

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

CRISTIANO APARECIDO DA COSTA

**EDUCAÇÃO ESTÉTICA, MÚSICA e FORMAÇÃO HUMANA:
CONTRADIÇÕES DA CULTURA À LUZ DA TEORIA
ADORNIANA**

GOIÂNIA
2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:


Nome completo do autor: Cristiano Aparecido da Costa

Título do trabalho: Educação Estética, Música e Formação Humana: Contradições da Cultura à Luz da Teoria Adorniana

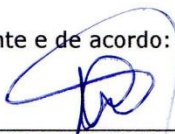
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 15 / 09 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

- Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente
 - Submissão de artigo em revista científica
 - Publicação como capítulo de livro
 - Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

CRISTIANO APARECIDO DA COSTA

**EDUCAÇÃO ESTÉTICA, MÚSICA e FORMAÇÃO HUMANA:
CONTRADIÇÕES DA CULTURA À LUZ DA TEORIA
ADORNIANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Área de concentração: Cultura e Processos Educacionais

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sílvia Rosa Silva Zanolla

GOIÂNIA
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

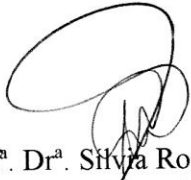
Costa, Cristiano Aparecido da
Educação Estética, Música e Formação Humana: Contradições da
Cultura à Luz da Teoria Adomiana [manuscrito] / Cristiano Aparecido
da Costa. - 2017.
160 f.

Orientador: Profa. Dra. Sílvia Rosa da Silva Zanolla.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, , Programa
de Pós-Graduação em Educação, Goiânia, 2017.
Bibliografia.

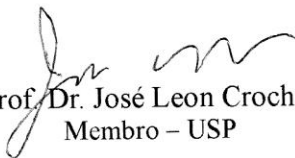
1. Educação Estética. 2. Música. 3. Formação Humana. 4. Teoria
Crítica. 5. Indústria Cultural. I. Zanolla, Sílvia Rosa da Silva, orient. II.
Título.

CDU 37

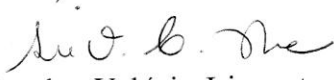
ATA DA REUNIÃO DA BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE TESE DE CRISTIANO APARECIDO DA COSTA – Aos dezessete dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezessete (17/08/2017), às 14hs, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Prof^ª. Dr^ª. **Silvia Rosa da Silva Zanolla**, orientadora, doutora em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela USP; Prof. Dr. **Estércio Marquez Cunha**, doutor em Artes Musicais pela OCT/EUA; Prof. Dr. **José Leon Crochik**, doutor em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela USP; Prof.^a Dr.^a **Monique Andries Nogueira**, doutora em Educação pela USP e Prof^ª. Dr^ª. **Sandra Valéria Limonta Rosa** doutora em Educação pela UFG para, em sessão pública realizada nas dependências da Faculdade de Educação, procederem à avaliação da defesa da tese intitulada: **“EDUCAÇÃO ESTÉTICA, MÚSICA E FORMAÇÃO HUMANA: CONTRADIÇÕES DA CULTURA À LUZ DA TEORIA ADORNIANA”**, em nível de Doutorado, área de concentração em **Educação**, de autoria de **Cristiano Aparecido da Costa**, discente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora, Prof^ª. Dr^ª. Silvia Rosa da Silva Zanolla, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra, a seguir, foi concedida ao autor da tese que, em 30 minutos, procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu a examinanda, tendo-se adotado o sistema de diálogo sequencial. Terminada a fase de arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº 1063/2011 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Educação e procedidas às correções recomendadas, a tese foi **APROVADA** por unanimidade, considerando-se integralmente cumprido este requisito para fins de obtenção do título de **DOCTOR EM EDUCAÇÃO** pela Universidade Federal de Goiás. A conclusão do curso dar-se-á quando da entrega da versão definitiva da tese na secretaria do Programa. Cumpridas as formalidades de pauta, às 18hs a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de tese e, para constar, eu, Adenilde de Oliveira Souza, secretária do Programa de Pós-Graduação em Educação, lavrei a presente ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em três vias de igual teor.



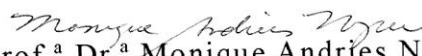
Prof^ª. Dr^ª. Silvia Rosa da Silva Zanolla
Presidente – FE/UFV




Prof. Dr. José Leon Crochik
Membro – USP



Prof.^a. Dr.^a Sandra Valéria Limonta Rosa
Membro – UFG



Prof.^a Dr.^a Monique Andries Nogueira
Membro – UFRJ



Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha
Membro – UFG

DEDICATÓRIA

À minha esposa Lorena pelo companheirismo, pela paciência, pela sensibilidade e pelo apoio no percurso desse doutoramento. Sem seu cuidado, incentivo e presença em minha vida, esse momento dificilmente se concretizaria. Seu amor foi o maior dos estímulos que eu poderia ter.

AGRADECIMENTOS

À Deus por não me deixar desistir deste objetivo, que muitas vezes pareceu ser algo distante de minha realidade.

À professora Dr^a Sílvia Rosa Silva Zanolla por compartilhar suas experiências que contribuíram para meu aprendizado e o desenvolvimento desta etapa de minha formação. Também pela paciência, incentivo, respeito e confiança no percurso deste trabalho.

Aos colegas do Núcleo de Estudos em Educação, Violência, Infância, Diversidade e Arte (NEVIDA) que com seriedade possibilitaram diálogos que contribuíram com o aprofundamento teórico e prático sobre a Teoria Crítica Frankfurtiana.

À CAPES pela bolsa de estudos que muito contribuiu com os custos da pesquisa.

Aos professores Leon Crochik, Monique Andries, Sandra Limonta, Estércio Cunha, Márcio Corte e Rita Furtado pela leitura criteriosa do trabalho e pelas ricas contribuições.

