadas do medo que eles trazem como nome. *Do medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido*" (198529, grifos nosso).

Os autores da *Dialética* tentarão provar, dessa maneira, que a "recaída do esclarecimento na mitologia" é conseqüência da paralisia que tomou conta do esclarecimento temeroso da verdade (198513) o que gerou um "nexo universal de ofuscamento": a razão, orgulhosa de si, estagnou-se frente a um momento da consciência, acreditando ser este o momento último e certeiro de identificação entre o conceito (esclarecimento) e sua verdade. O erro foi supor que o medo havia sido superado porque nada mais lhe parecia estranho. Esse passa a ser o cerne do problema: não há mais estranheza porque o processo de identificação não é mais feito pelo próprio sujeito, não há mais sujeito da ação. Em outras palavras: a identidade sujeito-objeto, embora tenha ocorrido, não se revelou como possibilidade de progresso, não trouxe a mudança esperada. Ela se caracteriza pela sua falsidade.

O recurso é, pois, denunciar que o falso estado de identidade não só foi o que impediu a realização da utopia como é o que continua ainda a impedi-la (Nobre, 1998: 158). E ainda: compreender que "cada momento só se transforma em seu oposto ao, literalmente, refletir-se, quando a razão aplica a si mesma a razão, e, nessa auto limitação emancipa-se do demônio da identidade" (Adorno, 1995:50).

A tarefa da dialética passa a ser, portanto, a de analisar os limites da razão esclarecida: quando foi que a dialética da razão compreendeu como identidade um momento de não-identidade? Quando foi que a razão deixou de produzir o esclarecimento

para produzir o seu contrário: o fascismo. Em suma: de que forma a promessa de redenção feita pelo progresso da técnica se transformou novamente em uma espécie de barbárie?

Compreendido isso, para completar sua teoria sobre a cultura moderna, Adorno terá que checar por que a cultura e a arte não correspondem mais ao seu conceito, ou seja, por que e como deixaram de ser esferas sociais, essencialmente, livres?

> O procedimento básico adotado [...] foi enunciado em várias oportunidades por Adorno. Trata-se de confrontar o objeto [razão esclarecida] com o seu conceito, e cobrar dele a realização de tudo o que está contido na forma histórica que assume e na qual se apresenta como se estivesse realizado" (Cohn, 1998: 6).

Para isto, é importante que expliquemos que conceitos são estes que Adorno toma por arte e cultura e por que ele os entende como esferas livres e potencialmente emancipadoras.

Capítulo II

Cultura Autônoma: essência transformadora

Adorno, como bom dialético que era, não deixou de fazer uso do conceito Kultur com diferentes sentidos: positivo e negativo.

Em algumas ocasiões, o conceito é apresentado como uma oposição à cultura industrializada. Nestas, Adorno quer frisar o valor da cultura enquanto uma esfera livre de dominação mercadológica e que possa, por isso, negar valores externos a ela, revelando-se como potencialmente transformadora da realidade social. Outras vezes, Adorno usa *Kultur* com sentido pejorativo, pois quer se referir à forma que o conceito acaba assumindo no círculo burguês alemão: uma cultura completamente desvinculada da práxis e que perde, por esse motivo, seu valor maior: o de servir para que os homens manifestem das mais variadas formas seus anseios, medos, angústias etc, atuando como sujeitos. O uso do conceito neste sentido é o mesmo feito por Marcuse em seu ensaio "Sobre o caráter afirmativo da cultura", de 1937. Embora se deseje uma arte autônoma, esta deve ser capaz de transformar os homens em seres também autônomos. Todavia, isso não ocorre se se cria um mundo ilusório em que a cultura diz respeito apenas ao mundo espiritual do indivíduo;

se ela não colabora para que relações, as mais diversas, possam ser feitas. Uma cultura nesses moldes apenas mantém a aparência de um mundo que está nos eixos.

Em suma: Adorno vê a *Kultur* como positiva quando esta se mostra com potencial de negação, e negativa quando sua capacidade é apenas de afirmação.

As duas primeiras partes deste capítulo pretendem, portanto, retomar historicamente a formação do conceito de *Kultur* na Alemanha e fundamentar a última parte. Nesta, a preocupação maior é de tornar mais claro como, na sociedade moderna, a antítese entre os conceitos *Kultur* e *Zivilization* é perdida e transformada na expressão única, cunhada por Adorno e Horkheimer, em 1947, como *Kulturindustrie*.

O início desta mudança ocorre com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, responsável pela perda da *aura* na obra de arte, que será detalhado na terceira parte deste capítulo. Contudo, enquanto Walter Benjamin compreende este momento como uma fase inaugural em que a cultura poderia, finalmente, se revelar como um espaço emancipador, Adorno discorda completamente do mestre: a *Kulturindustrie* se mostrou como a supressão da *Kultur*.

1. *Kultur* como contraposição a *Zivilization*

A pesquisa do historiador Norbert Elias a respeito do desenvolvimento do conceito de cultura e civilização na Europa, reunida no livro O processo civilizador, de 1939, nos será muito útil para notarmos qual o conceito que Adorno tem em mente quando faz a crítica à cultura moderna, muito embora Elias não compartilhe suas conclusões.

Como está subentendido no próprio título, Elias acredita que teria havido um processo civilizatório na história da sociedade moderna, o qual tivera seu ápice quando

uma "consciência de civilização, de superioridade de seu próprio comportamento e sua corporificação na ciência, tecnologia ou arte começaram a se espraiar por todas as nações" (Elias, 1990: 64). Apesar desta visão progressiva da história, cabe lembrar que não nos ocuparemos com tal conclusão pelo fato dela ser oposta à conclusão tomada por Adorno.

Como já foi posto no capítulo I, Adorno, assim como Weber, não acredita que a história tenha um *τέλος*. Embora Elias reafirme, vez ou outra, sua idéia de que haja um sentido na história, e a leitura do primeiro capítulo de *O processo civilizador* revele isso, interessa aqui entender como se formaram os conceitos de *Kultur* e *Zivilization* na Alemanha. Além disso, é curioso notar como dois autores alemães, que escrevem praticamente no mesmo período, compreendem o processo histórico de maneiras tão divergentes. Entretanto, é importante trazer à tona qual o conceito de cultura que Adorno toma como paradigma ao analisar a indústria cultural, revelando sua construção histórica.

Na Alemanha, *Kultur* tinha um sentido muito diferente do termo *civilité* usado pelos franceses, ou *civilization*, pelos ingleses da mesma época, quando se referiam à cultura. Esta diferença é histórica e, segundo Elias, embora ela tenha se iniciado com Kant, já no século XVIII, ela se intensifica ao final da Primeira Guerra Mundial, quando a Alemanha perde milhões de pessoas em nome de uma dita "civilização" e é forçada, pelo Tratado de Versalhes, a redefinir sua posição frente aos outros países. Esses acontecimentos levarão alguns intelectuais de classe média alemã (*intelligentsia*) a se posicionarem contra, tanto à adoção das maneiras civilizadas e modistas francesas, quanto à classe cortesã alemã, governante e reprodutora deste estilo de vida.

Além disso, um fator que acentua este posicionamento é a boa aceitação que o movimento literário francês tinha na corte francesa. Esta não só recebia seus literatos, como os promovia. Enquanto isso, a corte alemã negava o acesso dos intelectuais alemães

à vida aristocrática. Por outro lado, a universidade alemã acaba se transformando, rapidamente, num espaço de desenvolvimento e da auto-expressão intelectual, já que entre os representantes mais importantes da *intelligentsia*, estavam os professores e padres. A esses intelectuais interessava contrapor a superficialidade e a formalidade imposta pelos ditos civilizados em favor de uma dedicação à vida interior regada aos livros e à profundidade de sentimentos. Assim, seu orgulho não se dará na vida política, mas na vida espiritual já que a sociedade da corte alemã proibia o envolvimento político de seus literatos.

Esses fatos acentuaram a distinção entre *Kultur* e *Zivilization* que, aos poucos, foi sendo empregada por todos os alemães, independente de seu nível social ou intelectual, passando a expressar não mais uma antítese social – classe média x cortesão –, mas uma antítese entre a Alemanha e os países, ditos, civilizados (Elias, 1990: 47). A partir de então, o alemão – de maneira geral – sempre faz questão de diferenciar os dois termos. *Zivilization* é empregado para se referir à tecnologia, às maneiras de comportamento social, aos conhecimentos científicos ou costumes, ou seja, fatos políticos, econômicos, religiosos, morais ou sociais, remetendo sempre à uma idéia de movimento. *Kultur,* por outro lado, refere-se aos fatos intelectuais, artísticos e até mesmo religiosos, porém sempre no sentido de delimitação, de expressão de uma identidade. Este termo deriva da palavra *kulturell* que descreve o valor de alguns produtos humanos determinantes do valor da pessoa e do orgulho que esta tem em suas próprias realizações, no seu próprio ser. *Zivilization,* do alemão *kultiviert,* designa a forma da conduta ou o comportamento da pessoa, enquanto algo que pode ser útil a esta. Nas palavras de Elias:

> [...] enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesma, de uma nação que teve que buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual [...]. (Elias, 1990: 25)

2. *Kultur* enquanto afirmação da realidade dada

A discussão de Herbert Marcuse sobre *Sobre o caráter afirmativo da cultura* em que ele pretende focalizar "a função ideológica da cultura, porém referindo-se sobretudo à questão posta pelo problema da formação do sujeito, nos trilhos da questão do destino do movimento operário" (Leo Maar, 1997: 25ss) serviu de base para que Adorno escrevesse o texto "Crítica cultural e sociedade", estendendo a crítica da reificação da cultura ao nível do discurso.

Nesse ensaio, Marcuse diz que a Filosofia, desde Aristóteles, compreendia a busca da felicidade, do conhecimento e da verdade como uma busca, necessariamente, mediada pela práxis. Entretanto, ela considerava qualquer apego a bens materiais como uma renúncia à liberdade, por estes serem inconstantes e inseguros, portanto, incapazes de promover a verdadeira felicidade.

Logo, apesar da Filosofia ter como bem supremo a felicidade do homem e trabalhar para promovê-la, isso não seria possível se ela se pautasse pelo mundo sensível (onde predomina a forma mercadoria e, por isso, a anarquia, a ganância, a posse etc.), já que este é o mundo da não-vida, do não-ser. Ao contrário, a filosofia precisava se guiar pelo mundo

inteligível onde figuram os valores do belo, bom e verdadeiro, responsáveis pelo ser do indivíduo. No entanto, para Aristóteles, o bem supremo seria possível somente àqueles destinados ao ócio e ao desfrute dos prazeres supremos, enquanto que os outros seriam destinados ao trabalho. Embora não concorde com esse conformismo aristotélico, Marcuse afirma que, na era burguesa essa segmentação ele se tornou uma realidade, pois a competição fez com que os homens se dividissem em vendedores e compradores da força de trabalho. (Marcuse, 1997: 94). O plano cultural – que na antigüidade era admitido, naturalmente, como privilégio de alguns – foi instituído, pela sociedade burguesa e sustentado pela *intelligentsia*, não só como um direito, mas como uma necessidade de todos os homens. Isso teria sido um verdadeiro progresso não fosse a idéia de que o cultivo de bens culturais poderia garantir a elevação do plano espiritual que equivaleria o direito à aquisição de uma alma (Marcuse, 1997: 95). No entanto, o que há é um reconhecimento teórico da igualdade entre os homens, mas não prático.

A cultura, esfera em que, antes, a felicidade era possível e era compreendida como um entrelaçamento do espírito e do processo histórico social, passou a vigorar como um reino interior melhor e mais valioso, porque se diferenciava da vida cotidiana, cujas principais preocupações eram materiais e não espirituais, sendo além disso, essas últimas superiores às primeiras.

> Cultura Afirmativa é aquela cultura pertencente à época burguesa que no curso de seu próprio desenvolvimento levaria a distinguir e elevar o mundo espiritual anímico, nos termos de uma esfera de valores autônoma, em relação à civilização. Seu traço decisivo é a afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente

> melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si "a partir do interior", sem transformar aquela realidade de fato. (Marcuse, 1997: 96)

Ou seja, se a filosofia antiga vinculava a felicidade e o prazer a uma práxis real e não idealista, e se tais sensações se realizavam como conseqüência da luta comum pela conservação e garantia da vida, na sociedade capitalista, felicidade e prazer seriam garantidos, primeiro, a partir de uma transformação interior do indivíduo. Para Marcuse, esse tipo de cultura – a qual ele chama de afirmativa –, juntamente com o idealismo, acaba escondendo a atrofia corporal e psíquica das massas e, dessa maneira, servindo ao controle delas. (Marcuse, 1997: 99). Para ele, a igualdade, proclamada abstratamente como direito universal, acaba se realizando numa desigualdade concreta, pois a burguesia se preocupou somente em garantir este direito universal como uma idéia, não como uma prática. Se assim fosse, seria necessária uma mudança radical nas formas de trabalho e prazer na qual a burguesia não estava interessada, pois a ela era possível – e suficiente – "uma transformação da ordem material da vida; mas mediante um acontecimento na alma do indivíduo" (Marcuse, 1997: 103).

Entrementes, esta promoção de uma alma individual não é capaz de provocar uma mudança na práxis social. Além de contrastar o conceito de espírito, empregado pela filosofia antiga com o de alma, promovido pela sociedade burguesa, Marcuse também a contrasta com o espírito no sentido hegeliano: enquanto a alma compreende tudo e não é afetada pelo mundo real, o espírito condena tudo aquilo com o qual não concorda; a alma concilia o sujeito com o mundo e engrandece qualquer coisa (inclusive má), tranqüiliza, nutre o amor pela obediência e pela disciplina. Dessa maneira, o espírito direciona o

indivíduo ao conhecimento crítico da verdade, ao passo que a alma eleva os ideais sem efetivá-los. "Assim a alma se converteria num fator útil na técnica de controle das massas quando na época do Estado Autoritário todas as forças disponíveis precisavam ser mobilizadas contra uma transformação efetiva da existência social" (Marcuse, 1997: 113).

A ênfase, dada por Marcuse, ao caráter da cultura burguesa (*Kultur*) deve-se à característica ideológica desta. E ainda que ele e Adorno concordem quanto à necessidade intrínseca da cultura ser crítica e anunciar uma outra realidade possível (Marcuse, 1997: 116), suas conclusões acerca dos valores da arte burguesa se distanciam.

Para Adorno, embora a *Kultur* não devesse se transformar em uma esfera espiritual desvinculada da realidade dos indivíduos (como o pensava a *intelligentsia*), ela tinha o mérito de expressar uma certa ruptura com o mundo fetichizado, pois, só assim manter-se-ia como uma esfera autônoma, revelando as contradições sociais e protestando contra elas. Marcuse, ao contrário, vê a desvinculação com a praxis uma forma clara de ideologia burguesa. Para ele, o fato desta cultura afirmar a superioridade do mundo interior ao mundo exterior fazia com que os indivíduo tolerassem os choques e os antagonismos sociais, reproduzidos no dia-a-dia sem enlouquecerem, sentindo-se felizes quando, na verdade, não o eram (Marcuse, 1997: 120). Uma personalidade com tal característica teria facilidade e prazer em viver isoladamente, aceitaria as leis impostas pela ordem vigente e estaria em harmonia pessoal mesmo vivendo em meio à anarquia; cobraria, primeiro, de si, e não da sociedade ou do Estado, as exigências para mudança (Marcuse, 1997: 122). Segundo Marcuse (1997: 125), "o indivíduo provido de alma se submete mais facilmente, se curva mais humildemente ao destino, obedece mais à autoridade".

Isso tudo equivale a dizer que, embora as conseqüências da cultura afirmativa sobre a formação social possam se equivaler em Adorno e Marcuse, para Adorno, Marcuse erra

"ao centrar a análise no 'caráter' da cultura, e não na relação entre a práxis cultural e o conceito da mesma", pois ele deixa de reconhecer as formas simbólicas modernas (Leo Maar, 1997: 24). Na verdade, Adorno está preocupado, sobretudo, em revelar as atitudes que contribuem para a fetichização da cultura que não são apreendidas como tal.

> [...] nenhuma autêntica obra de arte e nenhuma verdadeira filosofia jamais esgotou o seu sentido em si mesma, em seu próprio ser. Elas sempre estiveram ligadas ao processo real de vida da sociedade, do qual se separavam. Exatamente a rejeição ao culposo contexto de vida a ser cega e rigidamente reproduzido, o gesto de insistir na independência e na autonomia, na separação do vigente reino das finalidades, implica, ao menos de modo inconsciente, a referência a um estado em que a liberdade estaria realizada. Mas a liberdade continua sendo uma ambígua promessa da cultura, enquanto esta depender da realidade mistificada, ou seja, em última instância, do poder de dispor do trabalho alheio. (Adorno, 1994: 80)

Na concepção de Adorno era preciso, portanto, que a *Kultur* mantivesse sua autonomia em relação às outras esferas da vida, sem se transformar, contudo, em uma cultura do espírito e se transformar em mera afirmação da realidade dada.

Essa é, na verdade, parte do conceito de *Kultur* que ele tem em mente quando analisa a cultura e a sociedade moderna. Para ele, a obra de arte – em particular, a música – deveria continuar respeitando esta oposição, não se submetendo ao mercado para que ainda pudesse ser pensada como parte da *Kultur*. Entretanto, como já afirmado, a *Kultur* não pode deixar de expressar a **individualidade** das pessoas, por isso mesmo, deve estar relacionada com o indivíduo como um todo, e não como um ser apenas espiritual.

A necessidade de antítese entre *Kultur* e *Zivilization* aparece em toda obra adorniana sobre a cultura moderna. Para ele, é impensável que uma sociedade possa progredir sem uma verdadeira cultura. Seus escritos acerca disso, acentuar-se-ão a partir do final dos anos 30, quando ele tem que se refugiar nos Estados Unidos devido à ameaça nazista.

Lá, Adorno se estarrece com o panorama cultural que encontra, pois apesar de conhecer as formas do capitalismo de Estado "ele não tinha, antes de sua chegada à América, considerado quão rápido a racionalização e a estandardização (padronização) tinham invadido certas formas culturais – isto é, a música popular. Isto era importante, pois a auto-realização do homem tinha de ser abordada através da atividade cultural bem como do trabalho" (Morrison, 1978: 344). Se, por um lado, a velha distinção entre *Kultur* e *Zivilization* se mostrara ainda mais evidente a Adorno, por outro, ele sabia que esta já não fazia mais sentido, porque ambos os conceitos agora se revelavam em um só: indústria cultural. Daí, surgirão suas inúmeras reflexões acerca da cultura moderna, tendo como base a cultura norte-americana, aliás, ponto de discórdia desde seus primeiros dias na América:

> Nunca neguei que, desde o primeiro até o último dia, senti-me europeu. (...) cheguei aos Estados Unidos, assim espero pelo menos, como alguém livre de qualquer nacionalismo ou arrogância cultural. A problemática do conceito de cultura, entendida esta em sentido tradicional, sobretudo alemão, próprio das ciências do espírito, havia-se tornado *demasiado evidente* (grifo nosso) para mim, para que confiasse por mais tempo em tais noções. (Adorno, 1995: 137-138).

Ir para os Estados Unidos foi culturalmente um choque para Adorno, no início dos anos 30. Apesar de já conhecer a influência do capitalismo monopolista sobre a sociedade, ele não

tinha conhecimento de como os meios de comunicação estavam sob o domínio deste sistema em alguns lugares.

Logo de início, em seu trabalho com Lazarsfeld, Adorno diz que a ordem era que ele se ajustasse à maneira como as pesquisas lá eram feitas, entretanto, sua posição foi, do início ao fim, de renúncia aos métodos positivistas aplicados na América.

Nesta época, Adorno estava escrevendo o ensaio "Sobre a situação social da música", cuja tese era a existência de uma totalidade antagônica e como esta se manifestava na arte. Ainda que ele tivesse tentado deixar suas idéias e colaborar com o país que acolhera, Adorno acabou se guiando por seus princípios baseados na *Kultur* alemã. Para ele, a maioria dos americanos estava envolvida demais com o desenvolvimento dos meios de comunicação em seu país para conseguir fazer a crítica de sua sociedade.

3. Benjamin e Adorno: mudança x regressão

Além do conceito de *Kultur* fundamentar muito a crítica de Adorno à cultura moderna, o estudo de Walter Benjamin sobre as mudanças sofridas pela obra de arte na modernidade servem para fortalecer a teoria da regressão de Adorno, que será melhor exposta no capítulo III deste trabalho. Apesar da concordância de Adorno a respeito da teoria benjaminiana sobre a perda da "aura", os dois amigos discordarão radicalmente em suas conclusões, pois a partir desta comprovação, o que interessa a Adorno é medir e avaliar a recepção da arte pelos indivíduos modernos.

Walter Benjamin demonstra em seus textos uma grande preocupação com o rumo tomado pelas artes no século XIX. A importância da crítica, para ele, reside no fato de ela apontar uma oposição entre a obra de arte e a sociedade e de deixar claro que esta oposição sempre deve estar presente na obra, para que ela seja sempre uma crítica do existente e uma *"promesse de bonheur"*. Em seu ensaio "A obra de arte na época da reprodução técnica", Benjamin nos diz que as novas técnicas, ao darem conta de reproduzir quaisquer obras de arte, acabaram por impor a essas reproduções o título de originais e abalaram este estatuto, já que só uma obra original possui a aura, responsável pela sua autenticidade.

> o que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. (Benjamin, 1975: 14)

Em outras palavras, só a obra original traz consigo toda a tradição histórica à qual está vinculada desde sua criação. Ela possui um "aqui e agora" que a reprodução não pode captar. Este *hit et nunc* da produção artística é transmitido por uma aura que envolve toda obra de arte e é responsável por tornar visível o que de invisível a obra possui. Benjamin (1975: 15) a vê como "a única aparição de uma realidade longínqua por mais próxima que esteja".

Embora a obra de arte tenha sido, antes do advento da técnica, essencialmente reprodutível, a reprodução, enquanto tal, não era um fim em si mesma e nem condição *sine qua non* para que a obra existisse. Além disso, a reprodução manual sempre foi vista como uma tentativa, frustrada, às vezes, de falsificar o original, o que dava a este autoridade sobre sua reprodução. Porém, a reprodução técnica goza de uma certa autonomia em relação à obra de arte original, já que a grande quantidade de reproduções torna possível o acesso a lugares onde nunca poderia ser vista. Isto acarreta numa perda da aura, pois não só o "aqui e agora" da obra, como também sua característica de "aparição única" deixam de ser essenciais à sua contemplação[4].