Ao Instituto Federal de Goiás pelo incentivo à qualificação.

Aos colegas de trabalho pelo companheirismo e pelas contribuições no sentido de tornar a docência em música uma atividade instigante, pelos diálogos e debates.

À minha esposa Lorena e meu filho Gregório pelo amor incondicional e por ser o maior dos estímulos para a busca de conhecimentos que possam transformar nossas vidas.

À minha mãe Divina, Meu pai José Antônio (*in memóriam*), meus irmãos Alessandro e Leandro pelo amor, pelos conflitos, pelo apoio, pelo companheirismo e pela base familiar que me ajudaram a chegar nessa etapa de minha vida.

À minha sogra Ironilda pelo apoio no percurso desse trabalho.

Aos amigos Hugo e Gleiceane e minhas afilhadas Alice e Olívia pelo carinho e amizade verdadeira.

[...] a música, assim como toda arte, não satisfaz imediatamente o impulso que anima a cada vez o primeiro compasso, mas somente no decurso articulado. Nessa medida, por mais que ela mesma seja uma aparência enquanto totalidade, ela critica por meio dessa totalidade a aparência: a aparência da presença do conteúdo aqui e agora.

(Theodor W. Adorno)

RESUMO

Esta pesquisa, de caráter teórico e bibliográfico, propõe reflexões sobre o ensino de música com vistas a formar sujeitos críticos, criativos e emancipados socialmente. Seu objetivo principal foi contribuir com a práxis relacionada à arte e à educação, visando refletir sobre as contradições da cultura no processo de formação humana frente às possibilidades de se concretizar experiências. Para tanto, trabalhou-se com o conceito de Educação Estética, a partir da música, à luz da Teoria Crítica da Sociedade Frankfurtiana, mais especificamente sob a ótica de T. W. Adorno. A principal questão que se colocou na pesquisa foi: como a música, no âmbito da Educação, baseada nas ideias de Adorno, pode contribuir para com a formação humana? A dialética negativa foi a base desta pesquisa para a compreensão da concepção de (de)formação humana, ou seja, consideram-se contradições da formação, ressaltadas neste estudo, como princípios para a Educação Estética adorniana. Em relação à temática, ficou evidente ao se refletir sobre tonalidade e atonalidade, tendo como referência os compositores Mahler, Schönberg, Berg e Stravinsky, que reconhecer a música como arte formativa significa compreender seu potencial emancipatório pela direta relação entre forma e conteúdo, essência e aparência. A mediação da música no processo formativo poderá ocorrer quando houver o interesse de que o aluno se envolva em seu caráter imanente, apropriando-se da música em sua totalidade, desde questões técnicas musicais até o modo como foi idealizada e concretizada - sua historicidade e identidade, como elemento de combate à cultura da barbárie. Nessa perspectiva, a formação, por meio da música, passa pelo processo de criação, interpretação e apreciação em que ficam evidentes as possibilidades de imposições ideológicas. Assim, a Educação Estética com foco no ensino de música, considerando as ideias de Adorno, deverá partir do princípio que a imersão crítica na obra de arte é fundamental e, assim, por meio daquilo que ela tem a oferecer - sua aura, sua essência, sua forma e seu conteúdo - poderá ser construído um conhecimento que proporcione uma verdadeira práxis revolucionária. Conclui-se com essa discussão que há a necessidade de envolver os alunos com o ensino de música de modo que tenham condições de ter uma interação técnica, teórica, criativa e crítica com a música, em que se espera entender e refletir sobre as complexas tramas de relações estabelecidas no contexto social e, a partir daí, fortalecer o combate à barbárie e à dominação, que levam à desumanização em meio à cultura.

Palavras-chave: Educação Estética, Música, Formação Humana, Teoria Crítica, Indústria Cultural.

ABSTRACT

This theoretical and bibliographical research proposes reflections on the teaching of music with the aim of constituting critical, creative and socially emancipated subjects. Its main objective was to contribute to the praxis related to Art and Education, in order to reflect on the contradictions of culture in the human formation process while enabling to fulfill experiences. In order to accomplish that objective, we worked with the concept of Aesthetic Education, from music, in the light of the Critical Theory of the Frankfurt Society, more specifically from T. W. Adorno's point of view. The main question stated in the research was: How can music, in the field of Education, based on Adorno's ideas, contribute to the human formation? This research was grounded on Negative Dialectics for the understanding of the concept of human (de)formation, which means that contradictions of formation, highlighted in this study, were regarded as principles for the Adorno's Aesthetic Education. Concerning the theme, it became noticeable, while reflecting on tonality and atonality, referring to composers such as Mahler, Schönberg, Berg and Stravinsky, that recognizing music as a formative art means understanding its emancipatory potential through the direct relation between form and content, essence and appearance. The mediation of music in the formative process may occur when what is in focus is the student's involvement in her/his immanent character, appropriating music in its totality, from musical technical questions to the way it was idealized and materialized – its historicity and identity, as an element to fight the culture of barbarism. In this perspective, the formation, through music, undergoes the process of creation, interpretation and appreciation in which the possibilities of ideological impositions become noticeable. Thus, Aesthetic Education, focused on the teaching of music, considering Adorno's ideas, must assume that critical immersion in the work of art is fundamental and, therefore, through what it offers - its aura, its essence, Its form and its content - knowledge can be built in a way that it provides a true revolutionary praxis. It is possible to conclude with this discussion that students must be involved with the teaching of music so that they are able to have a technical, theoretical, creative and critical interaction with music, in which they are, hopefully, going to understand and reflect on the complex plots of relations established in the social context and, thereafter, strengthen the struggle against barbarism and domination, which lead to dehumanization amid culture.

Key words: Aesthetic Education, Music, Human Formation, Critical Theory, Cultural Industry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM MÚSICA.....	17
1.1 Música, Estética e Educação.....	21
1.1.1 Experiência Estética como Possibilidade Formativa.....	27
CAPÍTULO II – SOCIEDADE, TRABALHO E CULTURA.....	52
2.1 Formação Humana em Teoria Crítica.....	63
CAPÍTULO III – ARTE E MÚSICA: INDÚSTRIA CULTURAL E SEU POTENCIAL (DE)FORMATIVO.....	71
3.1 Arte e Sociedade.....	75
3.2 Aspectos Históricos da Música.....	84
3.3 (De)Formação no Tempo Livre.....	113
CAPÍTULO IV – EDUCAÇÃO, ESTÉTICA E FORMAÇÃO MUSICAL.....	124
4.1 A Educação Estética de Schiller e Adorno.....	124
4.2 Educação e Formação	135
4.3 Educação Estética e Música.....	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS.....	155

INTRODUÇÃO

O conceito de Educação Estética¹ vem sendo trabalhado, de forma sistematizada, desde o fim do século XVIII com o poeta e filósofo Friedrich Schiller. Esse conceito tornou-se conhecido a partir de cartas que Schiller (1989) escreveu ao seu amigo, o Duque de Augustenburg, em que apresentou os seus “ideais educativos”. O conteúdo dessas cartas referia-se, de modo geral a questões estéticas, políticas e morais do período, mas, sobretudo, a ideias trabalhadas para a emancipação do homem.

Ao aprofundar o estudo da categoria Educação Estética, percebe-se que são poucos os teóricos que se dedicam a essa área do conhecimento, se considerar-se essa categoria sendo desenvolvida a partir de pensamentos críticos e reflexivos que buscam tratar a educação no sentido amplo e cultural, por exemplo, seus desdobramentos à formação musical como uma questão social.

T. W. Adorno é um teórico que se preocupa com questões voltadas para o desenvolvimento crítico e para a emancipação do sujeito. Seu pensamento pressupõe a arte² como caminho para as contradições e de forma consequente para a formação humana. Adorno foi um pensador da Teoria do conhecimento se dedicando às áreas da música, filosofia, sociologia e psicologia, o que lhe possibilitou ter uma visão ampla da sociedade. Pautado nisso, pode-se afirmar que é possível avançar no conceito de Educação Estética a partir das reflexões desse autor.

Adorno fundamenta sua análise social no campo das artes, da estética e da cultura³ na concepção de trabalho desenvolvida por Karl Marx. Por isso, faz necessário

¹A concepção de Educação Estética, desenvolvida com base nas ideias de Adorno (1995a; 1995b; 2008a; 2008b; 2009; 2010, 2011b), é pautada na consciência das percepções culturais e sociais como princípio formativo. Reconhecer os pontos de tensão existentes na relação entre universal e particular, objetividade e subjetividade, sujeito e objeto é fundamental. Nessa proposta educativa, o sujeito deve refletir sobre si mesmo e sobre o contexto social. Em sendo a música mediadora desse processo, o caminho percorrido deve ter como intenção proporcionar o reconhecimento de como forma e conteúdo são oferecidos como estímulo a novas percepções, ou, como possibilidade de emancipação e alienação. Dessa forma, o sujeito deve compreender a essência da obra artística em sua aparência, o que se daria com o desenvolvimento da criatividade e da crítica, com o momento da interpretação e a apreciação. O objetivo é alcançar a emancipação em uma consciência est (ética) da sociedade, do indivíduo, da cultura e da vida.

²Pautado no pensamento de Adorno (1986; 1995b; 2008a; 2001a; 2001b), pode-se afirmar que arte é ação como expressão da práxis. A consciência das percepções e de uma verdadeira experiência é essencial para sua constituição. Nesse processo as particularidades são mediadas por fatores universais. A negação de sua origem faz parte de sua própria constituição por se realizar diante do contraditório em âmbito social, o que a leva a não ser fechada diante da crítica. Assim sendo, a arte manifesta trabalho, práxis humana em suas múltiplas contradições e possibilidades de experimentar a realidade.

³O conceito teórico crítico de cultura é desenvolvido por Adorno (1986; 1995a; 1995b; 2005) em algumas de suas obras. Em tais obras, destaca-se que cultura remete às manifestações humanas diretamente ligadas ao conceito de experiência. Esta, se constituída por uma prática tecnicista, desprovida de reflexão, oculta contradições, pode se coisificar a partir de imposições técnicas e ideológicas, teóricas e práticas. Nesse

recorrer a este autor para uma melhor compreensão do pensamento de Adorno nesses campos. Marx afirma que, “a elaboração da natureza inorgânica é a prova do homem enquanto um ser genérico⁴ consciente” (2010, p. 85). Essa afirmação reforça a ideia que o homem produz universalmente, ou seja, que tem a capacidade de relacionar as partes e o todo no que se refere à apreensão da realidade. Tomando o trabalho como capacidade criadora do homem, Marx (2010) apresenta a produção como atividade da liberdade. Nesse sentido, o trabalho é condição humana de vida, pois a partir dele, o homem age e transforma a natureza e se configura como ser genérico (MARX, 2010).

Assim, o homem precisa ter consciência do que seja o trabalho, das suas contradições e possibilidades criativas. Tomando como base esses princípios, pode-se refletir sobre o conceito de arte e formação, por entender que são abarcados pela concepção de trabalho tratada por Marx (2010), no sentido de uma tomada de consciência por parte do homem com relação ao seu papel na sociedade.