A obra de arte, como algo inacessível, não é mais percebida como objeto de culto. Sua legitimidade não mais importa, pois o homem moderno sente necessidade de ter as coisas humanizadas e mais próximas. Segundo Benjamin (1975: 15), ele se caracteriza por uma capacidade de "captar o 'semelhante no mundo' o que lhe permite captá-lo até mesmo no fenômeno único". Todavia, esta transformação do modo de perceber o mundo faz com que, na sociedade moderna, a capacidade de ter experiências profundas – como a arte –

[4] Entenda-se, nesta passagem, contemplar não como ato de cultuar a obra, mas tão somente de expô-la.

tenha se alterado, já que a percepção moderna obedece a critérios impostos pela técnica. Isto equivale a dizer que a industrialização mudou a forma com que o homem percebia o mundo, pois sua sensibilidade foi automatizada, mudando totalmente sua maneira de experimentar as coisas.

> Sempre foi uma das tarefas essenciais da arte a de suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta. A história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que só podem ser livremente obtidos em decorrência de modificação do nível técnico, quer dizer, mediante uma nova forma de arte.
> (Benjamin, , 1975: p. 30)

Em "Sobre alguns temas em Baudelaire", Walter Benjamin analisa *As flores do mal* de Baudelaire sobre a mesma ótica: o *flâneur* é aquele que, embora esteja em meio à multidão, não se confunde com ela, porque tem consciência dela e de si mesmo. E porque não se confunde pode tanto "fixar residência nela" como contemplá-la como um visionário. O *flâneur* jamais se torna um "homem da multidão", porque, ao contrário deste, escolheu estar nela, e este estar não é despropositado. Ele quer fazer o passeio da tartaruga através da multidão, quer ter a experiência de estar no meio dela. Seu propósito é o de não assumir o ritmo frenético das fábricas e do mundo moderno.

> Na atitude de quem sente prazer assim, deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Contudo, o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não desviá-lo, apesar da ebriedade em que o colocava, da terrível realidade social.
> (Benjamin, 2000: 55)

Benjamin acredita que o *flâneur* tem, portanto, condição de se colocar acima da multidão, de se manter distante dela e de com ela se deslumbrar – o que só é possível porque ele se identifica com essa multidão. Seu desejo mais íntimo é emprestar uma alma à multidão, transformando-a numa aglomeração de *flâneurs* capaz de perceber e experimentar outro ritmo de vida (Benjamin, 2000: 54).

É interessante notar que Benjamin atribui o fracasso do *flâneur* de Baudelaire ao fato de que ele escreveu o livro a um público para quem o choque havia se tornado regra e que havia estruturado uma percepção com incapacidade para experiências como a lírica. Entretanto, ele não crê, com isso, que o choque seja regressivo, como pensa Adorno, visto que mesmo o *flâneur* em meio ao choque com a multidão é capaz de não só percebê-la, mas de recusar o que a maioria dela faz.

Isso porque, para Benjamin, não faz sentido continuar falando de arte nos termos tradicionais: é preciso reconhecer que as formas de arte, como o cinema, a fotografia, o rádio etc, moldaram uma nova percepção na humanidade, criando, com isso, chances dela se organizar e protestar contra a situação em que se encontra. Ele compartilha do otimismo ativo de Brecht para quem "o rádio seria o maior aparato de comunicação imaginável para a vida pública, isto é, poderia ser uma rede maciça se visasse claramente não apenas transmitir mas também receber, fazendo o ouvinte não só servir, mas realmente falar, não o isolando como objeto passivo, mas colocando-o em contato ativo com outros ouvintes-falantes" (Brecht, 1932: 129 – apud: 1978: 199).

> Sempre foi uma das tarefas essenciais da arte a de suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta. A história de

> cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que só podem ser livremente obtidos em decorrência de modificação do nível técnico, quer dizer, mediante uma nova forma de arte. (Benjamin, 1975: 30)

Significa dizer que Benjamin não interpreta a perda da aura como algo negativo a respeito da obra de arte, ao contrário: agora, emancipada do mito e dos rituais, ela finalmente pode ter uma função também emancipadora (Slater, 1978: 199). Ele tem a firme convicção de que a revolução ainda seria possível, caso as novas formas de arte (capazes de atingir a sensibilidade do homem moderno) fossem utilizadas com vistas a esse fim. Slater acredita que o "trabalho teórico [de Benjamin] sobre a questão de uma arte revolucionária foi basicamente uma tentativa de sistematizar e propagar a práxis de Brecht", daí que Benjamin – diferentemente de Adorno – opta por uma luta ativa.

Uma das inúmeras críticas de Slater contra Adorno é a de que ele não foi capaz de indagar se essas novas técnicas de produção de arte não poderiam realmente funcionar como meio de formação e emancipação no contexto, também novo, das relações de produção. Não obstante, se Adorno nem sequer faz tal suposição é porque ele tinha verificado (através de inúmeras pesquisas quantitativas, análises dos ouvintes de rádio etc) que esta perspectiva já não existia naquele momento e que a tomada dessas técnicas pelo proletariado, como sonhava Brecht e Benjamin, estavam longe de ter alguma chance de concretização, dado que elas pertenciam exatamente àqueles que não tinham nenhum interesse nisso. "Noutros têrmos, a arte pode cumprir sua função revolucionária somente se ela própria não se torna parte de qualquer *establishment*, inclusive o *establishment* revolucionário!" (Marcuse, 2000: 261).

Poder-se-ia dizer que, para Adorno, a modernidade possui mais chances de haverem Ulisses se agarrando aos mastros dos navios, com medo de serem seduzidos pelo mundo, do que *flâneurs* que, mesmo em meio à multidão, se manteriam livres de suas preocupações[5].

> A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles viviam, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da Indústria Cultural não são mais também mercadorias, mas o são integralmente.
>
> (Adorno, 1994: 93-94)

Portanto, o que tanto Walter Benjamin quanto Brecht entendem como mudança na percepção humana, Adorno vê como regressão do indivíduo e da sociedade. O problema não é que a técnica cria uma nova maneira de relação entre indivíduo e cultura, mas que ela transforma a tal ponto a cultura que esta relação fica prejudicada.

Encontramos a mesma impressão em uma (longa, mas elucidativa) citação de Roland Barthes:

> Diante dos clientes de um café, alguém me disse justamente: "Olhe como são apagados; hoje em dia, as imagens são mais vivas que as pessoas." Uma das marcas do nosso mundo talvez seja essa inversão: vivemos segundo um imaginário generalizado. Vejam os EUA: tudo aí se transforma em imagens: só existem, só se produzem, só se consomem imagens. Exemplo extremo: entrem

[5] Esse descrédito de Adorno quanto à possível nova forma de percepção dos indivíduos, enfatizada por Walter

> em uma boate pornô em Nova Iorque. Não encontrarão aí o vício, mas apenas seus quadros vivos (de que Mappletorpe fez lucidamente algumas fotos); diríamos que o indivíduo anônimo (de modo algum um ator) que aí se faz acorrentar e flagelar só se concebe seu prazer se esse prazer vai ao encontro da imagem estereotipada (deformada) do sadomasoquismo: o gozo passa pela imagem: eis aí a grande mutação. Uma tal inversão coloca forçosamente a questão ética: não que a imagem seja imoral, irreligiosa ou diabólica (como alguns declararam quando do advento da Fotografia), mas porque, generalizada, ela desrealiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob pretexto de ilustrá-lo. O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado; são, portanto, mais liberais, menos fanáticas, mas também "mais falsas" (menos autênticas) [...]. (Barthes, 1984: 173-174)

É em resposta a essas idéias de Benjamin que Adorno escreve o ensaio "O fetichismo na música e a regressão da audição".

Benjamin, será tema do próximo capítulo.

Capítulo III

Cultura Industrializada: sinais de regressão

"Perceber não é experimentar um sem-número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível. Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal. Perceber não é recordar-se."

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*

1. Música e indústria cultural

Como afirmado nos capítulos anteriores, para Adorno, a existência de um espaço cultural que sirva de manifestação das realizações humanas é essencial a uma sociedade que se deseja livre. Entretanto, o alto grau de desenvolvimento de uma indústria cultural americana e suas influências negativas sobre a formação cultural das pessoas revelam-lhe a inexistência deste espaço na sociedade moderna ocidental: "A cultura que, de acordo com

seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles viviam, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da Indústria Cultural não são mais também mercadorias, mas o são integralmente" (Adorno, 1994: 93-94).

O que move Adorno a escrever "O fetichismo na música e a regressão da audição" é a transformação da música a partir da produção comercializada desta. "Saltava-lhe aos olhos a violência da totalidade social, até em domínios desligados. Não podia, pois, escapar-lhe que a arte em que se havia educado não permanecia isenta nem sequer em suas formas mais puras e livres de compromissos, desse caráter objetivo predominante em toda parte, mas tinha aguda consciência de que, precisamente no empenho de defender sua integridade, a música engendra caracteres da mesma índole daqueles a que se opõe" (Adorno, 1989: 9).

Uma das idéias principais do ensaio é a inexistência de liberdade dos ouvintes de música moderna, já que o mercado fonográfico é extremamente restrito. Não há liberdade de escolha, simplesmente porque não há escolha, mas apenas uma falsa idéia de que ainda se pode decidir entre uma coisa e outra.

> O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao

> detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida.
>
> (Adorno, 1999: 66)

A aceitação e o sucesso da música popular, produzida nos moldes da indústria cultural[6], se dá pelo fato dela sempre remeter a alguma situação concreta da vida do indivíduo, pois "não é a música, *per se,* que vem à mente quando a canção é tocada, mas a memória de quando ele [o ouvinte] a tinha ouvido" (Hullot-Kentor, 1991: 107). Além disso, a semelhança com outras músicas de sucesso ajudam-no a reconhecê-la mais prontamente, daí a rápida aceitação.

Recuperando o papel da música ao longo da história da humanidade, Adorno diz que esta sempre teve um papel duplo. O primeiro como pura manifestação instintiva humana e o segundo, como meio de calar ou persuadir esta manifestação. No entanto, o que se tem hoje em termos musicais é praticamente a manifestação da música no segundo sentido apresentado.

Leopoldo Waizbort, em *Aufklarüng musical,* esclarece esta visão (também desenvolvida por Adorno no livro *Filosofia da nova música*), retomando um pouco da história da música. Enquanto, na antigüidade, música e mito estavam em estreita relação; na civilização ocidental, a primeira servirá como forma de superar o segundo.

O primeiro estilo de musica ocidental do qual se possui algum registro é o canto gregoriano que remonta até pelo menos o século VIII. Dentre o que o difere do estilo que se desenvolve a seguir, o fato de ser monódico (cantado a uma voz) é o mais marcante. Já

[6] Para se referir a esse tipo de música, Adorno emprega também o termo "música ligeira", ressaltando-lhe sua superficialidade, descompromisso musical e falso entretenimento.

no século XI, começa a se desenvolver o estilo que polifônico[7] (cantado a muitas vozes) – que terá um crescimento gradual devido à falta de uma escrita musical eficiente. Sua evolução será atingida apenas nos séculos XVII e XVIII, com o sistema temperamental de Johann Sebastian Bach. Este sistema, baseado na "divisão da oitava em 12 partes exatamente iguais é o ápice de um processo de racionalização [...] que se iniciou na Grécia Antiga, com Pitágoras, e sofreu várias transformações, em especial nos séculos XV, XVI e XVII" (Waizbort, 1991: 26). Foi o temperamento que forneceu a base para o sistema tonal, cujo objetivo era o uso das possibilidades sonoras permitidas pelo sistema temperamental através da harmonização, baseando-se na sistematicidade tanto do material musical quanto da técnica de composição. Todavia, ao invés de ser interpretado como mais uma expressão da realidade sensível, o sistema tonal (tonalidade) foi compreendido como um sistema dado pela natureza e não construído a partir dela, assim, o que, historicamente, era efêmero passou a ser encarado como algo eterno evidenciando um retorno ao mito (Waizbort, 1991: 31ss).

Por esta razão, Adorno diz que a consciência musical moderna não possui mais um gosto artístico porque até mesmo "o próprio conceito de gosto está ultrapassado" (Adorno, 1999: 65). Se antes a arte musical se distinguia por alguns cânones convencionais, ou seja "o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso" (Adorno, 1999: 66), não é porém o que vem ocorrendo. Hoje aqueles cânones foram rejeitados e uma das justificativas dadas seria a de que, ainda, é possível respeitar o gosto individual das pessoas. Entretanto, essa falsa liberdade individual se caracteriza pela falta de opção frente às músicas apresentadas. O sucesso de uma determinada música é a explicação mais usada quando se questiona o

[7] O estilo polifônico baseia-se na contramelodia, ou contraponto, que é o uso das notas e de suas notas

porquê do gosto por esta ou aquela música. Não é a música, em si, que conta na hora da escolha, mas o fato de todas as outras pessoas também a conhecerem e gostarem dela. O gosto generalizado privou o gosto individual de liberdade, apesar da indústria cultural dizer o contrário. É como se o sucesso na venda de discos fosse causa da concordância de opiniões da maioria das pessoas. Entretanto, a indústria do disco vende a idéia de que a escolha é individual e é responsável pelo sucesso das músicas em geral. Adorno não tem dificuldades em refutar tal idéia, bastando para isto considerar o fato de que o reconhecimento que se faz diante da música popular é, na verdade, uma pseudo-individuação:

> Por pseudo-individuação entendemos o envolvimento cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização. (Adorno, 1994: 123)

Não é o ouvinte quem escuta a música e escolhe se dela irá gostar ou não, a indústria cultural poupa-lhe este trabalho, fazendo isto por ele.

> [A indústria cultural] não apenas ... faz [as massas] acreditarem que o engano que elas praticam é satisfação, mas vai além: implica que, qualquer que seja o estado das coisas [ela] tem que suportar o que é oferecido. (Adorno & Horkheimer: 93, apud: Heller, 1991: 373).

---

contrárias, cujo uso independente deve causar uma impressão agradável ao ouvido.

1.1. Uma teoria do ouvinte

Em seu ensaio "Sobre música popular", Adorno (1994-a, p. 132-136) constrói uma teoria do ouvinte, descrevendo as reações psicológicas que um possível ouvinte de música popular tem ao ouvir qualquer música deste tipo. Note-se que, mesmo que tais reações não ocorram na mesma ordem, suas características gerais são semelhantes:

1. O indivíduo tem a **vaga sensação** de já ter ouvido aquela música em algum momento e, portanto, de já a conhecer. O reconhecimento se faz e ele percebe que tem razão: de fato, conhece a música ("parece que já conheço...").

2. Há, então, uma **identificação efetiva**. Forçando um pouco mais a memória ele se lembra que aquela é a música de que alguém já havia lhe falado ou que ele conhecera em algum lugar ("conheço!").

3. Assim ele faz uma **rotulação** ("Ah! É a música *x* ...") que é sempre seguida de um sentimento de segurança: ele agora participa de uma coisa não só conhecida por ele, mas por tantos outros. Não está sozinho, faz parte de um grupo que tem a mesma opinião.

4. Ocorre então uma **auto-reflexão no ato de reconhecer** que traz a este indivíduo uma satisfação de ter sido capaz de identificar o que ouvia e que agora parece fazer parte dele. Mais do que isso: a música parece lhe pertencer. Ele sente que já pode, inclusive, cantá-la, assoviá-la, e não apenas ouvi-la.

5. Finalmente, ocorre o que Adorno chama de **transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto**: o ouvinte quer gratificar a música pela satisfação proporcionada e retribui com uma espécie de selo ("Nossa! É mesmo muito boa..."): a música se torna passível de ser "gostada" e de ser considerada boa.

É esta transferência psicológica efetuada pelo ouvinte a responsável pela promoção da música. Daí deriva aquele "gostar" de que falávamos anteriormente. O sucesso da música popular tem sua garantia fixada entre o momento do reconhecimento feito pelo ouvinte até o momento em que este atribui à música um valor.

Adorno afirma que a teoria do reconhecimento só se aplica a algumas músicas, isto é, às músicas de "sucesso", sendo este rotulado pelas "agências centrais"(Adorno, 1994: 135). Isto se deve ao fato do sucesso da música popular apelar para a repetição, que é uma estrutura falsa e poderosa, pois "se alguma música é tocada sempre de novo no rádio, o ouvinte começa a pensar que ela já é um sucesso" (Adorno, 1994:135). Essa idéia é fomentada ainda pelos *slogans* utilizados pelos locutores de rádio que dão a ilusão de que a música que acaba de ser lançada já é um sucesso. Torna-se, assim, quase impossível aos ouvintes de rádio resistirem à participação de uma imensa opinião pública. Dessa maneira, a escolha cede lugar à aceitação.

Se o reconhecimento é o grande responsável pelo sucesso da música popular, há ainda um fator que explica porque os ouvintes de música popular continuam sempre fiéis a este tipo de música, apesar da falta de novidade: a desconcentração.

> Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si, exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada. Não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva. (Adorno, 1999: 92)

A desconcentração característica dos ouvintes de música popular deve-se ao fato desta ser completamente estandardizada, com um esquema dividido em algumas estrofes e um refrão que é repetido uma ou mais vezes. A harmonia, por mais complexa que seja, é um recurso vazio, pois nunca desemboca em algo novo: o início e o final de cada estrofe sempre trazem para si o esquema pré-estabelecido. Até mesmo o *detalhe* que, na música séria, desempenha um papel fundamental para sua compreensão: na música popular, perde totalmente o significado, pois se esconde e se confunde entre os "efeitos especiais", os quais, na verdade, são de conhecimento da maioria dos músicos, mas que são apresentados como algo extremamente novo e complicado, levando o ouvinte a uma outra atitude regressiva: a preferência e disposição maior para se ater às partes, em detrimento do todo que já está pronto e é aceito tão logo seja dado. Sua aceitação ocorre "antes mesmo de se começar a real experiência da música" (Adorno, 1994: 117). A relação entre o detalhe e a música na sua totalidade é casual, pois o detalhe em nada influencia ou modifica o todo e este acaba sendo interpretado como algo análogo ao detalhe. Isso significa que na música popular um detalhe pode ser facilmente substituído por outro sem se criar problemas quanto à sua totalidade, pois o que está em jogo é o prazer momentâneo, o que desobriga o ouvinte de pensar no todo. Daí, o padrão temporal da música popular girar sempre em torno dos obrigatórios três minutos exigidos pela indústria do disco. Apesar do tempo ser pouco é suficiente para garantir tanto seu sucesso quanto fazer com que o ouvinte não faça dela análises minuciosas.

Porquanto, Adorno afirma que, na música séria, a falta de totalidade da obra seria impensável. Nela, opera-se uma relação viva entre parte e todo. É como se houvesse uma cumplicidade entre eles: o detalhe desenvolve-se a partir do conjunto da peça. Um tema só pode ser compreendido a partir de outro e, sozinho, ele perde a função que tem no todo.

Exemplos disso, são a *Sétima Sinfonia* e a *Apassionata* de Beethoven, pois nelas "e na boa música séria em geral (...) o detalhe contém virtualmente o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo" (Adorno, 1994: 119). O despeito pelo todo torna as partes independentes, sem unidade e sem síntese e é por esta razão que os ouvintes de música popular não precisam de disposição e de concentração para ouvi-la. Aliás isso é imprescindível, pois caso se concentrassem, não seriam capazes de ouvir tantas vezes o mesmo tipo de música e, então, algo se faria notar com respeito às músicas de sucesso.

O grande problema é que a distração priva os indivíduos de perceberem que não só são manipulados com respeito à cultura, como em toda sua vida social. A audição desatenta serve de esquecimento e descanso da vida mecânica e tediosa a que os indivíduos são submetidos. "Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado [...]. É na verdade uma fuga, mas não, como [o indivíduo] afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir" (DE, 1985: 135). O que significa que a desconcentração característica do ouvinte moderno pode colaborar para o desencadeamento de algumas mudanças de comportamento, não só em nível individual, mas social. Estas reflexões são importantíssimas para a tese de Adorno sobre a importância que a *Kulturindustrie* assumiu na sociedade moderna e de como a existência de uma esfera que se contraponha a ela é essencial a uma sociedade que se deseje livre.

Em linhas gerais, as conseqüências seriam:

1ª) a **perpetuação de estilos musicais** que não exigem do ouvinte nenhuma atenção. Aliás, caso essa atenção ocorresse, como já dissemos, não seria possível que os indivíduos suportassem o uso freqüente de fórmulas musicais.

> A consciência da grande massa dos ouvintes está em perfeita sintonia com a música fetichizada. Ouve-se a música conforme os preceitos estabelecidos hoje, 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, 1999: 87)

2ª) **regressão musical**, marcada pela incapacidade de concentração do ouvinte: a produção musical, nos moldes da indústria cultural, transforma os indivíduos em mal ouvintes: desatentos, pouquíssimo exigentes, desmemoriados, superficiais.

> 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, 1999: 89)

3ª) **regressão individual**: resultado da inaptidão do indivíduo em se ater às coisas que lhe exijam atenção e, por isso, em estabelecer relações. Uma tal regressão dá-se, agora até mesmo no âmbito cultural, no qual o indivíduo não tem condição de fazer uso livre de seu entendimento.

> A decisão que o indivíduo deve tomar em cada situação não precisa mais resultar de uma dolorosa dialética interna da consciência moral, da autoconservação e das pulsões. 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 massa, que desapropria seus consumidores forçados de seus últimos impulsos internos. (Adorno, 1985190)

4º) **personalidade autoritária**: o condicionamento social e cultural não deixa de gerar algumas reações. Como já afirmado, o homem tem uma propensão natural à liberdade, logo, a privação excessiva e controlada desta leva-o a responder com uma submissão exacerbada ou com autoritarismo. (Os temas: personalidade e sociedade autoritária serão tratados com mais detalhe no capítulo IV)

> [...] o seu primitivismo não é o que caracteriza os não desenvolvidos, e sim o dos que foram privados violentamente da sua liberdade. Manifestam, sempre que lhes é permitido, o ódio reprimido daquele que tem idéia de uma outra coisa, mas a adia, para poder viver tranqüilo, e por isso prefere deixar morrer uma possibilidade de algo melhor. A repressão efetua-se em relação a esta possibilidade presente [...]. (Adorno, 1999: 90)

5º) **sociedade autoritária**: caracteriza-se pela formação de um grande número de indivíduos com tendências autoritárias, em que a imposição de gostos, leis, regras, escolhas etc não representam mais um problema, pois é encarado como algo dado, natural.

> As idéias que uma pessoa expressa e, em menor grau, o que pensa realmente dependem, em grande medida, da atmosfera de opinião na qual se desenvolve; e

> quando esse clima muda, alguns indivíduos se adaptam muito mais rapidamente que outros [...]. (Adorno, 1965: 29)

Para construir suas teorias acerca do poder que a indústria cultural exerce na sociedade e explicar a atitude do ouvinte de música ligeira diante da produção cultural, Adorno se utiliza também do conceito de fetichismo da mercadoria marxiano. Isso significa, portanto, estender o conceito de fetichismo da mercadoria à esfera cultural o que lhe permitiria não só compreender o funcionamento do capitalismo tardio, mas também por que a teoria de Marx sobre o colapso do sistema, a partir do desenvolvimento das forças produtivas, não havia se firmado. Na opinião de Débora Cook (1996:27), ao fazer isso, Adorno acaba superando Marx.