Com base nas contradições do conceito de trabalho em Marx (2010), Adorno (2008a) entende a arte como liberdade que entra em contradição com a falta de liberdade no todo, ou seja, arte como possibilidade de crítica das imposições ideológicas feitas aos seres humanos. Essa ideia trata da transformação da contradição pela negação do que vem sendo preservado (ADORNO, 2001). Em outras palavras, refere-se ao entendimento da arte como um todo pelo desenvolvimento da percepção consciente e da capacidade de fazer experiências, tendo a dialética negativa⁵ como contraponto à idealização da própria dialética, pressuposto para o reconhecimento das contradições e para a transformação da natureza do homem (ADORNO, 2001).

Para Adorno (2001), a arte não pode fugir do compromisso social com a crítica. Entendimento baseado na ideia que, contraditoriamente, a ampla acessibilidade da arte revela-se em muitas dimensões como estreitamento da capacidade crítica e reflexiva. Tal entendimento se confirma com o desenvolvimento da indústria cultural⁶ que,

sentido, perde a essência do que deveria ser como atividade da práxis, cuja razão de ser seria proporcionar a consciência da liberdade e da crítica diante da barbárie que se desenvolve no contexto social.

⁴Para Marx (2010), o ser genérico, representante do gênero humano, é aquele que elabora o mundo objetivo, ou seja, por meio do trabalho, a partir de suas necessidades cria e transforma a natureza de modo consciente.

⁵Adorno (2009b) explora este conceito na obra *Dialética Negativa*. Tal conceito diz respeito à crítica, ao conhecimento racional que, segundo ele, positiva as contradições. Inclusive no que concerne aos próprios autores da tradição dialética. Como exemplo na idealização da práxis e do próprio marxismo.

⁶Indústria cultural é um conceito dinâmico, que não se apresenta de forma funcionalista ou determinista. Foi desenvolvido por Adorno e Horkheimer em 1947. Zanolla (2012, p. 14) o apresenta da seguinte forma: “O termo significa a existência de uma reorganização do sistema capitalista em âmbito cultural no sentido de conservar mecanismos de dominação e exploração no período que se seguiu à Revolução

configura a arte como mercadoria (ADORNO, 2001). Em reflexão revela a apropriação da música pelo contexto de industrialização da cultura, afirma que esta se tornou um produto, um forte instrumento de alienação e manipulação. Em análise sobre a música popular, Adorno e Simpson (1986) afirmam que a estruturação desse tipo de música atende ao mercado por sua padronização em excesso, que não estimulam novas percepções nos ouvintes, pelo contrário, promovem sua fácil aceitação.

Ao analisar a música como manifestação artística, entende-se seu envolvimento com as contradições da sociedade e com a possibilidade emancipatória. Relacionado a isso, no texto *Educação Artística e Formação Musical em Adorno*, Zanolla afirma que, “[...] a arte não difere do trabalho, é ambivalente, uma possibilidade de experiência emancipatória ou de alienação e conformismo” (2013, p. 101). Isso porque suas bases são perpassadas pelas contradições sócio-históricas. A arte advém do trabalho assim como a práxis⁷ e a relação entre teoria e prática; portanto, arte é trabalho e possibilidade de práxis: contradição e formação.

Como prática social constituída, a música enquanto manifestação artística tem se mostrado um poderoso instrumento, tanto para a imposição de ideologias, quanto para processos educativos com o objetivo de se alcançar a autonomia dos sujeitos.

É o que se percebe na própria legislação brasileira no que se refere ao ensino de música nas escolas regulares. Visando compreender essa questão, observa-se que no Brasil o ensino de música se tornou obrigatório em escolas regulares a partir de agosto de 2008 com a Lei nº 11.769. Essa lei foi alterada em maio de 2016, pela Lei 13.278 com a inclusão de outras linguagens artísticas, mas manteve o ensino de música. É evidente a importância dessa legislação no campo da educação musical, no entanto, é questionável sua real função no que tange à formação humana, pois, percebe-se que nestes documentos oficiais o objetivo do ensino de música não está claro.

Industrial. Com ênfase na expansão capitalista após a Segunda Guerra Mundial, se processa globalmente uma nova visão de arte e estética como produtos de preservação do lucro. A abertura de fronteiras rumo à expansão do capital, a flexibilização das leis trabalhistas, a implantação do sistema neoliberal, a criação da publicidade, o investimento no lazer e no entretenimento e os desdobramentos racionais desses efeitos nos meios de comunicação no sentido de fomentar o consumo, são elementos básicos para a constituição da indústria cultural”.

⁷O conceito de práxis em Marx “designa o conjunto de relações de produção e trabalho, que constituem a estrutura social, e a ação transformadora que a revolução deve exercer sobre tais relações” (ABBAGNANO, 2012, p. 922). Em Adorno (1995b) a práxis é elemento da perspectiva da dialética negativa tendo sua origem na concepção de trabalho elaborada por Max. Dessa forma, a relação entre teoria e prática pressupõe a prática incorporada à teoria de maneira que nenhuma nem a outra sejam fetichizadas: “A práxis é a fonte de onde a teoria extrai suas forças, mas não é recomendada por esta. Na teoria, ela aparece meramente, e mesmo de maneira necessária, como ponto cego, como obsessão pelo criticado” (ADORNO, 1995b, p. 229).

A ausência de orientações claras a respeito do trabalho e do lugar da música nas instituições educacionais faz premente um estudo que possa elucidar essas questões. Nesse sentido, com a intenção de contribuir com a práxis relacionada à arte, foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica e teórica, em que se discutiu o conceito de Educação Estética, partindo da música, à luz da Teoria Crítica da Sociedade Frankfurtiana, mais especificamente sob a ótica de T. W. Adorno. Teve-se como objetivo refletir sobre as contradições da cultura no processo de formação humana frente às possibilidades de se concretizar experiências.

Considerando-se que essa discussão é de fundamental importância nos processos educativos, e que se vive em uma época em que os meios de comunicação e a industrialização vêm ditando o comportamento das pessoas, algumas questões surgiram: (1) como a música poderia mediar a formação humana? (2) como é reconhecida a relação entre a música e o trabalho em uma sociedade que prima cada vez mais pela produção e não pela formação humana? (3) de que forma a música é apropriada pela indústria cultural como mecanismo de manipulação e dominação? (4) quais funções a música assume na sociedade de mercado? (5) como a música, baseada na concepção de Adorno pode contribuir para com uma educação crítica? Essas questões serão abordadas ao longo deste texto.

Para a compreensão das questões citadas, optou-se por estruturar o trabalho em quatro capítulos. No primeiro capítulo foi discutido o conceito de experiência estética em Adorno. Compreender o conceito de experiência estética é importante, pois é por meio deste que se pode estabelecer uma relação mais estreita com a obra de arte, e isso remete ao próprio conceito de educação e formação (ADORNO, 2008a). Em relação ao conceito de estética, focou-se nos estudos de Adorno que tem a reflexão sobre a música como principal objeto de análise. As obras selecionadas referem-se aos compositores Mahler (1860 - 1911), Schönberg (1874 - 1951), Berg (1885 - 1935) e Stravinsky (1882 - 1971) por entender que nestas Adorno evidencia, por meio da reflexão sobre experiência estética, possibilidades de alienação e formação quando se refere ao material musical. Assim, tonalidade⁸ e atonalidade⁹ foram conceitos que deram suporte nesta etapa da pesquisa para se aprofundar a discussão estética sobre forma e conteúdo,

⁸Tonalizar (Tonalidade) é chegar a um ponto de conclusão, superação de tensões de ideias musicais, o equivalente à pontuação nas frases da linguagem escrita (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

⁹Atonalidade faz referência à música sem ponto tonal. O que implica a não resolução das tensões (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

essência e aparência, como ideia para chegar à concepção de Educação Estética adorniana.

No segundo capítulo foi discutido, conceitualmente, a relação entre sociedade, trabalho e cultura. Entende-se que é de fundamental importância uma percepção histórica ampliada desses conceitos para se chegar à compreensão das contradições e das possibilidades de emancipação da música em um processo de Educação Estética em Adorno. Cabe ressaltar que, com o intuito de ampliar as possibilidades de reflexão, buscou-se explorar esses e outros conceitos, não de forma isolada, mas recorrentes no decorrer de toda a pesquisa. Destacam-se para essa reflexão obras de Marx (2008; 2010; 2013); Marx e Engels (1979); Horkheimer e Adorno (1973) e Adorno (2005). Além dessas questões, neste capítulo abordou-se o método que foi a base desta investigação. Objetivou-se com isso compreender a concepção de (de)formação humana¹⁰, ou seja, as contradições da educação, que foram ressaltadas neste estudo, como princípio para a Educação Estética adorniana.

No terceiro capítulo foi apresentada a discussão conceitual de estética e arte, principalmente sob a ótica de Adorno, daí emergem elementos históricos da música tanto no que se refere a aspectos técnicos quanto na relação com a sociedade. Neste capítulo objetivou-se discutir como esta manifestação artística é apropriada pela indústria cultural e seu potencial (de)formativo no campo da educação. Com essa apresentação, portanto, chegou-se à discussão da música como mercadoria, na condição de instrumento de imposição ideológica.

No quarto capítulo, no intuito de perceber as contribuições do pensamento de Adorno para a categoria Educação Estética, fez-se um contraponto com as ideias de Schiller (1989). O objetivo foi evidenciar o pensamento crítico adorniano no processo de formação humana. Em seguida aprofundou-se a discussão sobre a relação entre educação e música e desta relação, as contribuições para o conceito de Educação Estética em Adorno.

Ressalta-se que uma das pretensões desta pesquisa foi aprofundar o estudo e a análise de conceitos que são basilares no campo do ensino de música quando se objetiva a formação crítica, que pressupõe o sujeito emancipado. Isso se faz urgente em uma área de conhecimento em que, geralmente, o que é ensinado e apreendido tem contribuído

¹⁰A (de)formação humana está relacionada à ideia da pseudoformação em que a relação entre sujeito e objeto, na perspectiva da teoria crítica, apresenta as contradições da educação (ADORNO, 2005). Como contraponto a esse conceito a formação é atividade da práxis tendo a práxis nascida do trabalho assim como a formação (ADORNO, 1995b).

mais para moldar e ajustar, segundo padrões preestabelecidos, do que desenvolver a sensibilidade criativa e crítica, a percepção de forma consciente e a capacidade de fazer experiências.

CAPÍTULO I – EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM MÚSICA

Em se tratando das contradições existentes no contexto social, “a identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade” (ADORNO, 2008a, p. 16). Nessa afirmação, Adorno evidencia as relações dialéticas existentes na sociedade e nas obras de arte, com objetivo de atingir a essência daquilo que é real, estrutural, pois na cristalização desta tensão é que se tem a possibilidade da emancipação. Nesse sentido, afirma-se que, “a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação” (ADORNO, 2008a, p. 21).

Adorno (2008a) ressalta a necessidade da experiência estética com a intenção de estabelecer o conhecimento determinado por sua objetividade. Faz parte do entendimento do autor o fato de que, “pode de antemão admitir-se que o conhecimento, na medida em que se efetua, se realiza por estratos na estética” (ADORNO, 2008a, p. 524). O conhecimento é o ato de perceber o conteúdo como elemento espiritual, o que pode se dar por meio de uma plena experiência com a obra de arte (ADORNO, 2008a). Assim, a compreensão da obra de arte, o momento crítico, não é algo externo à experiência estética, mas algo imanente a ela.