> Como Marx, Adorno também acreditava que uma das chaves para entender que essas forças econômicas encontravam-se na solução do enigma da forma mercadoria. Mas Adorno foi além de Marx quando alegou que a forma mercadoria havia permeado e transformado áreas da vida que não as da própria esfera econômica. A ubiqüidade do princípio de troca tornou-se uma das principais características do capitalismo tardio.

1.2. O fetichismo da mercadoria: liquidação da cultura

Segundo Adorno, o mais grave é que o fetichismo da mercadoria assumiu, no capitalismo tardio, uma amplitude não vista até então: o caráter místico da mercadoria não se manifesta, como outrora, apenas, nos bens materiais (duráveis ou não), mas, também,

nos bens culturais. E, pelo exposto nos primeiros capítulos a respeito do capitalismo tardio, da substituição da *Kultur* pela *Kulturindustrie* e do que isso representa para Adorno, não é difícil imaginar porque isso seja tão significativo para ele. Ainda assim, é preciso esclarecer, um pouco mais, o porquê de certas afirmações de Adorno (1945: 211, apud: Morrison, 1978: 341), como: "a música se tornou um meio ao invés de um fim, um fetiche".

Na visão adorniana, o fato da forma mercadoria ter se espraiado pela sociedade colabora para que a reificação seja ainda maior do que aquela pensada por Marx, o que complica, ainda mais, as chances de emancipação da sociedade.

> As malhas do tecido social vão sendo atadas cada vez mais de acordo com o modelo do ato de troca. Permite à consciência individual cada vez menos espaço de manobra, passa a preformá-la de um modo cada vez mais radical, como que lhe cortando, *a priori*, a possibilidade da diferença, que passa a se reduzir à mera nuance dentro da homogeneidade da oferta. Ao mesmo tempo, a aparência de liberdade torna incomparavelmente mais difícil perceber a própria falta de liberdade do que quando se opunha à falta de liberdade manifesta. Reforça-se, assim, a dependência. Tais momentos, junto com a seleção socialmente feita daqueles que poderão ser os "portadores do espírito", acabam resultando na involução do espírito. (Adorno, 1994: 78)

Para que se entenda o problema prenunciado por Adorno, será necessário que se retome, primeiro, o que Marx entende como fetiche da mercadoria.

No primeiro capítulo de *O capital*, Marx (1988:45) diz que "a mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades

humanas de qualquer espécie". É esta utilidade que confere à ela um valor de uso e, conseqüentemente, um valor de troca (Balibar, 1995: 72). Contudo, a partir do momento que esta quantificação é expressa na forma monetária, o dinheiro passa a ser aquilo que, representativamente, "dá" o valor de troca à mercadoria, muito embora esta mercadoria possua, intrinsecamente, tal valor. O que ocorre é que "no processo de troca, tanto o valor de uso da mercadoria e o trabalho humano concreto envolvido em sua produção são transformados de qualidades em determinações quantitativas. É precisamente esta transformação de qualidade em quantidade que torna a mercadoria tão misteriosa." (Cook, 1996: 27).

Para Marx, isso ocorre porque, ao invés do valor da mercadoria representar para os homens as *características sociais de seu trabalho*, ela aparece como *característica dos próprios produtos* do trabalho humano.

> Em outras palavras, os trabalhos privados só atuam, de fato, como membros do trabalho social total por meio das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho e, por meio dos mesmos, entre os produtores. Por isso, aos últimos aparecem as relações sociais entre seus trabalhos privados como o que são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, senão como relações reificadas entre as pessoas e relações sociais entre as coisas. (Marx, 1988: 71)

A mercadoria parece assumir, portanto, uma autonomia com relação àquele que a fabricou: ao produzir determinada coisa com um valor social para troca, o trabalhador acaba fetichizando este produto, sem levar em consideração que este valor é determinado

pela quantificação do seu próprio trabalho abstrato, e não por uma qualidade mística da mercadoria.

O fetiche da mercadoria acaba criando a falsa impressão de que a mercadoria é superior às pessoas que com ela se relacionam, e ainda: que o dinheiro pelo qual se troca determinado produto também possui um valor em si. Isso ocorre porque:

> Somente dentro da sua troca, os produtos recebem uma objetividade de valor socialmente igual, separada da sua objetividade de uso, fisicamente diferenciada. Essa cisão do produto de trabalho em coisa útil e coisa de valor realiza-se apenas na prática, tão logo a troca tenha adquirido extensão e importância suficientes para que se produzam coisas úteis para serem trocadas. A partir desse momento, os trabalhos privados dos produtores adquirem realmente duplo caráter social. Por um lado, eles têm de satisfazer determinada necessidade social, como trabalhos determinados úteis, e assim provar serem participantes do trabalho total, do sistema naturalmente desenvolvido na divisão social do trabalho. Por outro lado, só satisfazem às múltiplas necessidades de seus próprios produtores, na medida em que cada trabalho útil particular é permutável por toda outra espécie de trabalho privado, portanto lhe equivale. (Marx, 1988: 72)

São esses fatores os responsáveis para que o fetichismo da mercadoria ocorra também no âmbito da cultura: o indivíduo, acostumado a esta relação mítica com a mercadoria, age da mesma forma quando lhe são oferecidos bens culturais: ao adquirir um produto cultural (um cd, uma pintura) assistir a uma peça de teatro etc, o indivíduo tem a sensação de que, a partir do dinheiro usado na troca, ele passa a ser "dono" de determinado bem. Esse sentimento, contudo, é responsável pelo indivíduo acabar valorizando mais o dinheiro que gastou, do que os bens culturais que este lhe tenha proporcionado. Dito de

outra forma: quando esferas como a música passam a ser compreendidas como algo exterior ao homem e como algo a ser adquirido, aquilo que antes era apreciado e valorizado na música é transferido para o dinheiro que permitiu a troca. Em função disso, a música vale não pelo que ela é, mas por aquilo com o que pode vir a ser trocada, apesar do consumidor acreditar que sua relação seja diferenciada e que bens culturais não assumiriam essa forma.

> Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou na 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. É óbvio que no setor dos bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar. Com efeito, tal setor se apresenta no mundo das mercadorias precisamente como excluído do poder da troca, como um setor de imediatidade em relação aos bens, e é exclusivamente a esta aparência que os bens da cultura devem o seu valor de troca. Ao mesmo tempo, contudo, fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios deste mercado. (Adorno, 1999: 78)

O indivíduo constituído pela regressão auditiva torna-se, assim, um "simples comprador e consumidor passivo" (Adorno, 1999: 70) sendo que a fetichização passou a se dar, também, num âmbito em que Adorno considerava como sendo livre do domínio econômico: "As coisas chegaram ao ponto em que a mentira soa como verdade e a verdade como mentira. Cada declaração, cada notícia, cada pensamento está preformado pelos

centros da indústria cultural. O que não traz a marca familiar dessa preformação está, de antemão, destituído de credibilidade, tanto mais que as instituições de opinião pública fazem acompanhar aquilo que divulgam de milhares de comprovações factuais e de toda plausibilidade, de que pode se apoderar o poder de disposição total." (Adorno, 1993: 94)

Os efeitos do fetiche na música se evidenciam, deste modo, na incapacidade moderna de ouvir e de se comunicar, porque o ato de ouvir só tem um objetivo: o falso entretenimento. Falso porque não pode haver distração que emudeça, exatamente o que a indústria cultural faz. Além disso, [...] a transferência dos afetos para o valor de troca traz como conseqüência 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. Entretanto, os ouvidos que somente têm capacidade para ouvir, naquilo que lhes é proporcionado, o que se lhes exigem, e que registram o atrativo sensorial abstrato, ao invés de levarem os momentos de encantamento à síntese, constituem ouvidos de má qualidade [...]. (Adorno, 1999: 96)

Usando de recursos apelativos – como o rótulo aos cantores –, a indústria do entretenimento vai se eternizando, enquanto proporciona em alguns minutos aquilo que priva todo o resto do tempo: a liberdade.

> A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia. (Adorno, 1994: 99)

A observação da atitude das massas diante dos apelos da indústria cultural pode dar a falsa impressão – como sustenta os donos de produtoras – de que estas desejam a música

tal como a indústria cultural lhe oferece. Tal idéia é reforçada, ainda mais facilmente, quando se atenta para o comportamento diário do indivíduo. É fato que ele não trabalha o tempo todo, tem sua vida e seus momentos "livres", indo ao cinema, ouvindo música, assistindo à televisão, fazendo compras; entrementes, ele não atenta para o fato de que, quando está livre do trabalho, quer algo que não lhe exija muito esforço ou saia da rotina. Filmes monótonos ou músicas complicadas nunca fazem parte do programa de distração, já que exigem o esforço de concentrar-se. Contudo, a questão, para Adorno, não é saber **se** o indivíduo age assim, mas o **porquê**. Na verdade, essas pseudo-escolhas foram, cuidadosamente, embutidas no indivíduo pela propaganda e as ações padronizadas e sem reflexão dos indivíduos, em geral, são resultado da eficácia desta.

Segundo Adorno, isso ocorre, ainda, porque as massas participam do mesmo processo ao qual a música popular é submetida: ambas são moldadas pelo mesmo modo de produção (Adorno, 1994: 137) e servem para um maior acúmulo de capital. Resumindo: não se pode dizer que os indivíduos gostem ou queiram esta realidade da forma como é apresentada quando todas as brechas, inclusive a cultura, foram fechadas. Não há como querer algo diferente quando nem sequer se pensa na possibilidade de alguma coisa **ser** diferente. Mesmo longe do trabalho, os indivíduos continuam a ser escravizados e a produzir lucro, pois "o tempo de lazer desses usuários serve apenas para repor a sua capacidade de trabalho" (Adorno, 1994: 137). O controle social exercido pelo sistema vigente é resultado de seu domínio sobre todas as esferas da vida: pública e privada.

> A sua adesão entusiasta às músicas de sucesso e aos bens da cultura depravados enquadra-se no mesmo quadro de sintomas dos rostos, de que já não se sabe se foi o filme que os tirou da realidade, ou a realidade do filme; rostos que abrem

> uma boca monstruosamente grande com dentes brilhantes, encimada por dois olhos tristes, cansados e distraídos. Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral. (Adorno, 1999: 90)

Sendo assim, caberia a pergunta: como e por que os indivíduos aceitam que tais situações lhes sejam impostas?

1.3. Os *tickets* e a aniquilação do sujeito

A resposta de Adorno será: porque a falta de liberdade é um pressuposto da escolha de *tickets*. Se estes indivíduos se habituaram a acolher, sem hesitação, idéias prontas, terão que acolher também o que dela advir.

Será imprescindível, neste ponto, explicitar melhor o que Adorno quer dizer com o conceito de *ticket*, o qual, apesar de ter sido empregado, primeiramente, por ele e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, permanece em seus textos posteriores.

Para isso, tomar-se-á novamente o ensaio "Esclarecimento e ofuscação", de Gabriel Cohn. Nele, o autor assinala a correspondência entre os limites da razão e os do anti-semitismo expostos no último capítulo da *Dialética do Esclarecimento*, sob o título "Elementos do anti-semitismo". Esta relação ajuda a sustentar a idéia, a ser trabalhada no quarto capítulo desta dissertação, de que o anti-semitismo serviu de objeto a Adorno para que ele esboçasse as tendências regressivas no capitalismo tardio. A conclusão mais grave que a teoria da regressão lhe permite chegar é que a difusão genérica de idéias preconceituosas e estereotipadas são ainda mais perigosas do que a mera adoção do anti-semitismo. Aliás, é só porque a liberdade e o esclarecimento se tornaram mero conceito,

escondendo-se sob um véu de verdade e impedindo que os indivíduos se dessem conta até mesmo desse fato, que horrores, como o nazismo, geralmente acontecem.

Apesar do terror da perseguição nazista que Adorno sofreu, não só por ter tido que refugiar-se por doze anos na América, mas, principalmente, pela perda de amigos – como Walter Benjamin – e pela perseguição que sua família teve que enfrentar na Alemanha, Adorno está preocupado em provar que a aceitação de idéias fascistas não se explica pelo preconceito, ele próprio, mas por outros fatores que, inclusive, são mais eficazes em garantir a perpetuação de tais idéias. São eles:

- a incapacidade atual dos indivíduos de se decidirem pela adoção ou não de determinados comportamentos;
- a identificação com a personalidade autoritária como forma de sentir-se protegido e/ou poder dar vazão a seus desejos, frustrações etc.

Por essas razões, o "Elementos do anti-semitismo" quer, na verdade, indicar quais são os preconceitos contra os judeus que ainda perduram sem que, entretanto, existam mais anti-semitas.

Para Cohn (1998: 05), a *Dialética do esclarecimento* é, na verdade, uma versão contemporânea da crítica da razão. Adorno e Horkheimer empreendem, dialeticamente, o que Kant, Hegel e Marx, já haviam feito, mas com uma diferença: para interrogar a razão, levarão em consideração não só os **conceitos**, mas também os **conteúdos históricos**. Eles pretendem demonstrar o desfacelamento da razão burguesa e o avanço do irracionalismo: querem *confrontar o conceito de razão iluminista com aquilo no qual ele se tornou.* "Isso permite, desde logo, assinalar os limites da efetivação do conceito na forma histórica que assume e na qual se apresenta como se estivesse realizado" (Cohn, 1998: 06).

Os dois amigos querem mostrar que o esclarecimento não é a própria razão, mas o processo de constituição dessa. Logo, a razão que hoje se conhece não, necessariamente, é a **razão esclarecida**, mas a **razão ofuscada** por uma aparência de esclarecimento. É esse ofuscamento que faz com que os indivíduos nesta situação, passem a agir como se fossem, de fato, sujeitos dessa ação (Cohn, 1998: 8).

O que significa dizer que nas sociedades capitalistas modernas, não há sujeitos verdadeiros, já que estes são incapazes de estabelecer uma relação dialética com o objeto a partir da **reflexão**. "Há ações irrefletidas de pseudo-sujeitos que, como tais, só podem ver no objeto a coisa estranha, em relação à qual a semelhança só pode ser escárnio" (Cohn, 1998: 11).

Explicando de outra forma: a relação sujeito-objeto, que leva à razão plena, é natural a qualquer sujeito racional; todavia, a razão (por se julgar) esclarecida interrompe esta relação e identifica o dado como verdadeiro. Ainda que falso, o objeto não lhe causa mais estranheza e a razão aceita, sem mais, o momento da não-identidade como idêntico.

Isso explica porque, para Gabriel Cohn (1998: 11), a afirmação "não há mais anti-semitas", feita por Adorno e Horkheimer, na última parte do texto "Elementos do anti-semitismo", só pode ser compreendida a partir do conceito de *ticket*.

Ticket, no sentido adorniano, significa uma lista de idéias que são aceitas por indivíduos ofuscados, tão logo estas lhe sejam oferecidas. Gabriel Cohn (1998: 15) define o *ticket* como sendo "uma forma de perceber o mundo e de pensar que opera conforme blocos de significados previamente dados, que se apresentam como coerentes para o sujeito (na medida em que aceitar um dos seus elementos leva a aceitar os demais sem esforço de ajuste nem, muito menos, de reflexão) mas que na realidade são intrinsecamente contraditórios (na medida em que associam a estereotipia e a personificação num conjunto

que resiste a completar-se)". Embora novos *tickets* sejam sempre produzidos, "continua-se a escolher, mas apenas entre totalidades. A psicologia anti-semita foi, em grande parte, substituída por um simples 'sim' dado ao *ticket* fascista, ao inventário de *slogans* da grande indústria militante" (1985187). Da mesma forma, aceitam-se *tickets* sobre ocultismo, gosto musical, lazer etc. "O anti-semitismo como um todo passa a ser um *ticket* entre outros, desprovido de valorização social específica" (Cohn, 1998: 19).

> No mundo da produção em série, a estereotipia – que é seu esquema – substitui o trabalho categorial. O juízo não se apoia mais numa síntese efetivamente realizada, mas numa cega subsunção. [....] Antes, o juízo passava pela etapa da ponderação, que proporcionava certa proteção ao sujeito do juízo contra uma identificação brutal com o predicado." (1985188)

Ocorre que, na sociedade industrial avançada, "o percebedor não se encontra mais presente no processo da percepção", pois "a decisão que o indivíduo deve tomar em cada situação não precisa mais resultar de uma dolorosa dialética interna da consciência moral, da autoconservação e das pulsões." (1985188-9).

Tem lugar aqui novamente o tema central da tese de Adorno sobre a sociedade moderna: a falta de liberdade. A aceitação de *tickets* só ocorre porque os indivíduos não são livres para, a partir do intercâmbio com o objeto, decidir pela aceitação ou não deste. Dessa forma, embora assumam os estereótipos dados pelo *ticket,* é mantida a idéia de que há uma escolha individualizada. "Estereotipia e personificação são portanto traços opostos mas simultaneamente presentes em um tipo de caráter propenso a realizar por seu intermédio uma das virtualidades (a atitude antidemocrática) da sociedade que oferece as condições

para engendrá-lo" (Cohn, 1998: 15). Estes são opostos constituintes do caráter autoritário, comum à sociedade moderna[8].

Note-se, por conseguinte, que a idéia do *ticket* afasta, por definição, a idéia de experiência do sujeito com o objeto. Daí, o fato de Adorno mostrar-se tão preocupado com a nova forma com que os bens culturais estavam sendo difundidos e aceitos pela sociedade.

Torna-se mais fácil, agora, retornar à pergunta feita anteriormente: como e por que os indivíduos aceitam as manipulações de gosto, repetição de conteúdos etc lhes são impostas?

1.4. Por que música ligeira?

No nível da produção musical, Adorno considera uma série de fatores que explicam melhor tanto a passividade dos ouvintes quanto a assunção de *tickets*. Um deles – como explicitado no início deste capítulo – é o reconhecimento, essencial para que se compreenda o porquê do sucesso da música popular, daí a afirmação de Adorno: "gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo" (Adorno, 1999: 66).

Como já dito, o ouvido moderno habitou-se a reconhecer e não mais conhecer música. Apesar do reconhecimento também ocorrer tanto na audição da música séria quanto da música popular, esta ocorrência se dá, contudo, de maneiras muito distintas.

[8] No quarto capítulo, será retomado não só o tipo psicótico, mas outros tipos psicológicos resultantes da personalidade autoritária.

No caso da **música séria**, ou seja, aquela cujo objetivo é o domínio do material, ou da natureza, musical , o *reconhecimento é um meio* utilizado pela pessoa para compreender o restante da música: ela reconhece os acordes, a melodia e os tons como um "sistema" musical. Neste tipo de música, o sentido musical "pode, de fato, ser definido como aquela dimensão que não pode ser captada com alguma coisa que se saiba. Isso só pode ser construído pelo espontâneo conectar dos elementos conhecidos – uma reação tão espontânea por parte do ouvinte quanto espontânea ela foi no compositor – a fim de experimentar a novidade inerente à composição" (Adorno, 1994: 131). Ao contrário, na **música ligeira**, caracterizada pela estandardização, pseudo-individuação e fetichismo, a identificação da música não é um meio de percebê-la experimentá-la, o *reconhecimento é um fim*. O esforço do ouvinte, neste caso, se resume ao ato de identificar a música a qual está ouvindo com as demais que já está habituado a ouvir.

Na música séria, o ato de reconhecer é sempre o de verificar algo novo, enquanto que, na música popular, o reconhecimento se faz em torno de algo já conhecido, proporcionando a aceitação. Até mesmo em canções que apresentam certa novidade musical, como no caso dos Beatles, que empregaram sons dissonantes em algumas de suas canções, a atitude do ouvinte não muda se a audição da música for facilitada ou se ela desembocar novamente em formas outrora já conhecidas.

Tomando-se como exemplo a canção "I Feel Fine", de Lennon e McCartney. Embora os autores tivessem-na escrito com vistas a diferenciá-la dos padrões estandardizados da música popular, ela não cria no indivíduo outra atitude senão a de se sentir muito feliz quando toda a complicação e a tensão criada pela música (e não compreendida pelo ouvinte) são reduzidas, confluindo-a num trecho convencional e levando à euforia os seus ouvintes.

Dessa maneira, seu ineditismo é nulo: primeiro, porque "as complexidades não têm influência sobre o curso real" (Hullot-Kentor, 1991: 104) e, segundo, porque isso faz com que o ouvinte se prenda somente a trechos, exatamente como faz com qualquer outra música popular.

São críticas iguais a essa, bem como as feitas ao jazz, que contribuíram bastante para que Adorno adquirisse a fama de elitista e, até mesmo, de preconceituoso. Entretanto, sua investigação acerca do jazz tem a clara preocupação de repensar este estilo musical, que, desde 1914, se tornou fenômeno de massa nos Estados Unidos e, depois, na Europa. Para ele, as origens africanas do jazz acabaram ajudando os produtores americanos a recriá-lo com uma imagem de novidade e rebeldia.

Em "Moda intemporal", Adorno discute as razões pelas quais os adjetivos atribuídos ao jazz se confirmam como falsos. A "vitalidade" e o "ritmo do tempo", que se apresentariam através da improvisação e da síncopa, são os atributos jazzísticos mais enfatizados pela propaganda e os que rendem maiores adeptos a este tipo de música. Ao contrário do que se afirma, o jazz não possui vitalidade, isso porque ele é repetitivo e monótono: o que se chama de improviso é, na verdade, uma variação, uma paráfrase de uma fórmula limitada, previamente criada. Assim, "o que aparece como sendo espontâneo foi estudado cuidadosamente, com precisão maquinal" (Adorno, 1998: 119) pelos executores da música, embora o que realmente importe para a permanência do sucesso seja o fato dos fãs acreditarem ou não na existência de improvisação. Apesar de alguns defensores do jazz atribuírem a "formação dos sons" empregada neste estilo como uma característica dele, Adorno Afirma que o jazz não tem o "ritmo do tempo", não tem novidade, porque o que nele se faz já havia sido desenvolvido por outros compositores sem, no entanto, instigar os ouvintes como estes o fizeram: Strauss, Mahler e Schoenberg já

haviam efetuado essa inovação em suas composições. Bela Bartók, 20 anos antes, já utilizava os acordes usados no jazz (Adorno, 1998: 283). É claro que não só o jazz ou a música popular, em geral, que se apropria e se limita a repetir conquistas musicais já feitas anteriormente. Adorno critica, da mesma forma, os compositores (clássicos ou não) que se acomodaram na mera repetição de recursos que garantiriam o sucesso entre o público. Stravinsky, por exemplo, quis perpetuar a fórmula dodecafônica de Schoenberg.