Stra (2013) evidencia essas questões ao afirmar que, sob a ótica de Adorno, a obra de arte que não é estática funciona como consciência crítica do estático pois, fornece elemento dialético para sua própria compreensão. Stra ressalta a “experiência estética como uma complexa mediação conceitual que nos permitirá pensar a possibilidade de outra experiência de recepção, não diretamente ancorada ao real” (2013, p.42). Assim, o conceito de experiência estética traz uma carga histórica por não poder ser sempre ele mesmo, estando inserido em um processo dinâmico. Dessa forma, fica claro que, “as obras são sínteses de momentos discordantes, não idênticos, contrários entre si, a forma em que buscam a identidade do idêntico e o não idêntico é processual” (STRA, 2013, p. 42).

Adorno (2010; 2011b), ao tratar da temática que envolve forma e conteúdo, essência e aparência, evidencia o quão importante se torna a experiência estética para se compreender a obra de arte e de modo conseqüente àquilo que por meio desta se propôs a representar.

No que se refere à relação entre o indivíduo e a obra de arte, Adorno (2008a) afirma que a experiência estética é algo necessário em um processo em que se estabelecerá a compreensão e apreensão do segundo pelo primeiro. O que se postula é que o conhecimento se dá no âmbito da estética por meio da experiência, pois ela é movimento contrário ao sujeito. A experiência estética compreendida dessa forma:

Exige algo como a autonegação do espectador, a sua capacidade de abordar ou de perceber o que os objetos estéticos por si mesmos dizem ou calam. A experiência estética estabelece primeiro uma distância entre o espectador e o objeto. É o que se pretende dizer quando se pensa na contemplação desinteressada. São vulgares aqueles cuja relação com as obras é dominada pela possibilidade de se porem mais ou menos no lugar das personagens que aí ocorrem; todos os ramos da indústria cultural se baseiam neste fato e reforçam esta ideia na sua clientela. Quanto mais a experiência estética possuir objetos, tanto mais próxima deles também se afasta; o entusiasmo pela arte é estranho à arte (ADORNO, 2008a, p. 525).

Assim, a experiência estética desfaz a sedução que envolve a questão da autoconsecução e faz com que o indivíduo alcance uma condição em que deixe de priorizar, como condição para a felicidade, seus próprios interesses. Isso diz respeito à compreensão da essência da obra que não está necessariamente ligada à percepção de sua aparência, mesmo porque, “quem percebe adequadamente o desenvolvimento da ação de um romance ou de um drama com todas as suas motivações, ou o que se encontra num quadro, nem por isso compreendeu as obras” (ADORNO, 2008a, p. 525).

Para Adorno (2008a) a construção do conhecimento pode estar diretamente ligada ao conteúdo de verdade das obras que é apreendido por meio da experiência estética. Essa experiência diz respeito:

Tanto à sua relação com o tema, com a aparição e a intenção, com a sua própria verdade ou falsidade, segundo a lógica específica das obras artísticas que ensina a distinguir nelas o verdadeiro e o falso. As obras de arte só são compreendidas quando a sua experiência alcança a alternativa do verdadeiro e do inverdadeiro ou, como seu estágio anterior, a alternativa do justo e do errado. A crítica não se acrescenta de fora à experiência estética, mas é-lhe imanente (ADORNO, 2008a, p. 526).

A experiência estética, em sua composição, possui o elemento dialético. Para Adorno, “ela move por si mesma mediante a contradição de a imanência constitutiva da esfera estética ser também ideologia, que a esvazia. A experiência estética deve

ultrapassar-se a si mesma” (2008a, p. 529). Isso pressupõe que o pensamento reflexivo deve ser algo constante pois, a consciência do antagonismo entre exterior e interior, imanente à arte, faz parte dela e seu papel não é emitir juízos sobre a arte a partir de cima, de modo extrínseco, mas contribuir com a tomada de consciência do que há de interior na arte (ADORNO, 2008a).

Como possibilidade de construção de conhecimento, a experiência estética, pela reflexão e crítica, tem por finalidade confrontar arte e sociedade. Nesse confronto são trazidos à tona pontos importantes para se pensar o processo de Educação Estética em Adorno.

Ao discutir sobre o sentido da arte como modo de conduta, Adorno (2008a) destaca que as lutas sociais, as relações de classe e as posições políticas se impõem na estrutura das obras de arte fazendo parte de seu conteúdo de verdade e configurando nelas uma espécie de função social. Adorno (2008a) entende que o conteúdo de verdade da obra de arte pode estar ligado profundamente à ideologia, o que pressupõe que a ideologia e o conteúdo de verdade da arte não precisam instaurar um conflito eterno.

Enquanto aparência socialmente necessária, a ideologia constitui também sempre em tal necessidade a forma discordante do verdadeiro. O fato de a estética refletir a crítica social do elemento ideológico das obras de arte em vez de a repetir mecanicamente, constitui o limiar da sua consciência social em relação ao pedantismo (ADORNO, 2008a, p. 350).

O elemento ideológico da arte a condena ao cinismo, degrada-a e a torna cúmplice da mesma barbárie, pelo fato de que sua objetivação implica na frieza perante a realidade (ADORNO, 2008a). No que tange à arte moderna, Adorno (2008a) destaca que a sua não aceitação se dá por aqueles que são simpatizantes de padrões ou modelos pré-estabelecidos. Simpatia que remonta a seu ver em uma espécie de repressão social. Ao analisar as ideias de Adorno (2008a), Schaefer (2012) afirma que essa atitude indica a mediocridade característica da burguesia no domínio do ato da recepção.

A ligação da atitude socialmente reacionária com o ódio pela modernidade artística, óbvia para a análise do caráter submetido à autoridade, é documentada pela propaganda fascista antiga e nova e é confirmada pela investigação social empírica. [...] Os que trovejaram mais violentamente contra a anarquia da arte moderna, que não remonta tão longe, são regularmente os que, por erros grosseiros ao mais simples nível da informação, se convencem da ignorância do que odeiam; são igualmente rebeldes a todo o argumento por não

desejarem fazer a experiência do que de antemão decidiram rejeitar (ADORNO, 2008a, p. 354).

Adorno afirma que, “uma arte perfeitamente a-ideológica não é possível” (2008a, p. 356) e enfatiza que, “a configuração dos elementos da obra de arte em relação ao seu todo obedece de modo imanente a leis, que se assemelham exteriormente às da sociedade” (2008a, p. 355). Sendo a arte um trabalho social em meio às forças produtivas, essas forças retornam às obras de arte. Nisso não há diferença entre as forças produtivas nas obras de arte e na sociedade (ADORNO, 2008a).

Como fruto do social, a arte necessita de permanente autocrítica e autocorreção pelos riscos da ideologia, pois sendo negação da essência prática é também práxis. Nesse sentido, para Adorno (2008a), a arte e a práxis são uma só coisa. Se seu conteúdo se mover em si mesmo as obras de arte tornam-se objetificadas. “A forma, a coerência estética de todo o elemento particular, representa na obra de arte a relação social” (ADORNO, 2008a, p. 384). Portanto, a relação dialética da arte com a práxis é do próprio efeito social que a constitui.

O seu conteúdo de verdade não pode separar-se do conceito. Por todas as suas mediações, por toda a negatividade, elas são imagens de uma humanidade transformada, não podem pacificar-se em si mesmas mediante a abstração de tal transformação. Mas, a arte é mais do que a práxis porque, ao desviar-se dela, denuncia ao mesmo tempo a mentira tacanha da essência prática. Disso nada quer saber a práxis imediata enquanto a organização prática do mundo não foi conseguida. A crítica que a arte exerce *a priori* é a crítica da atividade enquanto criptograma da dominação. A práxis tende, na sua forma pura, a suprir o que seria a sua consequência; a violência é-lhe imanente e mantém-se nas suas sublimações, ao passo que as obras de arte, mesmos as mais agressivas, simbolizam a ausência da violência (ADORNO, 2008a, p. 363 - 364).

A dialética se insere na relação do elemento social e da obra de arte, “na medida em que não tolera nenhum elemento interior que se não exteriorize, e nenhum elemento exterior que não seja portador da sua interioridade – do conteúdo de verdade” (ADORNO, 2008a, p. 373). Isso reforça a ideia de que o aspecto social é imanente da obra de arte não necessariamente coincide, mas também não tem total divergência. Sendo assim, a dicotomia que faz distinção entre a essência autônoma da arte e a sua essência social é errônea pois, apresenta os dois elementos diversos como uma simples alternativa.

A arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. Assim, o conteúdo de verdade e o conteúdo social são mediatizados, embora o caráter cognoscitivo da arte, o seu conteúdo de verdade, transcenda o conhecimento da realidade enquanto conhecimento do ente. A arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a cópia ou imita de qualquer modo. Fáz-la aparecer contra a aparição, mediante a sua própria complexão (ADORNO, 2008, p. 388).

Para aprofundar as reflexões sobre a concepção de experiência estética e da relação da arte com a sociedade, será abordado em seguida a concepção de estética em Adorno no campo da música. Pretende-se com isso ressaltar elementos que permitam compreender a música como possibilidade emancipatória a partir daquilo que a constituiu tanto no sentido técnico quanto no sentido histórico-social.

1.1 Música, Estética e Formação

Adorno, ao analisar alguns compositores considerados de ampla expressão no cenário musical evidencia sua própria estética. Para compreender isso, três de suas obras são consideradas como essenciais para se chegar à concepção de Educação Estética: 1) Mahler: Una Fisionomía Musical (2008b); 2) Berg: O Mestre da Transição Mínima (2010) e; 3) Filosofia da Nova Música (2011b).

Forma e conteúdo, essência e aparência, no que está sendo proposto como discussão, são dicotomias importantes para refletir a direta relação entre sujeito e objeto no embate entre a cultura e o social. Como a obra de arte é representativa das tensões que se apresentam, acredita-se ser possível a partir delas tal representatividade. Tonalidade e atonalidade fazem parte de amplas discussões quando o tema é o alcance do indivíduo no campo do estímulo a novas percepções, gerando tensões quanto à concordância e discordância do que alcança ou não o indivíduo. Com base em Adorno (2008b; 2010; 2011b) será discutido forma e conteúdo, essência e aparência buscando destacar que tanto tonalidade quanto atonalidade podem fazer parte de um processo educativo que objetiva a autonomia do sujeito.

A partir daí se pode compreender a música em suas tensões, contradições e possibilidades emancipatórias já que, tanto forma e conteúdo quanto essência e aparência são representativas da condição social do homem.

Forma e conteúdo, essência e aparência remetem ao campo da estética porque são estímulos à percepção (ADORNO, 2008a). Assim, são dicotomias que se interpenetram em termos conceituais. Forma é o que se percebe. Aparência é como a forma é apreendida: em sua essência, seu conteúdo de verdade ou no falseamento da realidade. Mesmo não sendo algo referencial de significação imediata, uma forma pode ser percebida se os elementos de sua construção, o qual se confunde com o próprio conteúdo, tem uma coerência, uma logicidade por ela mesma (ABBAGNANO, 2012).

Para Adorno, “tudo o que aparece na obra de arte é virtualmente conteúdo, tal como forma” (20018a, p. 223). A forma se constitui devido ao conteúdo. Sendo assim, o conteúdo refere-se aos elementos que constitui o objeto, o que difere da essência pelo caráter de autenticidade desta. Na obra de arte o conteúdo é a representatividade das contradições sociais (ADORNO, 2008a).