Ravel, por outro lado, apenas repetiu as primeiras peças criadas por Debussy, embora tivesse condições musicais e financeiras para ter se oposto a isso:

> [...] Em lugar nenhum ele transcende a forma planejada, suposta na escolha do material altamente qualificado; a construção jamais penetra no círculo vegetativo. Ele fez soar os convencionalismos.
>
> Da criança triste, a música de Ravel preserva traços em sua totalidade: da criança-prodígio. Daí e que talvez provenha o seu jogo de máscaras: ele mascara como que por uma certa vergonha, que não lhe permite quebrar as formas das quais ele extrai sua vida; a vergonha da criança-prodígio: ter tudo isso, mas estar inexoravelmente preso a limites naturais. (Adorno: 1994, 165)

Trata-se, sobretudo, de verificar como os indivíduos se guiam pela assunção de *tickets* em âmbitos tão diferenciados sem, ao menos, perceberem que o fazem: a boa música, ou música séria, para Adorno deveria se contrapor às leis totalitárias da sociedade não se deixando guiar por fins econômicos. Da parte dos compositores e músicos é preciso rejeitar o fetiche da mercadoria, pois, caso contrário, contribui-se para a regressão. Aos indivíduos cabe notar que a formação dos *tickets* se constrói através de uma idéia aparente de novidade, intelectualismo, criatividade etc e ter coragem de recusar a isso.

Por todas essas razões, Adorno afirma que, embora o sucesso do jazz deva-se muito a seu modismo, não pode ser considerado como tal, já que quer se manter inabalável na indústria de discos contrariando, dessa forma, a fugacidade implícita no conceito de moda.

Surge aqui a mesma pergunta feita por Adorno a respeito da música popular. Se o jazz é repetição de fórmulas porque seus ouvintes não se cansam e a que Adorno atribui o sucesso tão longo deste estilo musical?

A resposta também será a mesma: não é o gosto o responsável pelo sucesso do jazz, mas a sua estandardização. De fato, não se pode falar em gosto, já que este é condicionado pela indústria cultural. Se o jazz surge como expressão cultural africana, com características mais selvagens, contudo, ao longo do tempo, ele também acaba cedendo aos apelos comerciais, esquecendo sua história, perdendo sua sagacidade.

A crítica de Adorno dirige-se, portanto, ao jazz criado e difundido pela indústria cultural contra o que, aliás, aqueles preocupados em recuperar as raízes do jazz lutam, sem sucesso. Em sua "Réplica a uma crítica a Moda intemporal" Adorno, inclusive, admite que existem ritmos complicados no jazz, porém estes não conseguem, bem como as outras músicas de sucesso, se desvencilhar do esquema pronto dos compassos (Adorno, 1998: 283), eles acabam servindo ao conformismo do ouvinte, porque possuem apenas momentos desviantes. Como na música ligeira ou popular, os detalhes como a dissonância e os efeitos não levam a nada: não têm relação com o todo, nem mesmo têm uma função harmônica.

> Por cima de um ritmo básico constante e variável são introduzidas, aqui e ali, sincopizações que depois são "retiradas" e suspensas no ritmo fundamental e, por assim dizer, "coletivo". (Adorno, 1998: 282)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

A a-historicidade do jazz reflete, dessa maneira, a condição de seus admiradores que crêem na superioridade do jazz atual porque não conhecem sua história, não sabem julgar o que é melhor ou diferente, isto é, vivem na ignorância e, por essa razão, estagnados. Daí, a explicação, segundo Adorno, para o segredo do sucesso do jazz que, por outro lado, revela outras conseqüências a respeito de seus ouvintes: a aceitação, sem questionamento, daquilo que lhes parece inevitável; o acostumar-se à superficialidade e mesmice da música, renunciando a qualquer reflexão sobre si mesmo; a admissão de comportamentos padrões, facilmente aproveitados pela indústria da cultura.

> Procedimentos estandardizados que reinam incontestes e que são praticados durante muito tempo acabam produzindo reações estandardizadas. (Adorno, 1998: 123)

Entre estas conseqüências há ainda o fato de algumas apresentações de jazz, famosas pela excentricidade de seus músicos, acabarem camuflando uma espécie perigosa de preconceito: a atração parece não ser a música ou o talento do negro, mas sua extravagância. Daí, Adorno dizer que preocupa-lhe muito o que é feito dos jazzistas hoje e o que eles deixam que se façam com eles.

> "Nos últimos séculos, a música perdeu os traços de servidão que antes a aprisionava. Deveria então retroceder ao seu estágio heterônomo? Dever-se-ia entender sua mera subserviência como uma garantia de seu compromisso coletivo? Não seria uma ofensa aos negros mobilizar mentalmente neles o passado de sua existência escravizada, para torná-los aptos à servidão?" (Adorno, 1998: 285)

1.5. Música séria

Embora Adorno tenha dedicado grande parte de seus textos a provar o domínio da indústria cultural sobre a esfera musical, ele despendeu um trabalho muito maior na análise de obras que, segundo ele, seriam um contraponto à música ligeira. Isto é: a música séria. Segundo Martin Jay (1984:101-107), Adorno foi um dos que mais tentou revelar as contradições e múltiplos significados do conceito *Kultur*, mantendo sempre uma posição crítica frente a quaisquer assuntos de caráter cultural, fossem eles de cunho popular ou erudito. Ele sempre ponderou sobre a validade de manifestações culturais que tivessem como objetivo fazer se passar por cultura popular com o interesse de obter aceitação social, ao mesmo tempo em que não apontava os problemas de uma cultura erudita fetichizada, como o culto a maestros e músicos "estrelas" ou a obsessão de alguns músicos com a perfeição técnica e o empobrecimento da audição (Jay, 1984: 111).

Viu-se, anteriormente, que o uso freqüente do sistema tonal e seu sucesso junto aos ouvintes fez com que este sistema musical fosse encarado como uma segunda natureza musical. Eis, então, o que, em Beethoven, chama a atenção de Adorno: este austríaco foi um dos poucos para quem a tonalidade não se tornou uma premissa musical, mas um resultado do trabalho com o material, com a técnica e com a subjetividade dos tons. Importava-lhe criar uma dinâmica a partir da totalidade da música com o uso do ritmo, do desenvolvimento melódico temático etc. e que, além disso, ela tivesse um *sentido total*. Isso equivale a dizer que mesmo tendo se baseado no sistema dominante de sua época, Beethoven não compreendeu a tonalidade como uma obrigação, mas soube fazer uso dela sem tornar sua música escrava de um sistema. A relação que Beethoven faz entre o todo e as partes em sua música existe porque "ele prega o direito à própria personalidade, o direito

a uma atividade livre do ser singular no interior do todo" (Bekker, 1912: 89-91, apud: Waizbort) e é por isso que Adorno a enfatiza tanto.

Embora alguns críticos de música vejam certa relação entre Kant, Hegel e algumas obras de Beethoven, como as sinfonias *Heróica* e *Nona* e sua ópera *Fidelio*, no que diz respeito à expressão da auto-confiança burguesa, Adorno avalia a superioridade de Beethoven e a seriedade de sua música pelos seguintes motivos (Jay, 1984: 129-130):

- ele se recusa a compor músicas para agradar patrocinadores, como faz Mozart e Haydn;
- sua música agrada o público porque este se identifica com a beleza e/ou com a liberdade de sua música, não porque ele cumpre o que esperam;
- toma a obra de arte como um todo orgânico;
- questiona a autonomia burguesa e o fracasso de sua emancipação pensada pelo Iluminismo, através de sua *Missa Solennis*, quebrando com seu próprio modelo de totalidade;
- nega, ao contrário de Hegel, reconciliar-se com as novas realidades da Europa do Período Napoleônico.

Apesar de ter cometido o erro de sugerir, em sua obra, que a burguesia fosse uma classe universal, Beethoven "expõe o clássico como classicizante. Ele rejeitou o afirmativo, aquilo que de forma não-crítica endossava o Ser na idéia do classicamente sinfônico [...] Nesse momento, ele transcendeu o espírito burguês, cuja mais elevada expressão musical foi sua própria obra. Algo presente ao seu próprio gênio, a parte mais profunda deste, recusava-se a reconciliar, numa imagem única, aquilo que não está reconciliado (Adorno, *Alienated Masterpiece*: 122-123, apud: Jay, 1984: 130).

Depois de Beethoven, as tentativas musicais que se fizeram, no século XIX, acabaram se apegando à fórmula da totalidade, embora a realidade já não correspondesse

mais a esta representação e até mesmo ele, já a tivesse superado. A música de Wagner, por exemplo se caracteriza:

- pela fuga da vida real;
- por encarar a realidade como um sonho;
- pela recorrência a temas míticos para chamar a atenção do ouvinte;
- por tornar a música repetitiva, abandona a temporalidade da sinfonia;
- por criar efeitos e detalhes para marcar a música para o ouvinte desatento;
- por antecipar as técnicas da indústria cultural, abusando dos *leitmotiv* (temas centrais) (Jay, 1984: 132).

Embora seu cromatismo pudesse abrir caminho para a dissonância, ele ignorou isso e promoveu com a música fetichizada.

> No dúbio *quid pro quo* de elementos gestuais, expressivos e estruturais no qual a forma wagneriana se alimenta, o que se espera que surja é algo semelhante a uma totalidade épica, uma perfeita e completa unificação entre o interior externo, entre sujeito e objeto, em lugar de dar forma à ruptura entre eles. Destarte, o processo de composição transforma-se em agente de ideologia antes mesmo de esta última ser importada para os dramas musicais através da literatura. (Adorno, 1981: 38)

Somente o atonalismo schoenberguiano, no séxulo XX, se comparará às grandes conquistas feita por Beethoven um século antes. Este sistema musical se caracteriza pelas dissonâncias e não pela harmonia, como o tonal. Apesar disso, ele não deixa de sofrer uma aversão inicial por parte dos ouvintes.

Entretanto, tanto essa atitude quanto a posterior bajulação que se fez em torno de Schoenberg são, igualmente, fruto da falta de conhecimento que os ouvintes têm a respeito da história da música ocidental.

As diversas críticas infundadas dirigidas a Schoenberg refletem, para Adorno, como sua obra não foi e não é ainda compreendida nem mesmo por seus seguidores, que também sofrem as conseqüências da regressão da audição que os impossibilita de ouvir e entender a técnica e a música atonal. Ao mesmo tempo em que esses seguidores admitem que Schoenberg foi um inovador, classificam-no de ultrapassado e fracassado, considerado-o um músico intelectualizado demais, um compositor de obras românticas tardias (Adorno, 1998: 145), transferindo, assim, a incapacidade do sujeito para o objeto.

A incompreensão da música atonal dá-se, assim, por uma série de fatos históricos no campo musical que foram criando nos ouvintes um comportamento conservador em relação a ela. Adorno é um sociólogo da música e, como tal, quer trazer à tona a relação entre a história da humanidade e sua história da música. Para ele, esta – como qualquer obra de arte – sofre interferência do momento histórico em que vive o compositor, podendo, em certos casos, refletir esse momento. Na visão de Adorno, Schoenberg – assim como Beethoven e Bach – foi capaz dessa maestria, devido a um esclarecimento musical não dominado pela lógica da moda ou do mercado. E além disso, ele "leva às últimas conseqüências aquilo que o classicismo prometeu e não cumpriu, e por isso destrói a fachada tradicional. Ele retomou o desafio bachiano que foi deixado de lado pelo classicismo, inclusive por Beethoven, sem que com isso tivesse recaído em um estágio anterior ao classicismo. Este, por necessidade histórica, negligenciou Bach. A autonomia do sujeito musical pesou mais do que qualquer outro interesse e eliminou criticamente a forma tradicional de objetivação, ao mesmo tempo que os homens puderam satisfazer-se com a aparência de objetivação,

assim como o livre intercâmbio dos sujeitos parecia garantir a sociedade"(Adorno, 1998: 155).

Se a harmonia criada pela tonalidade encantara os ouvidos modernos e tivera uma aceitação musical tão forte que acabara dando a este sistema um grau de verdade, Schoenberg rompe com o esquema de tema e desenvolvimento, fazendo o "[...] uso exaustivo – ou pleno – dos doze sons oriundos da divisão da oitava pelo temperamento igual em uma técnica composicional que privilegia a forma musical" Waizbort (1991: 28). Apesar ser matemática, diz Adorno, a música atonal tem "traços de um jogo de montar" que são superados pela arte de uma composição.

A nova música se opõe à tradicional, na medida em que esta contribuiu com a música repetitiva e compensatória da burguesia e não se revelou contra isso. Se Bach, Mozart e Beethoven já continham, em suas obras, uma aspiração à dissonância, em Schoenberg esta se concretiza.

> Uma vez que todas as possibilidades da melhor música ocidental já estavam realizadas, a insistência na tonalidade só poderia levar ao retrocesso (esse foi o caminho trilhado por Stravinky). Tratava-se de levar às últimas conseqüência os elementos dialéticos inscritos na melhor música tonal. Dessa forma, segundo Adorno, o dodecafonismo não é – como se pensa freqüentemente – um sistema artificial de organização de sons, mas algo que simplesmente cumpriu uma tendência imanente no desenvolvimento da linguagem musical [...] A música de Shöenberg, portanto, é uma grande luta contra toda formar de ilusionismo musical, contra a aparência e o jogo [...]. (Duarte, 1997: 33)

Para Adorno, Schoenberg , através de sua música, exige do ouvinte tudo aquilo que ele não está acostumado a apresentar: concentração, participação, atenção à multiplicidade e renúncia aos hábitos. A música atonal desagrada porque exige algo do ouvinte e não corresponde às suas expectativas, porque é diferente de tudo daquilo que geralmente ouve, porque trata-o como homem, não como coisa ou criança, não lhe fornecendo música de entretenimento, mas trabalho (Adorno, 1998: 146). E, por essas razões, produz no ouvinte ódio e rejeição. Talvez porque Schoenberg, ao compor, recuse-se a ser o cozinheiro da metáfora platônica, que seduz as crianças com guloseimas e outras coisas gostosas (Platão, 1970: 184).

> A verdade dessa música parece mais exaltada porque desmente, mediante uma organizada vacuidade de significado, o sentido da sociedade organizada que ela repudia, do que pelo fato de ser em si mesma capaz de um significado positivo. (Adorno, 1989: 26)

A música atonal acaba se tornando inteligível porque alerta "para aquilo que engana no caráter afirmativo da cultura" (Adorno, 1994: 157) e porque ela mesma se "volta contra o ouvinte, contestando as costumeiras concepções de imediatez e naturalidade" (Adorno, 1994: 152). Sua falta de significado é a expressão da falta de sentido da vida moderna (Adorno: 1984: 26), por isso, cria uma repulsa por parte do ouvinte. Ao contrário do que ocorria com a música tonal, que ele ouvia automaticamente, sem problemas, na música nova, ele tem certeza de que não compreende o que ouve, apesar de não entender **o porquê** disso. Para Adorno, a explicação reside no fato da nova música exigir mais de um ouvinte,

cuja capacidade para audição está prejudicada. Seu malogro diante desta música se assemelha àquele apontado por Benjamin a respeito do *flâneur* de Baudelaire.

> A nova música, de um modo geral, pressupõe – enquanto consciência da tensão – experiência, a dimensão de felicidade e sofrimento, a capacidade para o extremo, para aquilo que não esteja já pré-formado, como que para salvar o que o aparato do mundo administrado destrói. (Adorno, 1994: 159).

Contudo, embora não se possa esperar que a música sozinha transforme a realidade social, nem mesmo que ela seja composta com estes fins, para Adorno (1994: 160), "a partir de si mesma, a música não é capaz de encobrir a ruptura histórica. Ela só tem o seu correto lugar social onde estampe, a partir de si mesma, de modo mais conseqüente possível, tal ruptura. De outro modo, ela não fica à altura da verdade". A função e razão de ser da música é o fato de ser **ouvida**, de relacionar-se com o ouvinte e é, exatamente, o fato de provocar esta relação que a torna verdadeira **música.**

Isso tudo não significa, porém, que Adorno não fosse crítico em relação a Schoenberg . Embora o criador do sistema atonal tenha criticado a música dos últimos duzentos anos – assim como o fez a Escola de Viena – em suas obras tardias ele também parece ter desejado afirmar seu estilo como uma autoridade, petrificando-o. Ao criar o dodecafonismo para sistematizar o sistema atonal, Waizbort (1991: 38) diz que Schoenberg submete a música à natureza, renuncia o material porque o fetichiza, despreza sua essência: a dissonância.

> As melhores peças, contudo, não confiavam nem nas séries dodecafônicas, nem nos tipos tradicionais. São aquelas nas quais opera desembaraçadamente com meios composicionais próprios [...] (Adorno, 1998: 167).

Vale a pena retomar, dessa maneira, a via de análise de Adorno: a música séria é aquela que se recusa a repetir o que já foi criado, que aprende com a história, buscando a superação e a exploração do que já foi feito. Em resumo: Adorno não desvincula o músico do mundo em que vive, pois dele – assim como de qualquer outro indivíduo – deve ser cobrado senão o esclarecimento, ao menos, a busca deste. Daí, seu elogio a compositores que tenham essa preocupação e sua crítica não só àqueles que ignoram tal necessidade quanto àqueles que desvirtuam composições que se pautaram por este caminho.

O mesmo ponto de vista é encontrado em Marcuse, em seu ensaio "A arte na sociedade unidimensional" a respeito do que deveria ser a intenção da verdadeira arte:

> A situação presente da arte é, segundo meu parecer, muito claramente expressa na exigência, formulada por Thomas Mann, de que se refute a Nona Sinfonia. Deve-se refutar a Nona Sinfonia não apenas porque é errada e falsa (não podemos e não devemos cantar uma ode à alegria, nem mesmo como promessa), mas também porque ela existe e é verdadeira dentro de seus próprios limites, inserindo-se em nosso universo como justificação daquela "ilusão que não é mais justificável. (Marcuse, 2000: 270)

Na mesma perspectiva dialética com que fala da inicial recusa e da posterior aceitação maciça da obra de Schoenberg, Adorno avalia a obra bachiana. Curiosamente, para defender Bach em seu ensaio "Em defesa de Bach contra seus admiradores", Adorno

não escreve contra os críticos do músico, mas contra seus fãs. Segundo ele, há um desvirtuamento não só da compreensão quanto da música de Bach, pois, ao contrário do que afirmam seus admiradores, nela não estão presentes elementos da tradição musical, como os da polifonia medieval. A degradação da obra bachiana é fruto da apropriação reacionária e interesseira daqueles que se dizem seus conhecedores e que, contudo, não percebem que seria impossível que Bach tivesse as características tradicionais que a ele atribuem, simplesmente pelo fato dele ter vivido num momento histórico em que era impossível manter tais características. A pequena distância temporal que o separa de Mozart e Beethoven e não da idade média é prova disso. Tanto Bach, quanto sua música, têm características iluministas. A favor da liberdade dogmática e não da religião; recusando-se a adaptar a música ao gosto da época; buscando no arcaico aquilo que não cedesse às exigências modernas de transformar a música em mercadoria; selecionando entre os procedimentos tradicionais possibilidades diferentes (Adorno, 1998: 139), Bach se revela um compositor moderno. Sua obra não é arcaica, porém, figura-se como uma arcaizante e pobre. Isto é resultado da neutralização feita pelos seus ditos "admiradores", cuja intenção era transformá-lo apenas em um neo-religioso, de quem a música deveria alegrar festivais barrocos promovidos por ouvintes conservadores.

> Bach, o mais importante progressista mestre do baixo contínuo, renunciou ao mesmo tempo, na qualidade de polifonista tradicional, à obediência à tendência da época da qual ele próprio era o representante, para que esta tendência alcançasse sua verdade mais íntima: a emancipação do sujeito em relação à objetividade, no interior de uma totalidade sem rupturas que tem a sua origem na própria subjetividade. (Adorno, 1998: 140)

A ênfase de Adorno se dá, portanto, na diferença entre o que era, de fato, a obra de Bach e da apropriação feita pela Igreja, por músicos e promotores musicais. Na verdade, a divulgação da imagem de Bach se adequa aos objetivos desses grupos e retira da música bachiana todo o valor que realmente possuía, da mesma forma com que, hoje, a indústria cultural age em relação aos bens culturais, modernos ou não.

Poderia-se perguntar, neste momento, qual seria então, na concepção adorniana, as chances da música séria sobreviver num mundo fetichizado? Para ele, embora, até mesmo as tentativas que escapem à fetichização da música, sejam, em certo momento, sucumbidas por esta, a arte sempre encontrará uma forma de expressar as contradições, pois ela é a mais pura manifestação da propensão natural do homem à liberdade.

> [...] Somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver: sua morte, hoje, como se delineia, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se apor. (Adorno, 1984: 22)

2. A comunicação na cultura industrializada

A contraposição, apresentada no primeiro capítulo, entre Adorno e Benjamin acerca das possibilidades de redenção a partir de novas técnicas de arte, como o cinema, por exemplo, mostrou que Adorno – ao contrário de Marcuse – nunca colocará em cheque o valor da técnica para o desenvolvimento social. Entretanto, a relação incorreta que geralmente se faz entre progresso técnico e progresso humano é o que lhe permite duvidar

de que estivesse sendo feito um uso racional desta técnica. Adorno considera que "são de vital importância para a humanidade as formas de sua própria constituição global, enquanto não se constitui e intervém um sujeito global consciente de si mesmo. Exclusivamente sobre isso recai a possibilidade de progresso, a possibilidade de afastar a catástrofe extrema, total." (Adorno, 1995: 38).

É pensando nisto que Adorno avalia a função da televisão e a influência desta na esfera individual e coletiva.

Televisão e formação foi transcrito a partir de um debate promovido pela Rádio de Hessen, em 1963, entre Adorno e Hellmut Becker que era presidente das Escolas Superiores de Educação na Alemanha.

A problemática central do texto é: como ter uma TV que sirva para a formação dos indivíduos e não corrobore para a alienação e para o conformismo? O debate gira, assim, em torno da importância da TV nas escolas e como usá-la, inclusive, no ensino de determinadas matérias, pois os dois teóricos acreditam que a TV deve servir a este propósito, além de funcionar como meio de comunicação de massa.

Adorno parte da idéia de que a TV não é ruim em si, mas que é preciso se tomar cuidado com o uso em grande escala. Na forma atual a TV contribui para divulgar ideologias, ela manipula os expectadores, pois trata muito mais de ilusões do que de realidade. Apesar da técnica ser moderna, não necessariamente seu conteúdo é moderno, por isso, assistir à TV exige consciência crítica do telespectador, logo, a escola deve preocupar-se em dar aos estudantes uma "capacidade de desmascarar ideologias" (Adorno, 2000: 79). Esta seria criada a partir do momento que os indivíduos não encarassem a TV como único meio de comunicação de massa e buscassem em outros veículos de comunicação informações diferenciadas que lhes permitissem avaliar o conteúdo

transmitido. Quando Becker pergunta a Adorno se a TV deve dirigir moralmente a opinião das pessoas ou se ela deve refletir o que estas pensam, Adorno diz que pelo fato da TV atingir um grande número de pessoas, ela tem uma obrigação com o *ser* da sociedade. Por esta razão, os profissionais da TV devem ser competentes e críticos.

> Na medida em que uma série de pessoas com posições críticas e autônomas e freqüentemente até oposicionistas, colaboram na produção dos programas; torna-se possível romper em certo sentido as barreiras do existente [...], então eu diria que uma tal programação vai além da tevê nos termos vigentes, podendo contribuir para transformar a consciência das pessoas. (Adorno, 2000: 82)

Note-se que também neste texto, escrito em meados dos anos 60, Adorno chega a considerar a possibilidade de uso dos meios modernos de comunicação como meio de contribuir para que a sociedade chegasse ao esclarecimento. A diferença do posicionamento de Adorno para o de Benjamin e Brecht, que acreditavam, já em 30, que isso fosse possível com o rádio e o cinema, se explica porque, para Adorno, a possibilidade de transformação a partir destas novas formas de cultura não significavam, contudo, sua realização. Fica difícil não apontar novamente aquele sinal de ruptura que Adorno faz com respeito ao texto que publicou com Horkheimer. Ademais, Adorno acaba assumindo esta posição também na prática, haja vista este texto ser fruto de um debate feito no rádio.

É interessante notar que, embora Adorno seja comumente taxado de pessimista, sua posição aqui é, em certo sentido, mais otimista que a de seu colega de Princeton: Paul Lazarsfeld. No texto "Gosto popular e ação social", escrito em conjunto por Lazarfeld e Merton, em 1948, estes afirmam que as tentativas de se fazer programas de rádio, por

exemplo, em que se tocavam músicas diferentes daquelas a que a massa estava acostumada a ouvir, fracassaram e que, possivelmente, o contrário não ocorreria, já que se precisa levar em consideração que o gosto do público, em geral, está decadente. Enquanto Adorno vê possibilidade de uma formação através dos meios de comunicação, desde que esses deixassem de ter como fim maior a manipulação do público, para os autores, "[...] é bem possível que padrões, adequados a formas artísticas produzidas por um pequeno grupo de talentos criadores e destinadas a um público restrito e selecionando, não sejam aplicáveis a formas artísticas a serem produzidas por uma indústria gigante para a população em geral" (Lazarsfeld & Merton, 1971: 246).

Essa opinião, na verdade, acaba corroborando o discurso da indústria cultural que atribui às preferências do público o conteúdo dos programas de rádio e TV, além das histórias dos filmes. A questão a respeito do gosto se torna de fácil aceitação entre os mais variados grupos porque, para Adorno, ela se baseia num dado verdadeiro: é fato que a indústria cultural baseia-se em esquemas do consciente e inconsciente dos indivíduos e que o sucesso daquilo que ela prepara é facilmente comprovado pelo sucesso de tais programas, pois "[...] o intrincado dêsse contexto, que suscita a ilusão de que o espírito do senhor seja o da época, reside contudo nisso, de que também aquelas manipulações que ajustam o público às exigências de um comportamento adaptado às condições dadas podem invocar momentos da vida consciente e inconsciente e atribuir-lhes a culpa, com uma razão aparente" (Adorno, 1963: 352). Contudo, esta posição deixa de considerar **o porquê** do público de rádio, TV e cinema exigirem tais conteúdos: se eles foram predeterminados a escolherem o que, de antemão, já lhes foi oferecido é só porque não conseguem mais tolerar algo que seja diferente, por não desejarem se recordar daquilo que lhes é vedado (Adorno, 1963: 349).

Reforce-se, portanto, que ocorre com a TV e o cinema o mesmo que se vê na música, no que diz respeito à ideologia da indústria cultural: a assunção de *tickets* dá-se tanto pela idéia a que os produtos vêm ligados quanto pela incapacidade que os indivíduos têm de recusá-los. Exemplo disso é o sucesso dos filmes veiculados nas "sessões pipocas" atuais (ou o chamado "cinema do papai" da década de 60) e, ainda, das telenovelas e dos programas de auditório. Ainda que a *qualidade* dessas atividades que se propõem culturais seja insuportável até mesmo ao público que lhes prestigia, torna-se difícil apagar a idéia que o indivíduo tem de que ele e uma grande *quantidade* de pessoas não escolheram assistir àquilo. "Mesmo assim, na apologética total ou parcial, a difundida tese de que a indústria cultural seria a arte dos consumidores é falsa, é a ideologia da ideologia"(Adorno, 1994: 106). Enquanto isso:

> [...] A indústria cultural sorri: torna-te aquilo que és; e a sua mentira consiste precisamente na confirmação e consolidação repetitivas do simples ser-assim daquilo a que o andamento do mundo reduziu os homens. Tanto mais convincente ela pode apontar que a culpa não cabe ao assassino, mas ao morto: que ela ajude a trazer à luz aquilo que de qualquer forma está no homem. (Adorno, 1963: 353)

Se, por um lado, Adorno não deixa de acreditar que uma educação através dos meios de comunicação de massa poderiam servir à uma formação emancipadora da sociedade, por outro, ele frisa alguns fatos que dificultam isso:

- o público acaba inibindo a qualidade artística, já que não aceita nada diferente do que já lhe é apresentado;

- o efeito social da TV, do rádio e do cinema só podem ser medidos pelas intenções ocultas e camufladas de suas produções;
- como produtos da indústria cultural, os meios de comunicação têm o objetivo de captar atenção do público, logo, usará os meios que julgar necessário para conseguir isso.

São esses fatores que, na opinião de Adorno, tornam difícil a resposta à pergunta sobre o que estes meios fazem com as pessoas.

Sua resposta, como adiantada no início deste capítulo e que será melhor trabalhada no capítulo IV, é tanto a regressão perceptiva quanto a regressão da personalidade, pois os indivíduos sabem, inconscientemente, que algo lhes é negado, assim, buscarão uma forma de escapar a isso. Se esta afirmação contém um pouco da tragédia a que a sociedade está submetida, está aí também a única chance de que alguma ruptura com a dominação seja estabelecida.

> Freud ensinou que a repressão dos impulsos jamais tem êxito total nem definitivo, e que por isso a energia psíquica inconsciente do indivíduo é incansávelmente desperdiçada para manter no inconsciente aquilo que não deve assomar ao consciente. (Adorno, 1963: 347)

Se, como afirmado no início desta seção, a posição de Adorno nos anos 60 se modifica um pouco da dos anos 30 e 40, principalmente, é preciso deixar claro que, ainda assim, ele não tem, com certeza, as mesmas esperanças que Benjamin e Brecht tinham, já décadas atrás. Para ele, apesar das pesquisas ainda não terem demonstrado até aquele momento as conseqüências das programações de TV sobre os indivíduos, isso não seria uma contraprova de seu efeito. Ao contrário, a influência da televisão revela que há efeitos,

porém que estes são sutis e necessitam de maior cuidado ao serem analisados (Adorno, 2000: 88).

Por outro lado, ele faz questão de assinalar a possibilidade, sempre presente, de que a indústria da cultura provoque nas massas o efeito contrário ao esperado. Como é provável que a TV produza também programas para minorias, se estes fossem criados inteligentemente, poderia ocorrer que despertassem também o interesse do grande público. Quem sabe "com programações orientadas por esta via poderíamos até abrir uma brecha na barreira do conformismo" (Adorno, 2000: 93).

3. Crítica literária: "descobrindo" o véu ideológico

Em *Prismas*, Adorno mantém sua maneira dialética de analisar a cultura. Através da análise da obra de grandes escritores e compositores, ele quer reavaliar o que não é percebido pela crítica, em geral.

Enquanto Spengler foi repudiado pelos críticos como pessimista e reacionário a partir de suas obras *O declínio do Ocidente* e *O homem e a técnica*: para Adorno, estas qualificações não se comprovavam. A primeira, porque as profecias de Spengler foram se confirmando ao longo da história: o cesarismo mostrou-se realmente uma forma política de dominação em que a arte de massas juntamente com a propaganda serviam à dominação, e o sistema partidário, próprio do liberalismo, apresentou-se como uma democracia convertida em ditadura, "graças ao domínio dos partidos" (Adorno,1998: 51). A segunda, porque sua crítica às grandes cidades não dizia respeito à diferença de suas construções com as do passado ou algo parecido, mas por elas serem espelho do tipo de vida a que o

homem moderno estava submetendo: uma vida que só faz sentido se relacionada, de alguma forma, ao dinheiro. Nesta vida, as experiências tornam-se superficiais. Há a distração ao invés da verdadeira alegria, a leitura informativa no lugar da crítica, a tensão corporal em substituição à tensão espiritual. Além disso, para Adorno, "a imagem [spengleriana] do morador das cidades modernas como um segundo nômade merece ser ressaltada. Ela não apenas expressa angústia e a alienação, mas também a a-historicidade crepuscular de uma situação na qual os homens ainda se sentem como objetos ou processos intransparentes, não sendo mais capazes, entre um choque repentino e um brusco esquecimento, de uma experiência de tempo contínua" (Adorno, 1998: 46).

Entretanto, se Adorno não concorda com as críticas comuns feitas a Spengler, ele também apresenta outras incomuns. Spengler não trata em nenhuma dessas obras do problema econômico. Na verdade, ele trata a economia como uma "alma coletiva", como algo dado e não construído. Ele sequer coloca em discussão a dominação como resultado da injustiça e da irracionalidade o que, aos olhos de Adorno, não revela um pessimismo ou conservadorismo, mas um fatalismo do autor, sendo esse um grande problema em sua obra. Os fatos servem apenas para que ele construa sua teoria sobre a modernidade, não para pensar suas causas ou para superá-los. Aliás, Spengler compreende os fatos que alimentam sua crítica como irremediáveis e a realidade como algo sem possibilidade de mudança. A discordância maior de Adorno em relação a Spengler dar-se-á neste campo. Para Adorno, tais coisas são impensáveis porque ele não acredita nesta impossibilidade: o que até agora não se realizou pode vir a se efetivar.

O fatalismo de Spengler transparece também em sua teoria sobre a cultura: ele a vê sempre como um domínio do poder, como um desenvolvimento de almas coletivas participantes de um destino comum, em que tudo é sempre igual e nada pode ser mudado.

Desse modo, o fatalismo de Spengler, como o de outros pensadores como Hobbes e Maquiavel, por exemplo, acaba explicando a dominação natural e a favor dos dominadores. Adorno, por outro lado, a entende como sendo um resultado da "luta dos homens pelas condições de sua reprodução", como "um elemento de contradição em relação à necessidade cega: a vontade de autodeterminação a partir do entendimento" (Adorno, 1998: 63). Neste ponto, fica bem mais claro que o pensamento de Adorno diferencia-se, comumente, daqueles para quem o destino figura como algo inevitável e não é possível "tomar-lhe as rédeas".

Não seria exagero, neste momento, confrontar algumas idéias de Adorno com um famoso poema de Brecht. Embora, como já apresentado no segundo capítulo, os dois tenham discordado quanto à maneira com que se deva (ou se consiga) mudar a realidade, ambos concordavam quanto à necessidade da dúvida, do exame, da relação com o objeto (realidade) e também que, por mais desalentadora que a análise das condições sociais se revelasse, não se poderia crer que não existiria uma forma de transformá-la. Adorno talvez corroborasse isso dizendo que esta realidade é apenas uma das realidades possíveis, não a única.

Nada é impossível de mudar

Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceites o que é de hábito
como coisa natural,

pois em tempo de desordem sangrenta,

de confusão organizada,

de arbitrariedade consciente,

de humanidade desumanizada,

nada deve parecer natural

nada deve parecer impossível de mudar.

(Brecht, 1983: 45)

Semelhante a Spengler, Aldous Huxley, em seu *Admirável mundo novo*, revela não só um fatalismo como também um certo tipo de conformismo diante do mundo o qual tenta o tempo todo criticar. Segundo Adorno, o choque produzido em Huxley pela totalidade do admirável mundo novo aflora em pânico, isto é, no desencantamento deste mundo[9].

Embora como metáfora da sociedade capitalista o livro de Huxley seja bem sucedido, Adorno novamente está preocupado em notar quais são as atitudes dos personagens deste, quais as idéias sustentadas pelo autor em meio à trama.

O admirável mundo novo, um mundo onde o domínio da técnica e da racionalidade se fez total, produz intencionalmente pessoas de comportamento tipificado, quer na seleção biológica em seus modernos laboratórios, quer no condicionamento que será feito durante toda sua vida. Isto serve também para justificar e manter a relação de classes, afinal os Alphas não sobreviveriam não fosse o trabalho dos Betas ou dos Ypsílons, e vice-versa. Todos são úteis e "todos são felizes agora" (Huxley, 2001:87). A bestialização escolhida e promovida pelos dirigentes do admirável mundo novo conta com um aparato cultural: o

cinema sensível, a televisão, as viagens programadas etc. que ajudam a manter a estupidez mesmo quando se poderia tentar outra coisa. Esta clara intenção de manter a barbárie cultural é a mesma identificada por Adorno na indústria cultural, pois apesar das inúmeras alternativas possibilitadas pelo avanço da técnica tanto um quanto o outro optam pela regressão. A gravidade está em que uma regressão como essa, induzida automaticamente e planejada pelo sistema totalitário, é verdadeiramente total (Adorno, 1998: 96).

Contudo, a regressão não está restrita às classes inferiores: nem mesmo as classes superiores escapam à mutilação do entendimento. Tanto os *Betas* e *Ypsílons*, responsáveis pela manutenção material do admirável mundo novo, quanto os *Alfas são bestializados e incapazes de questionar o mundo em que vivem*. Dominados e dominadores, diriam Adorno e Horkheimer, "pertencem ao mesmo circuito funesto" (1985164). Para a manutenção da ordem e do equilíbrio é preciso que todos acreditem que este é o melhor mundo possível. "O *Admirável Mundo Novo* é um campo de concentração único, que, livre de seu oposto, toma a si mesmo por paraíso" (Adorno, 1998: 93): tudo é tão "perfeito", "resolvido" que não se deve, nem se consegue, questionar o sentido do todo. As vidas se estruturam sobre formas de condutas estabelecidas, sistemas de pensamento prontos que giram em torno de um único objetivo: o consumo. As gravações a que são submetidos, desde crianças, os que vivem no admirável mundo novo formam indivíduos de comportamento tipificado. Entretanto, apesar de suas atitudes nada individualizadas, os habitantes do admirável mundo novo são pessoas, na maioria do tempo, seguras. Possuem a segurança (também

[9] Heller (1991: 365) é partidário deste mesmo ponto de vista: "Huxley, in other words [...] injustifiably hypostasizes repression into an ontological category: repression is not seen as an historical artifact, created by de 'limitations imposed by the relations of production'; rather, it is seen as inherent to production itself. Huxley ths eternalizes the repression he supposedly condemns. [...] Adorno criticizes Spengler on similar ground. Although Spengler goes to great lenghts to expose the repression that pervades the modern age, he cannot explain that repression[...]"

fabricada) daqueles que acreditam serem livres para escolher, por exemplo, serem diferentes da maioria. Isso inclui fazer opções "diferenciadas" e escolherem viajar de férias numa Reserva de Selvagens, como Malpaís. Todavia, sua liberdade se restringe a aprenderem tudo o que o grande Ford deseje que eles aprendam.

> [...] Uma turma de estudantes recém-chegados, muito jovens, rosados e bisonhos, seguia com certo nervosismo, com uma humildade um tanto abjeta, as piadas do Diretor. Todos traziam um caderno de notas, no qual, cada vez que o grande homem falava, rabiscavam desesperadamente. Eles bebiam ali seu saber na própria fonte. Era um privilégio raro. O D.I.C de Londres Central sempre fazia questão de conduzir pessoalmente seus novos alunos na visita aos vários serviços e dependências.
>
> - Simplesmente para lhes dar uma idéia de conjunto – explicava-lhes.
>
> Porque era preciso, naturalmente, que tivessem alguma idéia de conjunto para poderem fazer seu trabalho inteligentemente – mas uma idéia a mais resumida possível, para que se tornassem membros úteis e felizes da sociedade. Porque os detalhes, como se sabe, conduzem à virtude e à felicidade; às generalidades são males intelectualmente necessários [...]. (Huxley, 2001: 7-8)

A escolha de Bernard e Lenina de passarem suas férias em Malpaís é uma pseudo-individuação, não só porque eles escolhem se divertir dentro das possibilidades oferecidas pelo controlador do admirável mundo novo, mas também porque a atividade escolhida retoma, primeiramente, uma idéia fetichista. Embora Bernard se identifique mais com o passeio, a decisão do local a passar suas férias pauta-se mais pela imagem de que se é livre realmente, já que a escolha de um lugar selvagem cria nos outros e nele mesmo a idéia de se estar fugindo do convencional. Até mesmo a opção de lazer, do que fazer fora do

trabalho, reproduz a idéia do admirável mundo novo. Tais verificações nos remetem a uma outra questão trabalhada mais tarde por Adorno: a do tempo livre.

Adorno, assim como Marcuse e Spengler, traz à tona a questão do tempo livre por esta estar intimamente ligada com a questão da regressão do indivíduo nas sociedades capitalistas avançadas, nas quais o termo "tempo livre" é compreendido apenas como oposição ao tempo em que não se está ocupado. As causas e conseqüências disso são tratadas em "Tempo livre", em que retornam idéias como a pseudo-individuação e pseudo-liberdade, já anunciadas 20 anos antes, na *Dialética do Esclarecimento*. Entrementes, em "Tempo livre", é possível notar um certo otimismo por parte de Adorno. Arrisco a dizer que este otimismo, embora discreto, é sinal de uma certa ruptura com o Adorno da *Dialética do Esclarecimento*. Ainda que retome alguns conceitos do texto escrito com Horkheimer e continue ressaltando o poder da indústria cultural na dominação das massas, na regressão da audição e da personalidade para a qual esta contribui, Adorno chega a falar de uma possibilidade de superação que viria exatamente desta dominação: se a indústria cultural necessita sempre – e cada vez mais – pensar uma forma de manter sua autoridade sobre seus clientes é necessário lembrar ainda que tal dominação não se faz com tanta facilidade. Equivale dizer: embora as pessoas sejam envolvidas e aceitem o que lhes é imposto, seus verdadeiros desejos não são satisfeitos, o que pode levá-las a se cansarem da aparência de novidade dos produtos oferecidos pela indústria da cultura, da falsa liberdade que têm em aceitá-los e passem a perceber que, de fato, não são livres durante seu "tempo livre". Na verdade, Adorno acredita que "uma sociedade, cujas contradições fundamentais permanecem inalteradas, também não poderia ser totalmente integrada pela consciência". (Adorno, 1995: 81)

> [...] A coisa não funciona assim tão sem dificuldades, e menos no tempo livre, que, sem dúvida, envolve as pessoas, mas, segundo seu próprio conceito, não pode envolvê-las completamente sem que isso fosse demasiado para elas. Renuncio a esboçar as conseqüências disso; penso, porém, que se vislumbra aí uma chance de emancipação que poderia; enfim, contribuir algum dia com a sua parte para que o tempo livre [*Freizeit*] se transforme em liberdade [*Freiheit*]. (Adorno, 1995: 82)

Se Adorno parece crer que haja esta "chance de emancipação", mas esquiva-se de comentá-la com mais afinco, é preciso, contudo, explicitar alguns pontos. Apesar de não ser possível falar de uma *mudança* no pensamento de Adorno, também não se pode negar que uma idéia como esta dificilmente é encontrada em seus escritos da década de 30 e 40. Talvez o fato de ter assistido ao desenvolvimento da indústria cultural – principalmente do cinema americano, do misticismo de mercado e da televisão – até meados da década de 60, tenha o levado não só a desejar ainda mais tal emancipação, como a dar mais crédito a manifestações da cultura que tivessem como objetivo a renúncia da totalidade sistêmica, mesmo que estas usassem o cinema, o rádio etc. Uma possível prova disto seria seu próprio envolvimento com o rádio através das palestras sobre "Questões educacionais da atualidade", proferidas na Rádio do Estado de Hessen desde 1959 até o ano de sua morte: 1969. Gerd Kadelbach chega a dizer na introdução à coletânea de textos de Adorno, *Educação e emancipação*, de 1970, que a contradição encontrada na prática jornalística de Adorno em relação à sua postura em *Dialética negativa*, de 1966, revela, sobretudo, o desejo de Adorno de que a educação política, isto é, o esclarecimento servisse à tão sonhada emancipação (Kadelbach, 2000: 9).

É claro que, embora possua uma certa dose de "otimismo" em relação a textos anteriores, "Tempo livre" não deixa de denunciar e aprofundar a questão de como a indústria do entretenimento colabora com a manutenção do *status quo*.

A substituição do termo *ócio* por *tempo livre* significa, para Adorno, já uma mudança de postura ao que deveria ser o momento do lazer, da preguiça e do descanso. Tempo livre tem a característica de ser o oposto do tempo em que se está no trabalho e, embora isto tenha superficialmente uma conotação boa, para Adorno, ela contribui com a maneira pela qual os indivíduos encaram e usam seu tempo livre hoje.

Com o esquema fordista de divisão do trabalho, a maioria das pessoas passa a desempenhar funções das quais não gostam, com as quais não tem prazer e, por conseqüência, a partir das quais não se sentem úteis, realizadas, capazes. Tal esquema, porque não exige praticamente nenhum esforço intelectual, pois o indivíduo não precisa conhecer todas as fases do processo, mas apenas executa incansavelmente a mesma tarefa, faz com que o indivíduo não crie como criava, por exemplo, com o trabalho artesanal. Para Adorno, isto leva a péssimas conseqüências: de início, o trabalho passa a ser encarado como algo a que se está forçado a fazer, o que leva o indivíduo a sentir a necessidade de fugir deste trabalho durante seu tempo livre, "escolhendo" um dos *hobbies* oferecidos, por exemplo, pela indústria do turismo; assim, o tempo livre transforma o indivíduo (que deveria ser livre) em um consumidor dos produtos ligados ao seu tipo de *hobbie* escolhido.

> [...] mas, a própria necessidade de liberdade é funcionalizada e reproduzida pelo comércio; o que elas [as massas] querem lhes é mais uma vez imposto. (Adorno, 1995: 74)

O tempo livre torna-se, cada vez mais, um tempo não livre e sua oposição ao trabalho, ao invés de se transformar realidade, permanece como mera aparência. Para Adorno, o incentivo a esta falsa diferença entre trabalho e tempo livre ocorre para que as atividades intoleráveis do trabalho sejam suportadas com mais facilidade. O desejo de exercer algo "diferente" leva o indivíduo a escolher atividades estupidificantes durante o tempo livre, o que acaba fazendo com que ele as encare da mesma forma como encara o trabalho, ou seja, sem prazer e com tédio.

> Esta rígida divisão da vida em duas metades [tempo livre e trabalho] enaltece a coisificação que entrementes subjugou quase completamente o tempo livre. (Adorno, 1995:73).

Este fator contribui para a propagação da idéia puritana que interpreta o tempo livre como repositor de forças para o trabalho. A alusão de Adorno à *Ética protestante e o espírito do capitalismo* de Max Weber, discutida no primeiro capítulo, é clara. A afinidade eletiva entre a ética do protestante e o "espírito do capitalismo" é explicada por Weber como sendo resultado de um processo de racionalização que se desenvolvera no ocidente a partir do desencantamento das imagens do mundo – provocado principalmente pelo avanço da técnica e da ciência – e pela mudança na conduta das pessoas, especialmente das religiões protestantes. Este "espírito capitalista" ajuda a compreender as mudanças de posturas assumidas frente ao trabalho e, conseqüentemente, ao tempo livre. A busca da ascese, através da vocação do trabalho, o acúmulo de riquezas gerado pela proibição de gozar de bens materiais, a idéia do ócio como pecado, a posição social como expressão da vontade de Deus eram algumas das idéias sustentadas pela maioria das religiões (Weber,

2001: 113s). De mais a mais, segundo Adorno, essas idéias colaboraram para que o indivíduo respondesse muito mais pela função que exercia do que por si mesmo. Sua perda de individualidade é tão acentuada que, para ser aceito, ele busca ser membro de algum grupo, participando de atividades coletivas obrigatórias. Como membro reconhecido, o indivíduo passa a não representar mais que a instituição, deixar de ser ele mesmo. Em "Mensagens numa garrafa", Adorno afirma:

> A sociedade dos seres humanos, hoje em dia, perpetua sua associabilidade, ao mesmo tempo que não permite ao desajustado social nem sequer orgulhar-se de ser humano. (Adorno, 1996: 40)

São as pseudo-atividades, criadas para o tempo livre, que acabam revelando o tédio das pessoas, ou seja, o desespero frente àquilo a que não se escolheu fazer ou ao que lhes foi amputado. Disto pode advir ainda um condicionamento mais forte: se o sujeito se sente muito entediado em seu tempo livre, o trabalho – também monótono – pode lhe parecer melhor do que realmente é. "Tanto ele [o tempo livre] lhes foi recusado e difamado que já nem o querem mais" (Adorno, 1995: 77). Diante de tal realidade, é preciso esclarecer porque o fator que permanece é a tolerância da maioria ao tédio, seja no tempo livre, seja no trabalho. Para Adorno, o tédio é reflexo da regressão na qual esta maioria se encontra, de sua impotência em lutar contra isso. Apesar disso, a atividade, no tempo livre é forçada apenas quando "a vida está sob a coação do trabalho e sob a rigorosa divisão do trabalho. Não teria que existir" (Adorno, 1995: 76). O tédio não existiria se o indivíduo tivesse a liberdade de escolher algo prazeroso para fazer no tempo livre e também no trabalho, se ele fosse realmente emancipado. Ao invés disso, o que se tem são indústrias especializadas na

promoção de atividades supérfluas porque os indivíduos já não são capazes de criar algo durante seu tempo livre e porque tal superficialidade transformou-se numa necessidade social. Assim como em *Admirável mundo novo*, o lazer é uma obrigação de todo cidadão livre.

> Pseudo-atividade é espontaneidade mal-orientada. Mal-orientada, mas não por acaso, e sim porque as pessoas pressentem surdamente quão difícil seria para elas mudar o que pesa sobre seus ombros. Preferem deixar-se desviar para atividades aparentes, ilusórias, para satisfações compensatórias institucionalizadas, a tomar consciência de quão obstruída está hoje tal possibilidade. (Adorno, 1995: 78)

Preferem continuar acreditando no mito, pois o esclarecimento exigir-lhes-á tomada de atitudes. É mais fácil apegar-se ao mastro do navio, como Ulisses, do que tendo ouvido o canto das sereias, resistir a sua sedução.

Além disso, os conceitos foram tão distorcidos que, "quem resiste aos mecanismos de adaptação já não é considerado como o mais capaz. Já que não procura sua própria conservação através da adaptação, é visto com menosprezo: como deformado, atrofiado, fracote" (Adorno, 1995: 66). Uma personalidade, no sentido kantiano, era o indivíduo que conseguia agir livremente frente às leis da razão e às suas próprias, contudo, na sociedade moderna, é aquele que consegue obter sucesso pessoal, independente de sua relação com a humanidade (Adorno, 1995: 69).

Entretanto, convém lembrar que, exatamente porque as atividades criadas pela indústria cultural são apenas compensatórias, sempre resta o desejo não realizado do indivíduo e o medo da revolta que isto pode provocar. A indústria cultural necessita, dessa

maneira, reforçar constantemente seu papel, pois "a integração entre consciência e lazer não é, evidentemente, bem sucedida em sua totalidade. Os interesses reais dos indivíduos ainda são fortes o suficiente, nas margens, para resistir ao controle absoluto"[10] (Adorno, 1977: 2, apud: Jay, 1984: 116).

Sendo assim, caberia, então, perguntar: qual a diferença entre o admirável mundo novo de Huxley e a sociedade administrada de Adorno?

Basicamente, a dominação e a falta de esclarecimento se faz presente tanto num quanto no outro. A grande diferença está na possibilidade ou não de uma superação do condicionamento total. Segundo Adorno (1998: 105), o grande problema é que para Huxley "a desgraça do presente não é o predomínio da chamada cultura material sobre a espiritual", mas a perda de antigos costumes morais através da degradação sexual liberada[11]. Ademais, nem mesmo o selvagem da história é apresentado como uma antítese àqueles que vivem no *Admirável Mundo Novo*, ou seja, apesar de estar livre das convenções do novo mundo, ele também não consegue satisfazer seus verdadeiros desejos, porque se sente culpado por possuí-los. Huxley parece, na verdade, não acreditar na possibilidade de felicidade nem no novo nem no velho mundo. No primeiro, porque a satisfação real nunca ocorre, já que as únicas necessidades que podem ser satisfeitas são as necessidades criadas pelo admirável mundo novo. No segundo porque, mesmo longe do domínio da civilização, o selvagem não consegue se satisfazer sem culpa e ser feliz. Até

[10] Na edição brasileira de "O tempo livre" esta citação foi traduzida da seguinte forma: "[...] é evidente que ainda não se alcançou inteiramente a integração da consciência e do tempo livre. Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [*Erfassung*] total." (Adorno, 1995: 81). Optamos pela tradução apresentada no livro de Jay, *Adorno.*

[11] "- Querido. *Querido!* Se ao menos você tivesse dito isso antes! – Estendeu-lhes os braços.
Mas, em vez de dizer também "Querida" e de estender-lhe igualmente os braços, o Selvagem recuou aterrorizado, agitando as mãos para ela, como se tentasse afugentar um animal importuno e perigoso [...].
- Prostituta! – urrou – Prostituta! Impudente cortesã!" (Huxley, 2000: 181)

mesmo sua forma de compreender o mundo é bárbara e sem sentido, porque ele não supera os tabus impostos nem pela sociedade selvagem nem pelo admirável mundo novo. Sua revolta, que toma grande parte do livro, não se dirige contra estas sociedades onde ele não encontra saída para a infelicidade, mas contra si próprio. Nem antes, nem depois de conhecer o admirável mundo novo, o selvagem consegue se sentir feliz.

Se tanto Adorno quanto Huxley enfatizam a dominação na sociedade moderna é preciso ressaltar que suas conclusões são divergentes. Da leitura do livro de Huxley, fica a impressão de que se vive em um mundo menos terrível que o do admirável mundo novo. Além disso, a sensação predominante é a da falta de escolha: deve-se aceitar este mundo tecnicizado tal como é. Por isso, Adorno afirma que nesta obra "a humanidade é colocada diante da escolha entre a regressão a uma mitologia [...] e o progresso em direção à completa falta de liberdade da consciência" (Adorno, 1998: 111).

Há ainda um outro ponto: se, na história de Huxley, o mal é representado pela máquina (idéia que prevaleceu também na trama do filme *Matrix*, de 1998), para Adorno, o grande vilão não só do *Admirável mundo novo*, mas da sociedade administrada real é a falta de esclarecimento da sociedade. Na tese adorniana, a humanidade reificada não é uma vítima da história, pois ela "não tem de escolher entre um Estado Mundial totalitário e o individualismo" (Adorno: 115): para Adorno, uma história diferente pode ser, de fato, construída ao passo que Huxley não acredita na possibilidade de felicidade real.

Capítulo IV

A Totalidade Sistêmica e o Autoritarismo

Se porém, uma cultura não foi além do ponto em que a satisfação de uma parte de seus participantes depende da opressão da outra parte, parte esta talvez maior – e este é o caso em todas as culturas atuais –, é compreensível que as pessoas assim oprimidas desenvolvam uma intensa hostilidade para com uma cultura cuja existência elas tornam possível pelo trabalho, mas de cuja riqueza não possuem mais do que uma quota mínima. [...]

Sigmund Freud, *"O futuro de uma ilusão"*

Como já adiantado nos capítulos anteriores, para Adorno, uma das características mais profundas da modernidade é a criação de uma indústria cultural e a manipulação desta sobre os indivíduos, o que contribui para uma regressão da audição e para que se diminua drasticamente as chances de que os indivíduos se transformem em sujeitos plenos e capazes de se livrarem de tal situação.

Resta, então, esclarecer quais as conseqüências dessa regressão e da ausência de uma esfera cultural autônoma para o funcionamento e o desenvolvimento (presente e

futuro) da sociedade? E, além disso, responder como Adorno pensa o papel da sociologia em meio a isso tudo?

Essas são respostas, apenas esboçadas até agora, que este último capítulo tentará responder.

1. Personalidade autoritária

A análise das obras adornianas, escritas entre a década de 30 e o início dos anos 50, revelam que Adorno vê uma afinidade intrínseca entre modernidade e irracionalismo autoritário. Na verdade, ele a entende como uma psicodinâmica resultante do processo de modernização cultural, social e político para a qual propagandas irracionais e autoritárias são diariamente criadas, veiculadas e sustentadas pela cultura industrializada. (Crook, apud:1994: 2). Dessa maneira, a disseminação das idéias anti-semitas, por exemplo, foi beneficiada não só pelas idéias fascistas, mas por uma gama de valores baseados na tradição que, por sua vez, se sustentava sobre o autoritarismo, o preconceito e a obediência cega a leis morais-cristãs espalhadas na sociedade. Portanto, o anti-semitismo não é uma "relíquia histórica", mas um perigo inerente à nossa cultura; uma versão mórbida (e não contrária, como geralmente se pensa) do esclarecimento desejado pelo Iluminismo. Esse mórbido ocorre num momento em que a consciência não consegue colocar limites às projeções feitas por um *ego* doente. (Crook, apud:1994: 4-5).

Para os autores da *Dialética do Esclarecimento*, as pessoas que aderiram ao anti-semitismo não tiveram chances de lutar contra ele porque sua falta de reflexão sobre sua real condição não poderia lhe dar uma justificativa para tal ação. Suas manifestações de violência apenas revelavam sua incapacidade de reflexão de ir contra a ordem e de dar um

basta à vida estúpida a que estavam se submetendo, porque seu ódio e violência funcionavam como uma manifestação de insatisfação com aquilo do qual não conseguiam realmente fugir. Logo, perseguidores e perseguidos encontravam-se presos "ao mesmo circuito funesto" (Adorno & Horkheimer, 1985: 160), pois ambos haviam sido frustrados na promessa feita pela civilização, isto é: a felicidade em qualquer situação. Por essa razão, os gestos violentos do anti-semita canalizavam para o judeu seu ódio em relação ao sistema em que era obrigado a viver; o trabalho que fazia como carrasco nos campos de concentração ajudava-o a sublimar seu malogro.

> O sentido dos direitos humanos era prometer a felicidade mesmo na ausência de qualquer tipo de poder. Como as massas enganadas pressentem que essa promessa, na medida em que é universal, permanecerá uma mentira enquanto houver classes, sua fúria se vê excitada; pois se sentem escarnecidas. (Adorno, 1993: 161)

Logo, o anti-semitismo, apesar de não se mostrar um movimento com vantagens econômicas, teve sucesso porque seu mérito maior era o de diminuir a ânsia dos homens por destruição.

> Sua utilidade para a dominação é [era] patente. Ele é [era] usado como manobra de diversão, como meio barato de corrupção, como exemplo terrorista. (Adorno, 1985, 159)

Por compreender a personalidade autoritária como um resultado do aparato psicológico e das condições históricas de desenvolvimento social e cultural dadas, Adorno

não reduz a personalidade a um problema individual, mas a compreende como uma relação permanente entre indivíduo e sociedade (Crook, apud:1994: 7). De acordo com ele, "o indivíduo reflete, precisamente em sua individuação, a lei social preestabelecida da exploração, por mais que esta seja mediatizada" (Adorno, 1993: 131). Por esse motivo, o preconceito é sempre a tentativa de fazer do outro um animal, porque tratá-lo assim faz parte do auto-convencimento de que quem o pratica é superior. Contudo, nem mesmo no anti-semitismo, o nazista conseguia se convencer por completo disso. Precisava repetir insistentemente que aquele a quem feria não passava de um animal, apesar de não conseguir acreditar nunca nisso. Tratar o condenado como coisa era uma maneira de conseguir cumprir bem sua tarefa e não ter que encarar o outro, que, mesmo privado de liberdade e tratado como bicho, revelava-lhe exatamente a situação contrariada da matéria (Adorno, 1985: 171). Encarar o judeu como coisa era a única maneira de justificar a violência perante ele.

Note-se, porém, que a atitude doentia do anti-semita é apenas um exemplo mais forte, pois esta também pode ser observada em várias pessoas, ainda que esta fúria se manifeste de maneira muito diferente, como, por exemplo, aquela em que o sujeito sublima o ódio ao mundo, mergulhando no trabalho ou descobrindo algum talento. "Quem exerce uma atividade produtiva não se sente, em meio a seu excesso, como que embrutecido, 'trabalhando furiosamente'? Com efeito, não necessita ele precisamente dessa fúria para livrar-se do tolhimento e da fúria de estar tolhido?" (Adorno, 1993: 95). Tais saídas criadas pelos homens são uma maneira de buscar soluções para a culpa que sentem em relação a algum erro ou a busca de um desejo não cumprido, seja ele individual ou social.

Uma das perguntas feita pelos autores do livro *La personalidad autoritaria* foi por que determinados indivíduos acabavam respondendo a estímulos anti-democráticos e outros não. A resposta é a mesma que Adorno dá tanto para o ouvinte de música popular frente às repetições da indústria cultural como para o ódio personalizado do anti-semita: a submissão aos valores convencionais da sociedade e a autoridade que estes têm sobre o ele, e, acima de tudo, a percepção (ainda que rápida e inconsciente) de que aquela promessa de liberdade sustentada pela sociedade capitalista é uma farsa. São essas três nuances que levam o anti-semita a tomar atitudes sadomasoquistas, revelando-se, de um lado, na submissão do sujeito a uma autoridade hierárquica com a qual se identifica e que lhe permite a liberação desses impulsos.

Além disso, o fato do preconceito ser uma fuga facilmente justificável, tanto para o próprio indivíduo quanto para parte da sociedade, ele acaba funcionando como uma maneira de punir todos aqueles que transgridem os valores convencionais. Se ele tem que se conformar a certos preceitos, se tem que negar parte de sua personalidade e desejos mais íntimos, alguém deve ser culpado e castigado por isso.

> O convercer-se de que há pessoas merecedoras de castigo provê o indivíduo de um canal de saída para seus impulsos agressivos mais profundos, e o permite seguir crendo-se uma pessoa honradamente moral. Se as autoridades externas ou a multidão lhe dão sua aprovação, esta forma de agressão pode alcançar as manifestações mais violentas e persistir quando os valores convencionais em cujo nome se iniciou já foram perdidos de vista. (Adorno, 1965: 238)

Isto explica porque o líder, geralmente, tem que expressar um misto de poder e simplicidade. Ele deve ser um *big-brother*, um "pequeno-grande homem" que englobe

todas as virtudes coletivas dos pequenos homens (os seguidores), mas que, ao mesmo tempo, seja poderoso o suficiente para autorizar uma violência coletiva que a autoridade do pai condena e pune. Por outro lado, o sadismo instaura-se como resposta à aceitação da autoridade de outrem e o mesmo indivíduo que, antes, se mostrara submisso, agora, revela-se muito valente diante de alguém hierarquicamente inferior (Crook, apud: 1994: 8).

Esta afirmação pode ser incrivelmente bem ilustrada tomando-se um famoso trecho do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

> Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-mas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir, gemia somente estas únicas palavras: - "Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!" Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica respondia com uma vergalhada nova [...] Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio - o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a benção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.
>
> - É, sim, nhonhô.
> - Fez-te alguma coisa?
> - É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.
> - Está bom, perdoa-lhe, disse eu.
> - Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!
>
> [...] Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, - transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-

> lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (Assis, 1997: 100-1)

Ressalte-se, assim, que o comportamento do anti-semita ou de qualquer outra pessoa na modernidade deve-se às conseqüências da dominação generalizada do sistema sobre a sociedade.

Este controle exercido pela totalidade sistêmica sobre a vida dos indivíduos impede que, de fato, estes vivam, pois, para Adorno, apenas uma vida que seja honrada, digna e verdadeiramente livre pode ser chamada de vida (Adorno, 1993: 7). Entretanto, o problema mais grave é que o mundo tenta inculcar a idéia de que ainda há vida, e não aparência de vida, escondendo, deste modo, sua forma alienada, falsa, sem liberdade.

Nos aforismas de *Minima Moralia,* Adorno reflete sobre os mais variados assuntos e tenta tornar claro o quanto as inúmeras esferas sociais estão dominadas pela totalidade e como os indivíduos, mesmo sem muita consciência, acabam **contribuindo** para a continuidade desta. Na proposição 64, em que fala sobre moral e estilo, por exemplo, ele enfatiza a importância de se usar criteriosamente a linguagem para que esta realmente leve ao aprendizado de algo. O escritor deve escrever com rigor para que a tentativa de compreensão do leitor leve-o a apreender o verdadeiro significado das expressões, e não subjugá-las. O fato de escrever de maneira simples ou apelar para a linguagem oral não garante que haja uma compreensão maior por parte do leitor, pois este terá a ilusão de já conhecer o que está sendo dito, fazendo uma leitura superficial e sem questionamento.

Ademais, sem um nível de elaboração na escrita, tem-se a falsa impressão de que todos, pobres e ricos, participam da mesma classe social. Entretanto, de alguma forma, o pobre sabe que isto é mentira e põe-se a brincar e vingar sua condição na linguagem, embora ao fazer isto com a intenção de zombar do inimigo ele esteja apenas se conformando e dando "razão ao curso do mundo" (Adorno,1993: 89).

Essa forma criteriosa que Adorno exige do escritor é, na realidade, a que ele assume em suas obras a partir do **ensaio** como forma de texto. Para ele, só o ensaio pode forçar uma **relação** com o **sujeito** e fazê-lo chegar ao **entendimento**, através de um trabalho árduo de **concentração** e **reflexão.**

> [...]por sua afinidade com a experiência espiritual aberta, ele [o ensaio] tem de pagar com aquela falta de segurança que a norma do pensamento institucionalizado teme como se fosse a morte. O ensaio não se limita só a prescindir da certeza livre de dúvida, quando rompe com o ideário desta. O ensaio se torna verdadeiro em seu avanço, que o empurra para além de si mesmo, e não na obsessão por 'fundamentos' como quem cava em busca de tesouros. [...] O ensaio desafia suavemente o ideal da percepção clara e distinta e também o da certeza livre de dúvida. [...] (Adorno, 1994: 177)

Adorno, acredita, aliás, que essas exigências devam ser não só do ensaio, mas da arte, em geral. Isso criaria maiores possibilidades de que os indivíduos, tratados como sujeitos, se transformassem em tais e deixaria de colaborar para que se afirmasse, embora com boas intenções, o *status quo.*

Equívoco parecido com o dos escritores e músicos que tentam facilitar o trabalho para o público comete a teoria liberal que parte do princípio de que todos os homens são

iguais, tornando-se, por isso mesmo, falsa e facilmente contestada. O fato é que nem as pessoas, nem as raças são iguais e nem têm a obrigação de sê-lo, já que a liberdade garante o direito à diferença. O que o liberalismo não é capaz e o sistema não quer é garantir que todos sejam diferentes, pois "que todos os homens sejam iguais uns aos outros, é precisamente o que viria a calhar para a sociedade" (Adorno, 1993: 89). Ao menor sinal de que alguém não tenha se adaptado aos seus ditames, a sociedade mesma põe em prática o velho discurso sobre a dificuldade e a incapacidade que alguns têm em entender e seguir a tendência da maioria. Este discurso surge sempre com o fim de persuadir aquele que tenta negar as falsas verdades assumidas como verdades pela maioria. O mesmo ocorre no âmbito cultural. Discursos assim são sempre usados quando se trata de questionar as produções musicais oferecidas pela indústria cultural. Mesmo que, inicialmente, ocorra um questionamento a respeito da qualidade ou novidade de determinada canção, rapidamente o indivíduo se verá confrontado com afirmações do gênero: "É um sucesso!", quer dizer: "Todos gostam, menos você!", isto leva a pensar que deve haver algo errado com o indivíduo e não com a maioria. A aceitação faz-se mais em nome de uma tentativa de adaptação do que em função da música em si. "Por isso, o ódio se insere num ódio maior, mais amplo, o da síndrome sociopsicológica da personalidade autoritária. Esta odeia o divergente em si, sobretudo o que tem um caráter peculiar: tudo deve ser tornado igual" (Adorno, 1994: 157).

A análise de várias passagens dos textos de Adorno em que ele trata do anti-semitismo, revela que ele não compreende de maneira vulgar os fatos ocorridos na Alemanha nazista. Se, por um lado, Adorno vê como verdadeira a qualificação rotineira atribuída aos judeus como uma anti-raça pelo fascista, já que o fascismo transformou os judeus, de fato, em uma anti-raça ao tratá-los assim (Adorno, 1985: 157) e não lhes deixar

nenhuma saída; por outro, ele acredita que tanto os judeus quanto os liberais partilhavam de certa ingenuidade. Os primeiros, porque esperavam que a ordem da vida os protegesse sem que fosse necessário, anteriormente, que eles a dominassem. Não compreendiam que a ordem instaurada não era um resultado do anti-semitismo, mas este uma conseqüência daquela, já que a essência da ordem social vigente era sempre a da violência. Já os liberais, revelavam ingenuidade, por afirmarem que os judeus se baseavam apenas na tradição religiosa e porque não lhes ressaltarem outras distinções. Ao supô-los como um grupo livre de preconceitos, além de mentir, faziam uma apologia do preconceito já existente.

Aos olhos de Adorno, todos esses fatos revelam que, embora os maiores bens prometidos pela modernidade sejam a liberdade e a felicidade, na prática, a sociedade sempre e estes bens negados e deles é privada. Por conseguinte, todos estes mecanismos de dominação acabam criando indivíduos regredidos, porque são incapazes de lutar contra sua situação de submissão; doentes porque canalizam contra o outro sua revolta.

> Se nos voltarmos para as restrições que só se aplicam a certas classes da sociedade, encontraremos um estado de coisas que é flagrante e que sempre foi reconhecido. É de esperar que essas classes subprivilegiadas invejem os privilégios das favorecidas e façam tudo o que podem para se liberarem de seu próprio excesso de privação. Onde isso não for possível, uma permanente parcela de descontentamento persistirá dentro da cultura interessada, o que pode conduzir a perigosas revoltas [...]. (Freud, 1978: 92-3)

1.1. A pesquisa

As pesquisas feitas por Adorno, Levinson, Brunswik e Sanford nos Estados Unidos sobre a personalidade autoritária e publicadas, em 1950, num livro com o mesmo nome tiveram como pressuposto inicial o fato de que a personalidade resulta da união de inúmeras convicções (políticas, sociais e econômicas) que o indivíduo tem em sua vida e que, além disso, a assunção destas depende sempre de suas carências psicológicas. É a personalidade que ditará a escolha das ideologias mais condizentes com suas necessidades. Sendo assim, a pesquisa deveria considerar não só os aspectos sociais – como geralmente faz a sociologia –, mas também os aspectos individuais que colaboram para tal formação.

O material usado na construção das teorias sobre a personalidade autoritária foi obtido através de inúmeros questionários contendo perguntas indiretas objetivas e dissertativas para as quais eram atribuídas pontuação mais alta ou mais baixa, dependendo do grau de aceitação de tendências preconceituosas, autoritárias, conservadoras etc. Os estudos foram feitos não só com os indivíduos em particular, mas também com o grupo a que estes pertenciam, como universitários, mulheres trabalhadoras, homens da Escola Marítima etc. Além de responder o questionário, o entrevistado passava também por uma entrevista oral e por um estudo clínico, cujos objetivos eram os de descobrir seus desejos, medos e defesas e relacioná-las aos do grupo, tentando comparar e analisar as personalidades para verificar quais eram suas tendências ideológicas. Isso permitiria aos pesquisadores notarem quais os pensamentos e atitudes geralmente tomadas pelas pessoas com potencial fascista ou não.

Logo de início, percebeu-se que os entrevistados entravam em contradição com suas respostas anteriores e que sua franqueza dependia do assunto a que estavam se

referindo. Notou-se, portanto, que seria preciso criar algumas técnicas que captassem a verdade nos depoimentos, pois, muitas vezes, nem o próprio entrevistado conhecia sua verdadeira opinião, até então. Além disso, estas técnicas deveriam dar a conhecer não só tendências, mas sobretudo potenciais fascistas, já que a maioria das pessoas não se declarava como tal.

Ressalte-se, porém, que os indivíduos pseudo-democráticos não deveriam ser comparados com os anti-democráticos, porque só a situação poderia confirmar se uma ideologia potente poderia vir a se transformar ou não em ação. Isso porque as pessoas podem fazer escolhas muito diferentes diante dos mesmos estímulos, pois sua personalidade não é inata, mas mutável. "Ademais, o anti-semitismo, o etnocentrismo e o radicalismo ou a reação política-econômica são temas que nem todos estão dispostos a tratar com absoluta franqueza" (Adorno, 1965: 38).

Dentre alguns resultados da pesquisa individual e coletiva perceberam-se algumas característica mais fortes e reveladoras a respeito do anti-semita:

- generalidade e julgamentos fundamentados em estereótipos;
- rígida adesão a valores de classe média;
- crença na pureza e superioridade sua e de seu grupo;
- preocupação fortíssima com o poder ;
- medo de contaminar-se moralmente;
- medo de ser vítima e sofrer violência;
- intenção de criar formas que garantam a separação de grupos diferentes que possam ameaçar os valores de seu grupo.

Há que se notar que muitas das justificativas de preconceito eram econômicas por se tratar de um motivo mais "racional", ou seja, mais aceitável aos olhos da sociedade.

Contudo, a maioria delas sempre tentava ressaltar a inferioridade dos judeus e, ao mesmo tempo, o grande perigo que se corria no caso dos judeus assumirem algum tipo de poder. Esta justificativa se revelou ainda mais contraditória, pois considerava-se que justamente o mais inferior poderia vir a ser perigoso. Ela, na verdade, tornava mais claro o medo do anti-semita de perder espaço para o judeu (que ele julga incapaz) do que sobre a inferioridade deste.

Entretanto, durante as entrevistas com indivíduos de alta pontuação, ou seja, com características anti-semitas, percebeu-se estes usavam um discurso autoritário e irracional – diga-se de passagem, o mesmo utilizado pelos ouvintes de música ligeira – a saber: o da adaptação necessária. A maior crítica do anti-semita ao judeu era sua permanência como grupo isolado, que, não cedendo aos costumes e valores dos gentios, acabavam não sendo bem aceito por eles. Esta afirmação, continha, entrementes, uma idéia perigosa e outra falsa. Perigosa, porque o anti-semita justificava seu desprezo pelo judeu apenas por acreditar ser superior a ele, daí a obrigação do judeu de tentar parecer gentio se quisesse ser aceito, apesar de não sê-lo. Falsa, porque os judeus que tentaram seguir esta fórmula foram mais duramente criticados que os primeiros por tentarem parecer algo que não eram e por negarem sua própria raça, seus costumes e valores (Adorno, 1965: 112).

Uma outra conclusão importante foi a que revelou que os traços mais gritantes encontrados no anti-semita se conformavam bastante com os encontrados em indivíduos conservadores (de direita) e que as justificativas dadas pelo segundo grupo eram tão autoritárias quanto as do primeiro. A saber:

- propensão a justificar a pobreza como sinônimo de incompetência;
- ignorância de problemas sociais;
- tendência a culpar ou o indivíduo ou influências sobrenaturais;

- supervalorização da autoridade a que está submetido.

No entanto, nem todo não conservador (ou nem todo liberal) apresentou traços democráticos característicos de seu grupo, como, por exemplo: ver os problemas sociais como resultado da estrutura social ou desejar a distribuição de poder e de oportunidades entre pobres e ricos. Muitos indivíduos liberais se revelaram conservadores, pois, embora usasse de um discurso "liberal" não desejava lutar para que as transformações sociais enfatizadas por ele como necessárias, se concretizassem. (Adorno, 1965, p. 185). Isso provou aos pesquisadores que mais importante que descobrir as características anti-semitas era, realmente, perceber as tendências autoritárias e como elas se justificavam. É claro, que identificar esse problema e um modo resolvê-lo, não era e não é tarefa fácil, visto que debilidade assim passam sempre desapercebidas numa sociedade que caracteriza como doente aquele que tem dificuldades em se adaptar ao mundo dado.

Esse é um problema que se pretendia resolver com a criação de tipos psicológicos que colocassem em evidência algo que estivesse camuflado. Essa necessidade devia-se ao fato de que "o mundo em que vivemos está tipificado e 'produz' diferentes 'tipos' de pessoas. Só mediante a identificação dos **traços estereotipados** do homem moderno, e não negando sua existência, pode contrastar-se a perniciosa tendência a uma classificação de agrupamentos gerais" (Adorno, 1965: 698)

Também nesta divisão tipologizou-se os entrevistados em pontuações alta e baixa. Dentre os que receberam pontuação alta, foi possível verificar os seguintes tipos gerais:

1) **ressentimentos manifestos**: apresentam como características principalmente a falsidade e irracionalidade na explicação de seu preconceito, apesar de alguns acreditarem piamente estar oferecendo argumentos racionais para isto.
2) **convencional**: aceitam facilmente estereótipos e não buscam a raiz dos problemas.

3) **autoritário**: tem caráter sadomasoquista, devido a um complexo de Édipo não resolvido (identificação com a autoridade do pai). Por essa razão, tem a tendência de supervalorizar a autoridade e manifestar violência contra qualquer um que estiver na posição de vítima.
4) **rebelde e psicopata**: originado pelo mesmo problema que o autoritário, porém sofre com a falta de identificação com a autoridade paterna, transferindo sua violência e destruição para qualquer tipo de autoridade que se apresente. Há uma mistura de sentimento de culpa, busca de castigo e vontade de punir.
5) **maníaco**: se caracteriza pela introspecção exagerada, falta de adaptação, mania de perseguição e fanatismo. Sua agressão é uma saída para escapar de suas perturbações mentais e consegue isso construindo uma falsa realidade na qual acredita.
6) **"manipulativo"**: é o tipo mais perigoso porque não tem controle sobre suas compulsões, liberando-as por completo; busca soluções totalitárias, tem alto interesse por sexo e dificuldade em relações mais duradouras.

Dentre os indivíduos de pontuação baixa, destacaram-se os seguintes:

1) **baixo rígido**: segue discursos e opiniões prontas, sem demonstrar muita personalidade, apresenta tolerância forte às leis as quais se dispôs seguir.
2) **baixo protestador**: é autoritário e revolta-se contra qualquer autoridade externa. Apresenta timidez, insegurança, sentimento de culpa contra si mesmo e contra os outros, coloca-se na posição de vítima.
3) **baixo impulsivo**: racionaliza os motivos e sua pulsão destrutiva se dirige contra si próprio.

4) **baixo despreocupado**: se caracteriza pela falta de atitudes e de compromisso e por uma despreocupação exagerada. Mostra-se seguro de suas convicções e consegue fazer auto-crítica por estar aberto à experiência.
5) **liberal genuíno**: é independente, autônomo e convicto, não se cala diante de algo com que não concorda. Age com individualidade e vê os outros como indivíduos.

A pesquisa revelou, finalmente, que o autoritarismo tornou-se, com os mecanismos de administração e manipulação modernos, constituinte da personalidade de inúmeras pessoas. Esse fato pode vir a ser mais ou menos agravante, dependendo das condições em que essas pessoas estejam inseridas.

La personalidad autoritaria pretendeu dar subsídios para que questões camufladas, venham a tona e se pense uma forma de solucioná-las. Uma das saídas dada pelos autores seria o tratamento psicológico dos casos em que se identificassem tendências autoritárias. Embora, ela não deixe de ser um tanto frustrante, com certeza, oferece material para que se pense outras soluções para o problema: com o reconhecimento das características dos indivíduos anti-democráticos, pensam os autores, pode ser possível percebê-las em indivíduos poderosos antes que estes utilizem o poder e impedi-los, já que a grande massa possui essas características em potência, mas não adota tais posturas por iniciativa própria. Essa seria uma maneira de evitar catástrofes como o nazismo e o fascimo.

2. Ocultismo: encorajamento à submissão e autoritarismo

Em "Teses contra o ocultismo", um dos aforismas da *Minima Moralia*, Adorno (1993: 208) escreve: "A inclinação para o ocultismo é um sintoma da regressão da consciência". Essa sentença prova interesse de Adorno em estudar como os fenômenos ligados ao ocultismo conseguem reunir um número, cada vez maior de indivíduos, embora a ciência moderna tenha derrubado tantos mitos. Ele, particularmente, interessar-se-á pela astrologia, tão em moda nos jornais dos anos 30.

Adorno define a astrologia como o movimento que faz com que as pessoas busquem irracionalmente os interesses racionais que nascem da razão subjetiva. Tomar a astrologia como tema de investigação social é, pois, analisar a dialética de ação entre estes dois momentos da razão: o racional (razão objetiva) e o irracional (razão subjetiva).

O interesse de tantas pessoas pela astrologia institucionalizada, que ocupa colunas diárias da maioria dos jornais escritos e falados e de muitas revistas, dá-se, primeiramente, porque esta é uma via de acesso aos astros mais fácil e barata que qualquer outra. Além disso, porque esta não é uma via tão comprometedora: é mais fácil manter a mesma imagem de pessoa dura ou descrente ao se buscar essas colunas de astrologia do que quando se procura por um astrólogo ou místico profissional (Adorno, 1994: 35).

Qual a problemática pensada por Adorno com respeito ao sucesso da astrologia organizada e por que ele o toma como objeto de estudo em sua análise sobre o irracionalismo autoritário?

A pesquisa de Adorno intitulada *The stars down to earth: The Los Angeles Times astrology column*, escrita originalmente em inglês durante um retorno aos Estados Unidos em 1952 e 1953, foi publicada apenas em 1957. Tal estudo toma como base a coluna

"Astrological Forecasts", de Carroll Righters, editada diariamente por um período, num dos maiores jornais daquele país: "The Los Angeles Times".

Este estudo surge a partir da *La personalidad autoritaria*, pois Adorno sentira a necessidade de se buscar as conseqüências das tendências autoritárias na sociedade. A metodologia aplicada não utilizou, contudo, o procedimento quantitativo, mas o qualitativo, embora Adorno não tenha deixado de calcular as freqüências dos truques aplicados na coluna. Ele partiu da análise de dois anos do periódico para a construção de sua teoria, analisando os conselhos dados pelo horóscopo aos leitores, comparando os conselhos por período, por constância, por signos e entre os signos. Seu objetivo era usar o estudo como uma chave para a compreensão de potencialidades psicológicas e tendências muito difundidas.

> Meu interesse por esse tema remontava às investigações de Berkeley: antes de tudo, a significação psicológico-social da pulsão de destruição descoberta por Freud em *O mal-estar na civilização* e que constitui, a meu ver, o potencial de massas mais perigoso na situação atual. (Adorno, 1995: 172)

A astrologia moderna, diz Adorno, ressuscita, intencionalmente, certas superstições de épocas passadas que serviam para explicar ou para despachar questões que não haviam sido compreendidas racionalmente e que, em certo sentido, substituíam a tarefa atual da ciência. Entretanto, hoje, apesar da física moderna ter provado a invalidez da astrologia, colunas como a de "The Astrological Forecasts" promovem, com ares de ciência, a irracionalidade das pessoas através de uma pseudo-racionalidade. Para Adorno, tanto a crença na astrologia quanto a crença na validez da coluna é sinal de regressão intelectual.

Não se trata de invalidar a crença no oculto ou certos tipos de superstições, trata-se, pois, de notar porque a astrologia ainda mantém fiéis, e mais: por que o leitor se interessa em ouvir conselhos de alguém que nem sequer conhece, embora estes conselhos não tenham eficácia comprovada em sua vida?

Segundo a análise de Adorno, a coluna não trata de problemas mais profundos e inconscientes do neo-ocultismo, exatamente porque seu interesse é a pseudo-racionalidade, ou seja, não importa se a coluna surtirá efeito ou não no cliente, mas apenas se ela está de acordo com os gostos deste. Basta que ele acredite que são os astros, e não os autores da coluna, quem dão o parecer sobre o que deve ou não deve fazer naquele dia; que estes "astros" não tragam uma notícia ruim ou preveja alguma catástrofe. Se isso ocorresse, poderia acontecer que estes clientes fiquem descontentes com o conteúdo da coluna e não se interessem mais em começar seus dias com aquelas notícias, já que poderiam ser desagradáveis. Some-se a isso, o fato de que o autor da coluna pode não estar tão preparado para ler os astros e ser tão certeiro em suas previsões. Ainda que queira e acredite colaborar para que seus leitores entrem no caminho do racional, o astrólogo nunca se aventura, por exemplo, a falar de dogmas teológicos em sua coluna. Suas características são a superficialidade, a impessoalidade, o anonimato e o uso do destino como apoio argumentativo (Adorno, 1994: 42).

A existência do destino é, com certeza, o que mais convence os leitores a darem ouvidos ao que a coluna lhes diz. A despeito disso, eles nem sequer se questionam sobre qual seria a relação entre destino e astrologia. Na verdade, não o fazem porque é uma atitude irracional a que lhes convence, a saber: o desejo de se sobrepor a uma autoridade, seja ela a dos astros, do oculto, do destino etc. A idéia é de que para sobreviver às intempéries do presente é preciso aceitar os conselhos, ainda que absurdos, da astrologia.

Ademais, a existência de um destino cego e imponente que rege suas vidas dá aos leitores a impressão de que estas são mais justificadas e dignas: de possível culpado pelas intempéries, o leitor passa a ser vítima delas, porém uma vítima importante, já que os "astros" lhe indicam o que fazer para enfrentar sem medo a realidade social.

> Portanto, a coluna promove a conformidade social em um sentido mais profundo e mais compreensivo do que meramente pela indução do comportamento conformista de caso a caso. Ela cria uma atmosfera de contentamento social. (Adorno, 1994: 57)

O conforto dado pela coluna diariamente a seus leitores funciona, na verdade, como um discurso conformista: por um lado, eles aceitam seu destino porque a coluna lhes inculca a idéia de que as pessoas mais "racionais" são aquelas que não se desgastarão com aquilo que não podem mudar, que respeitarão a decisão e a autoridade de seus chefes, que aceitarão seu destino com bom humor, que trabalharão para fazer o máximo que puderem para se darem bem naquilo que lhes é permitido etc. Porém, algo ainda mais grave resulta dessas atitudes: a fetichização das estruturas hierárquicas. O chefe parece ser dotado de um poder celeste para a resolução dos problemas no trabalho. Na coluna de astrologia, o chefe sempre aparece como alguém poderoso e influente na vida do leitor (Adorno, 1994: 112), que, obviamente, será recompensado se for dedicado e manifestar respeito àquele.

O incentivo à passividade aparece claramente nos conselhos mais freqüentes dados pela coluna: "acalme-se"; "relaxe"; "seja paciente"; "coopere com as outras pessoas";

"adapte-se às condições presentes"; "não se preocupe se alguém o criticar"; "controle seu temperamento e seus impulsos" etc.[12]

> Portanto, a discrepância entre os aspectos racionais e irracionais da coluna é expressivo de uma tensão inerente na própria realidade social. 'Ser racional' significa não questionar condições irracionais, mas fazer o melhor possível com elas do ponto de vista dos interesses particulares. (Adorno, 1994: 42)

O fato é que, os leitores se submetem à autoridade dos astros porque isto tem um efeito psicológico compensador, ou seja, a entrega total ao domínio de um ser infinitamente superior identifica-se com a relação de submissão à imagem onipotente do pai. O mesmo ocorre com a aceitação de explicações sobre o fim do mundo e o juízo final: a submissão é uma forma de compensar a culpa por ter matado o pai primitivo. A compensação, de fundo sexual, proporcionada pelos astros significa poder obter o prazer sem a ameaça da castração. Portanto, além de explorar o medo dos processos sociais, o horóscopo também faz uso de atrativos sexuais inconscientes. Todavia, o que deve figurar na propaganda são o conforto e a ajuda nas decisões, pois, para Adorno, aqueles que buscam o horóscopo acreditam realmente que podem ser ajudados por ele ainda que o astrólogo nada saiba de seus problemas e nem mesmo o conheça. Para não correr riscos e perder a confiança de seu cliente, o astrólogo arrisca seus palpites, tentando errar o menos possível. Apesar de ser o mais genérico que consegue, o astrólogo precisa também passar a impressão de que fala

[12] "Sábado, 21 de fevereiro: O dia pode ser levemente difícil a não ser que você esteja inclinado a cooperar e adaptar-se às condições atuais. Não seja muito crítico; demonstre senso de humor." [...]
"Sexta, 27 de fevereiro: Não fique muito perturbado pelas notícias ou comoções ao seu redor. Confie seus esforços às atividades úteis com relação à sua casa e ao local de trabalho. Fique calmo, relaxado e pronto a cooperar com todas as pessoas." (Adorno, 1994: 47)

com cada leitor, em particular. Daí, explica-se o conteúdo da maioria das frases deste tipo de coluna: "Siga sua inspiração, seu coração!"; "Tenha uma visão construtiva das coisas!"; "Faça o melhor que puder". A mentira só é aceita e mantida porque o astrólogo usa de uma pseudo-individuação: baseia-se em problemas comuns e gerais da sociedade pelos quais a maioria das pessoas passa, contudo, os conselhos vão sempre para aqueles problemas que elas, sozinhas, não conseguiriam resolver.

O êxito do horóscopo explica-se ainda por outras questões. Primeira, o leitor, acostumado a aceitar tudo que lhe oferecem, tem a mesma atitude quanto aos conselhos que lhe são dados na coluna astrológica. Segunda, como o leitor também não espera que o horóscopo lhe ofereça grandes soluções para seu problema, torna-se bem mais fácil que o autor cumpra suas expectativas. Terceira, o autor explora o narcisismo do leitor através de palavras que elevem sua vaidade: geralmente, o leitor é sempre descrito como uma pessoa inteligente e capaz ou ainda a mais correta da situação, a mais esforçada, a vítima do egoísmo e da falta de compreensão dos outros.

> A ligação entre os elementos compulsivos da coluna e a idéia subjacente da dependência do sujeito pode muito bem ser a de que sistemas compulsivos são empregados por defesas contra a dependência 'realista' sem nunca envolver qualquer comportamento que possa colocar em risco a situação de dependência. (Adorno, 1994: 55)[13]

A contínua justificação da realidade e das atitudes do leitor acaba isentando-o de quaisquer responsabilidades, passadas ou presentes. O horóscopo exime os leitores de

terem que se comportar como um seres autônomos, porque já se pressupõe nele que eles sejam ou se sintam dependentes e impotentes socialmente. A astrologia acaba funcionando, dessa maneira, como um tipo de psicologia popular, como ópio do povo: ao mesmo tempo em que apregoa que o mundo não vai tão mal, faz entender que atitudes individuais isoladas podem resolver muitos problemas, contribuindo para o obscurecimento da consciência social. Para Adorno, a frase "everything depends on man" não é só uma meia verdade, ela realmente serve para encobrir todas as coisas que se materializam sobre as cabeças das pessoas.[14]

Finalmente, o horóscopo encontra tanta ressonância popular porque propaga nada mais que idéias do senso comum, já bastante incentivadas por uma ética puritana: "Adeque-se!", "Seja competente!", "Tenha êxito!", "Aceite e reconheça os valores apresentados". Valorizando demasiadamente o trabalho, aceitando apenas a diversão que seja útil ao sucesso da carreira, o horóscopo também colabora para a manutenção do *status quo*. Da mesma forma que o leitor aceita a autoridade dos astros e seus conselhos para ser mais feliz, aceita também se auto impor estes valores comuns à maioria, ainda que não seja o que deseja fazer.

> É um dos maiores preceitos desta coluna, possivelmente o mais importante de todos, que o prazer, ele mesmo, é permissível somente se ele serve em última instância a algum propósito ulterior de sucesso e autopromoção. (Adorno, 1994: 74)

[13] "A psicologia do horóscopo e a popular reforçam incessantemente a atitude defensiva no leitor ao invés de trabalhar para liquidá-la" (Adorno, 1972: 117).

Sendo assim, a astrologia colabora para que os indivíduos permaneçam doentes socialmente e para que sejam dependentes de uma ideologia totalitária enquanto acreditam que estão cultuando o místico, o sagrado. "O culto de Deus foi substituído pelo culto dos fatos [...]" (Adorno, 1994: 116)

Assim como no ocultismo, ou na indústria cultural e no anti-semitismo o que se vê é a assunção irracional de *tickets* pelos indivíduos. Neles, o que menos importa é o gostar realmente de um disco de sucesso; ter, ou não, preconceito contra determinado grupo; acreditar ou deixar de acreditar no poder dos astros. São manifestações diferentes do mesmo irracionalismo e causa de um aparente esclarecimento que se faz passar por verdadeiro. Em todos esses setores da vida, o indivíduo é condicionado a não ser um **sujeito autônomo**. Resta à sociologia, à psicologia, à filosofia etc criarem possibilidades para que essa realidade se transforme. Na opinião de Adorno, a tarefa primeira deve ser a de descobrir o véu da razão "esclarecida", denunciando seus momentos de inverdade.

[14] "A fórmula oportuna 'tudo depende do homem' não é apenas uma meia verdade, mas realmente serve para ocultar tudo o que se materializa sobre as cabeças das pessoas". (Adorno, 1994: 117)

Conclusão

Tu, meu amigo, és solitário porque ...
Nós, com palavras e gestos de nossos dedos
Nos apropriamos aos poucos do mundo,
Talvez de sua parte mais fraca, mais perigosa[15].

Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeu – Elegias de Duíno*

Viu-se, portanto, que o problema inicial de Adorno foi constatar que o capitalismo, que finalmente havia emancipado a arte dos mitos e de seu antigo valor de culto, traz, com isso, a possibilidade de se criar uma instância social realmente livre de ideologias e, por isso, potencialmente revolucionária. Entretanto, o que ocorre é que o processo de racionalização não só domina quase todas as esferas sociais, mas inclusive a cultura responde a esta racionalidade e passa a seguir a lógica das relações de troca. Portanto, não é mais possível fazer a antiga distinção entre *Kultur* e *Zivilization*, pois a indústria cultural dissolve esta diferença e absorve o potencial emancipatório da cultura. Ainda mais grave: não é mais possível pensar em sujeitos autônomos se a cultura não oferece mais este espaço e possibilidade.

Trata-se, então, de descobrir o quanto essas mudanças podem influenciar o comportamento individual e a atitude das massas na atualidade.

---

15 "Du, mein Freund, bist einsam, weil...
Wir machen mit Worten und Fingerzeigen
Uns allmählich die Welt zu eigen,
Vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil" (Rilke, 1994:51)

Uma das primeiras e mais importantes conclusões a que chega Adorno está em "O fetichismo na música e a regressão da audição": o sistema capitalista cria uma sociedade totalmente administrada em que a cultura funciona como um meio para subordinar os indivíduos à tolerância desta totalidade. Ele funciona como uma espécie de matriz que diz *o que* e *como* devem pensar seus dependentes. Entretanto, isto não é feito sem conseqüências, seja para o indivíduo ou para a sociedade em geral.

A música, assim como a arte em geral, passa a seguir tendências de mercado para atrair os ouvintes já acostumados à repetição típica das fábricas, como também, à falta de concentração que o trabalho lhes exigia. Sendo assim, essa música – chamada por Adorno de *ligeira* – por não exigir esforço nenhum da parte do ouvinte, cria nestes uma pseudo-individuação. A incapacidade de concentração e a penúria artística dessa música levam o indivíduo a uma regressão de sua percepção musical e, conseqüentemente, auditiva. O resultado disso é uma cultura que, ao invés de funcionar como um espaço livre em que os homens possam perceber as contradições do sistema (maior potencial produtivo x maior desigualdade social), ajuda na manipulação destes e fortalece uma totalidade que não admite questionamentos. Todavia, tal manipulação deve ser constante para que os indivíduos não tenham tempo, nem disposição para se questionarem. Eis o trabalho da indústria cultural: matar diariamente aquela necessidade intrínseca do homem de ser livre e garantir que a maioria miserável não ameace a condição vantajosa de uns poucos.

O tipo de dominação imposto pelo sistema leva, ainda, a uma submissão que traz dois graves resultados à personalidade. Primeiro, uma aceitação rigorosa a qualquer tipo de autoridade e à situação criada por esta; segundo, o desejo de também exercer dominação

sobre alguém ou alguma coisa para se livrar da frustração de sempre dever obediência e não conseguir ir contra isso.

Nota-se, dessa maneira, que, na análise adorniana, as relações entre ouvintes e *música ligeira* na sociedade moderna são um reflexo das relações entre os indivíduos e o sistema capitalista. Em ambas, os sujeitos sofrem de uma incapacidade de (re)ação: aceitam facilmente o que lhes é imposto por não serem mais capazes de pensar em uma outra realidade e por compreenderem o historicamente construído como algo dado *a priori*. É como se não existisse uma outra maneira de se fazer e ouvir música e como se não fosse possível um sistema com outras características que não as do sistema capitalista.

Contudo, se a sociedade atual produz tipos de pessoas que, além de aceitarem a realidade imposta, colaboram para que esta permaneça inalterada, e ainda mais violenta, é preciso que se usem os instrumentos sociológicos para se conhecer as características típicas deste tipo de personalidade e torná-las claras. Adorno enfatiza a necessidade da Sociologia pensar uma maneira de colaborar para o progresso da humanidade[16], garantindo, por exemplo, que indivíduos preconceituosos – cuja personalidade demonstre traços de autoritarismo e violência – não cheguem ao poder, pois a possibilidade de expressão desses sentimentos, em larga escala ,torna isso uma ameaça geral à sociedade. Tal tentativa pode vir a ter sucesso, dado o fato de que a aceitação de certas condutas e valores depende de sua propaganda ou da concordância coletiva em relação a estas. Logo, o estudo sobre *La personalidad autoritaria* é uma maneira de tentar superar o domínio infalível do sistema.

Tais fatos levam Adorno à seguinte conclusão: a totalidade, por ora, ofusca a visão de uma realidade diferente da atual. O pensamento vive, assim, entre a falta de perspectiva

de mudança causada por seu "condicionamento irremediável" e a esperança de conseguir escapar "a esta estranha fatalidade dialética" (Gagnebin, 1997: 118).

Adorno, em suas obras, parece tentar clarificar a antítese em que vive a sociedade moderna, e, ainda, mostrar que os caminhos e as teorias emancipatórias tentados e criados até então fracassaram (e continuarão fracassando) por não compreenderem, ou por não aceitarem, que estão limitados pela real condição em que se encontra toda a sociedade. Aos olhos de Adorno, a felicidade só pode ser possível àquele que não está alienado da realidade do mundo, àquele que age como as lebres da antiga canção, referida por ele em *Minima Moralia*: ao serem abatidas e constatarem que ainda estavam vivas, as lebres fingem-se de mortas, refletem e fogem para a vida.

> O que seria a felicidade que não se medisse pela incomensurável tristeza do que existe? Pois o curso do mundo está transtornado. Quem por precaução a ele se adapta torna-se por isso mesmo um participante da loucura, enquanto só o excêntrico conseguiria agüentar firme e oferecer resistência à absurdidade. Só ele seria capaz de refletir sobre o ilusório do desastre, a "irrealidade do desespero", e de se conscientizar não só de que ele ainda vive, mas de que ainda há vida. (Adorno, 1993: 175)

Assim, só está realmente vivo e tem chance de provar a verdadeira felicidade aquele que, percebendo que algo está errado no curso do mundo, tenta compreender o erro,

[16] "[...] E esta é uma consideração de caráter pragmático: a necessidade de que a ciência subministre armas para combater a ameaça latente da mentalidade fascista" (Adorno, 1965: 698)

buscando a verdade. Como no filme *Matrix*[17], é preciso, ainda, ter coragem de optar pela "pílula azul", que possibilita o conhecimento da verdade, embora este também venha acompanhado de certa dose de desilusão e ofereça uma realidade bem menos "agradável" do que aquela criada pelas máquinas. Além disso, aqueles que não se conformam e querem apontar a falta de sentido do mundo devem estar preparados para as mais variadas críticas:

> "[...] ao acusador é dado a entender que ele quer se promover com seus ataques, arrogar-se o privilégio de ser algo especial, quando, de fato, aquilo contra o que ele se indigna seria do conhecimento de todos e trivial, a tal ponto que de ninguém se poderia esperar que desperdice seu interesse com isso. A evidência da desgraça reverte em favor dos apologistas desta última: porque todos sabem dela, ninguém deve mencioná-la, e acobertada pelo silêncio, ela pode seguir seu curso sem contestação. [...] Basta estar insatisfeito e já se é suspeito de querer reformar o mundo (Adorno, 1993: 149).

Os que escolhem a "pílula vermelha", ao contrário, podem desfrutar das "vantagens" e das "maravilhas" da ignorância, como a tranqüilidade, a alegria e a segurança. Contudo, estas impressões nunca serão verdadeiras nem profundas, porque são oferecidas na medida certa pelos dominadores da *matrix*.

Diante disso, pode-se afirmar que o maior mérito da obra de Adorno é a busca incansável da verdade, o desejar ardorosamente uma realidade mais justa, onde cada

[17] Este filme australiano, produzido no ano de 1998, possui o mérito de ter sido capaz de criticar ferozmente o sistema capitalista e seu domínio infalível sobre a humanidade, porém, como produção de uma indústria da cultura, é claro, não foi divulgado nem vendido por este conteúdo, mas pelos apelos de violência e por uma incompreendida idéia de futurismo e realidade virtual.

indivíduo tenha a liberdade de controlar o curso de sua própria vida, ainda que a realização efetiva disso lhe parecesse bastante difícil.

> Em outras palavras, não há posições livres de risco para o teórico crítico nesse mundo imperfeito; não há meios para derivar idéias não prejudicadas de uma vida prejudicada.
>
> A medida da admirável integridade de Adorno como pensador, aquilo que se poderia considerar a marca do seu heroísmo intelectual, foi sua recusa a retroceder diante dessa amarga verdade, mesmo no plano da estética, o próprio plano no qual suas experiências de redenção estavam mais tenazmente arraigadas. (Jay, 1984: 143)

Atitudes dignas de nota foram a não recusa em prosseguir escrevendo, na forma do ensaio, sobre a sociedade totalitária, manter a presença em debates, palestras, discussões, até mesmo nos meios de comunicação onde discursos como os dele teriam pouquíssima ressonância nas consciências alienadas, embora acreditasse que a praxis estivesse "adiada por tempo indeterminado".

Adorno faz isso até o ano de sua morte, em 1969, corroborando sua própria tese: caso as técnicas fossem usadas com vistas ao progresso da humanidade, com certeza, contribuiriam muito para que este progresso, de fato, ocorresse.

Bibliografia

Obras de Theodor W. Adorno:

ADORNO, Theodor W.. "O fetichismo na música e a regressão da audição", coleção: "Os Pensadores". Abril Cultural: São Paulo, 1975 e Nova Cultural: São Paulo, 1999, pp. 65-108.

____, "Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã", coleção: "Os Pensadores". Nova Cultural: São Paulo, 1999, pp. 109-189.

____, "A Indústria Cultural", Coleção: Grandes Cientistas Sociais. Ática: São Paulo 1994, 92-99.

____, "Capitalismo tardio ou sociedade industrial?", id. ibid.: 62-75

____, "Caracterização de Walter Benjamin" id. ibid.:188-200.

____, "Crítica Cultural e Sociedade", id. ibid.:76-91.

____, "Educação após Auschwitz", id. ibid.:33-45.

____, "Notas sobre o filme", id. ibid.: 100-108.

____, "O ensaio como forma", id. ibid.:167-187.

____, "Por que é difícil a nova música", id. ibid.:147-161.

____, "Ravel", id. ibid.:162-166.

____, "Sobre Música Popular", id. ibid.: 115-147.

____, "Teses sobre sociologia da arte", id. ibid.: 108-114.

____, "Arnold Schoenberg (1874 – 1951)", in: *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. Editora Ática: São Paulo, 1998, pp. 145-172.

____, "A consciência da sociologia do conhecimento", id. ibid., pp. 27-42.

____, "Aldous Huxley e a utopia", id. ibid., pp. 91-116.

____, "Em defesa de Bach contra seus admiradores", id. ibid., pp. 131-144.

____, "Moda Intemporal – sobre o jazz", id. ibid., pp. 117-130.

____, "O ataque de Veblen à cultura", id. ibid., pp. 69-90.

____, "Réplica a uma crítica a "Moda intemporal", id. ibid., pp. 281-285.

____, "Spengler após o declínio" id. ibid., pp. 43-68.

____, *Minima Moralia: Reflexões a Partir de uma Vida Danificada.* Ática: São Paulo, 1993.

____, "Progresso", in: *Palavras e Sinais: modelos críticos 2*, Vozes: Petrópolis, 1995 pp. 37-61.

____, "Glosa sobre personalidade", id. ibid., pp. 62-69

____, "Tempo livre", id. ibid., pp. 70-82

____, "Sobre a pergunta: o que é alemão?", id. ibid., pp. 124-136

____, "Experiências científicas nos Estados Unidos, id. ibid., pp. 137-178.

____& BRUNSWIK, Else F., LEVINSON, Daniel J., SANFORD, R.N., *La personalidad autoritaria*, Editorial Proyección: Buenos Aires, 1965.

____, *The stars down to earth.* London and New York: Nova Iorque, 1994.

____, "Televisão e formação", in: *Educação e emancipação*. Paz e Terra: São Paulo, 2000, pp. 75-96.

____, "Mensagens numa garrafa", in: *Um mapa da Ideologia*, org: Slavoj Zizek, Contraponto: Rio de Janeiro: 1994, pp. 39-50.

____, "Superstición de segunda mano", apud: *Filosofia y supersticion*. Madrid: Alianza/Taurus, 1972.

____, *Filosofia da nova música*. Perspectiva: São Paulo, 1989.

____, "Televisão, consciência e indústria cultural". Companhia Editora Nacional, Editôra da Universidade de S. Paulo: São Paulo: 1971, pp. 346-354.

____ & HORKHEIMER, Max., *Dialética do Esclarecimento*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1985.

____, "A Social Critique of Radio Music", *Social Research*, (summer 1978) pp. 331-355, apud: MORRISON, David. E, *Kultur and Culture: the case of Adorno and Lazarsfeld*, in: Social Research, summer 1978: 331-355.

____, "Alienated Masterpiece". Madrid: Taurus Ediciones, 1974, apud: JAY, Martin. *La imaginación dialectica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.

____, *Impromptus*. Editorial Laia: Barcelona, 1985.

____, "Adorno's radicalism: two interviews from the sixties", *Telos* 56 (summer 1983) pp. 94-96.

____, "Education for autonomy", *Telos* 56 (summer 1983) pp. 103-111.

____, *Teoría de la seudocultura*. Taurus Ediciones: Madrid, 1969.

____, "Social character", in: *In search of Wagner*. British Library: Manchester, 1981, pp. 11-28.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Outros autores citados:

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ática: São Paulo, 1997.

BALIBAR, Étienne. "Ideologia ou fetichismo: o poder e a sujeição, in: *A filosofia de Marx*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1993.

BARB0SA, Ricardo Corrêa. *Dialética da reconciliação*. UAPE: Rio de Janeiro, 1996.

BARTHES, Roland.. *A câmara clara.* Nova Fronteira: 1984.

BENJAMIN, Walter. "*O* flâneur", in: *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, Brasiliense: São Paulo, 2000.

____, "A arte na sociedade unidimensional", in: Teoria da Cultura de massas, org: Luiz Costa Lima, Paz e Terra, São Paulo, 2000.

____,"Sobre Alguns Temas em Baudelaire", Coleção "Os Pensadores", Abril Cultural, 1975.

BEKKER, *Beethoven*, 1912, p.89, apud: WAIZBORT, Leopoldo, *Aufklärung musical: consideração sobre a sociologia da arte em Theodor W. Adorno na Philosoophie der newen musik*, USP, 1991.

CHIARELLO, Maurício Garcia, *Uma filosofia em duas metades: o conceito de natureza em Max Horkheimer*, Unicamp, 1995.

COHN, Gabriel, "Esclarecimento e ofuscação", *Lua nova* 43 (1998) pp. 05-24.

____, "Difícil reconciliação", *Lua nova* 20 (maio 1990) pp. 05-18.

____, "Adorno e a Teoria Crítica da sociedade", Col. Grandes Cientistas Sociais, Ática: São Paulo, 1994, pp. 07-32, apud: *Theodor W. Adorno*. Col. Grandes Cientistas Sociais, Ática: São Paulo, 1994.

____, *Difícil reconciliação: Adorno e a dialética da cultura*, Lua Nova, 1990, nº. 20 pp. 05-18.

COOK, Deborah. *The culture industry revisited: Theodor W. Adorno on mass culture*. Rowman & Littlefield publishers: Boston, 1996.

CROOK, Stephen, *Introduction: Adorno and authoritarian irrationalism*. Nova Iorque, 1994, apud: *The stars down to earth*. London and New York: Nova Iorque, 1994, pp. 01-33.

DUARTE, Rodrigo. "Notas sobre a dialética da música radical em Theodor W. Adorno", in: *Adornos: Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Editora UFMG: Minas Gerais, 1997, pp. 11-44

____, "Notas sobre a modernidade e sujeito na *Dialética do Esclarecimento*", in: *Adornos: Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Editora UFMG: Minas Gerais, 1997, pp. 45-64.

____, "Notas sobre a 'carência de fundamentação' na filosofia de Theodor W. Adorno", in: *Adornos: Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Editora UFMG: Minas Gerais, 1997, pp. 131-145.

ELIAS, Norbert, *O processo civilizador*, vol. I. Jorge Zahar Editor: 1990.

FREUND, Julien, *Sociologia de Max Weber*, Forense-Universitária, 1980.

FREUD, Sigmund. "O futuro de uma ilusão". "Coleção: Os Pensadores". Abril Cultural: São Paulo, 1978, pp. 85-124.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Linguagem, Memória e História*, Imago, 1997.

HABERMAS, Jürgen, *Teoria de la acción comunicativa*, Taurus, 1988.

HABERMAS, *Técnica e ciência como "ideologia"*, Abril Cultural, 1975.

HANRAHAN, Nancy Weiss, *Negative Composition, Philosophy & Social Criticism* 15:3 (July) pp. 273-290.

HEGEL, Georg W. Friedrich, *Fenomelogia do espírito*. Vozes: Petrópolis, 1992.

HELLER, Kevin Jon, *Adorno Against the Grain*: *Rereading Theodor Adorno's Philosophy of History". Praxis International* 11-3 (October, 1991) pp. 354-376.

HORKHEIMER, Max, *Filosofia e Teoria Crítica*, Abril Cultural, 1975.

____, *Teoria Crítica e Teoria Tradicional,* id. ibid.

HULLOT-KENTOR, Robert, "The impossibility of music: Adorno, popular and other music", *Telos* 87 (spring 1991) pp. 97-117.

HUXLEY, Aldous, *Admirável Mundo Novo,* Globo, 2001.

Iluminuras, 1998.

JAY, Martin, *La Imaginación Dialectica,* Taurus Ediciones, 1974.

____, *As idéias de Adorno*, São Paulo: 1984, Cultrix.

JIMENEZ, Marc, *Para ler Adorno*. Livraria Francisco Alves Editora S.A: Rio de Janeiro, 1977.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio*, Bom tempo Editorial / Ed. Unesp: São Paulo, 1990.

LAZERSFELD, Paul L. & MERTON, R.K. "Comunicação de massa, gôsto popular e ação social organizada". São Paulo: 1971, Companhia Editora Nacional, Editôra da Universidade de S. Paulo, pp. 230-256.

LEO MAAR, "À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa". São Paulo: 2000. Paz e Terra, pp. 11-28, apud: *Educação e emancipação*. São Paulo: 2000. Paz e Terra, pp. 75-96.

____, "Marcuse: em buca de uma ética materialista", in: *Cultura e Sociedade.* Paz e Terra: São Paulo, 1997, pp. 07-30.

KANT, Imanuel, *Fundamentação da Metafísica dos Costumes.* Abril Cultural: São Paulo, 1974.

MARCUSE, Herbert, "Sobre o caráter afirmativo da cultura", in: *Cultura e Sociedade.* Paz e Terra: São Paulo, 1997, pp. 89-136.

____, "A arte na sociedade unidimensional", in: *Teoria da cultura de massa.* Paz e Terra: São Paulo, 2000.

MARTIN, Peter. *Sounds and society: themes in the sociology of music*, Manchester University Press: Nova Iorque, 1995.

MARX, Karl, *O capital*, vol. I, coleção: Os economistas. Nova Cultural: São Paulo, 1985.

McCARTHY, Thomas, *La Teoria Crítica de Jürgen Habermas*, Tecnos, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* Martins Fontes: São Paulo, 1996.

MEZAN, Renato, "A cultura: origem, funções, mazelas", in: *Freud, pensador da cultura.*

MORRISON, David. E. *Kultur and Culture: the case of Adorno and Lazarsfeld*, in: Social Research (summer 1978) pp. 331-355.

PASCUAL, Andrés Sánches. "Introducción", apud: ADORNO, Theodor W. *Impromptus.* Editorial Laia: Barcelona, 1985.

PENSKY, Max. "Adorno's actuality", in: *The actuality of Adorno: critical essays on Adorno and the postmodern.* State University of New York Press: Nova Iorque, 1997, pp. 01-22.

NOBRE, Marcos S. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do Estado Falso*. Iluminuras: São Paulo, 1998.

ORTIZ, Renato. *A escola de Frankfurt*, Revista Bras. de Ciências Sociais, nº 1, vol. 1, jun/1986.

____, "Advento da modernidade?", *Lua nova* 20 (maio 1990) pp. 19-30.

PLATÃO, *Górgias*. Betrand Brasil: São Paulo, 1989.

RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeu: elegias de Duíno*, Vozes: Petrópolis, 1994.

SHÖENHERR, Ulrich, *Adorno and Jazz: Reflection on a Failed Encounter*, in: Telos, spring 1991, number 87: 85-96.

SLATER, Phill, "A Estética Materialista Histórica: A Arte Como "Afirmação", "Indústria Cultural" e "Negação", in: *Origem e significado da Escola de Frankfurt*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1978, 173-211.

WAIZBORT, Leopoldo, *Aufklärung musical: consideração sobre a sociologia da arte em Theodor W. Adorno na Philosoophie der newen musik*, USP, 1991.

WEBER, Max, *A Ética protestante e o espírito do capitalismo*, Martin Claret, 2001.

SCHÖNHERR, Ulrich. "Adorno and jazz: reflections on a failed encounter", *Telos* 87 (spring 1991) p. 85-97.