No livro Teoria Estética, Adorno (2008a) revela que o que faz a obra de arte ser única e perceptível é o modo como as partes se articulam no todo, como se pode ver na sequência: a) Embora as obras de arte não sejam conceituais nem formulem juízos, são lógicas; b) Incontestavelmente, a substância de todos os momentos de logicidade ou, mais ainda, a consonância das obras de arte é o que se pode chamar de sua forma; c) Esteticamente, a forma nas obras de arte é essencialmente uma determinação objetiva; d) Contra a divisão pedante da arte em forma e conteúdo, é preciso insistir na sua unidade e, contra concepção sentimental da sua indiferença na sua obra de arte, insistir no fato de sua diferença subsistir ao mesmo tempo na mediação (p. 209 a 226).

A obra de arte objetiva as imagens, as configurações tanto do indivíduo quanto da sociedade. Nisso

[...] através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante sua existência. [...] Ela seculariza o modelo teológico da imagem à semelhança de Deus, não criação, mas comportamento objetivado dos homens, que imita a criação; não se trata, certamente, de criação a partir do nada, mas do criado. O giro metafórico impõe-se segundo o qual a forma seria nas obras de arte tudo aquilo em que a mão deixa o seu vestígio, em que ela intervém. É o selo do trabalho social, fundamentalmente diferente do processo de configuração empírica (ADORNO, 2008a, p.220).

No campo da estética, a forma é organização objetiva de tudo, ou seja, “é a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições” (ADORNO, 2008a, p. 220). Por isso é um

desdobramento da verdade. O que se torna importante destacar é que através da forma e conteúdo a arte se faz participar na sociedade objetivando criticar mediante sua própria existência. Assim, essa dicotomia é, “tudo aquilo em que a mão deixa o seu vestígio, em que ela intervém. É o selo do trabalho social”.

Na análise de Adorno (2008a), nas obras de arte, forma e crítica são convergentes, pois na forma a arte se revela crítica em si mesma.

O que na obra se revolta contra o resto de relevo é verdadeiramente o suporte da forma, e a arte é negada quando nela se cultiva a teodiceia do não-formado, em nome, por exemplo, do diletantismo musical e do charlatanismo. Pela sua implicação crítica, a forma aniquila as práticas e as obras do passado. A forma contradiz a concepção da obra como algo de imediato. Se ela é nas obras de arte aquilo mediante o qual se tornam obras de arte, equivale então à sua mediatidade, à sua objetiva reflexão em si. A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores (ADORNO, 2008a, p. 221).

A forma torna objetivo o que é subjetivo, existe um mérito nessa contradição. Por isso ela é perceptível. Na arte ela se assemelha à linguagem, pois procura fazer falar o detalhe através do todo. Adorno (2008a) considera a relação entre os universos subjetivo e objetivo. Pensando nessa discussão, a análise do autor não está voltada ao passado ou a uma vanguarda musical especificamente, mas na interpretação do que a obra de arte representa. Esse pensamento deve ser basilar em qualquer processo de educação tendo a arte como caminho para se chegar ao conhecimento crítico.

A compreensão da relação entre essência e aparência é condição para se entender a arte e a música nos desdobramentos do contexto social quando se visa chegar ao conceito de Educação Estética. Na obra de arte, aquilo que surge como aparência nem sempre expressa seu conteúdo de verdade, sua essência (ADORNO, 2008a). A relação entre essência e aparência é permeada por tensões que pressupõem o reflexo de um conteúdo de verdade pela aparência, como o que pode ser percebido de imediato, ou a negação desse conteúdo em prol do falseamento de uma realidade concreta em que se busca imprimir falsas ideologias.

Adorno entende que, “todo o momento de aparência estética traz hoje consigo uma incoerência estética, contradições entre o <<como que>> aparece a obra de arte e <<o que>> ela é” (2008a, p. 159, grifos do autor). Pode-se compreender por essa afirmação que a obra de arte tem sido constituída a partir de objetivos que são voltados para diferentes perspectivas que não são compromissadas com a transgressão do que está

posto. O que se coloca em questão na lógica dessa discussão é se a arte deve se comprometer com um conteúdo de verdade ou apenas reproduzir algo fabricado. Para Adorno pode-se afirmar que, “só com a condição de que seu conteúdo seja verdadeiro não metaforicamente é que a arte expulsa o fabricado, a aparência produzida pelo seu ser-feito” (2008a, p. 167).

A essência e a aparência, na obra de arte, se encarregam de mediar a conexão e as contradições entre forma e conteúdo dentro do que está sendo trabalhado mediante objetivos que se buscam alcançar sobre a Educação Estética pela música em Adorno. De acordo com Abbagnano, devem-se levar em consideração dois sentidos opostos para a compreensão do que seja a aparência. Um deles é referente à ocultação da realidade e o outro à manifestação ou revelação da realidade. A aparência, no que tange ao primeiro sentido, “vela ou obscurece a realidade das coisas, de tal modo que esta só pode ser conhecida quando se transpõe a aparência e se prescinde dela” (2012, p. 78). No que tange ao segundo sentido, a aparência, “é o que manifesta ou revela a realidade, de tal modo que esta encontra na aparência a sua verdade, a sua revelação” (2012, p. 78).

É importante destacar que a aparência estabelece relação com o conteúdo de verdade, com a essência (ABBAGNANO, 2012). Essa relação é de contradição e oposição, no segundo sentido é de semelhança ou identidade. Em ambos os sentidos a essência pressupõe a autenticidade, as características do que é intrínseco. Com base em Aristóteles, Abbagnano afirma que a essência é substância, “como constituição ou forma que deveria explicar todas as qualidades ou caracteres de uma realidade e mostrá-los em suas inter-relações necessárias” (2012, p. 419). Para Adorno (2008a) ela está diretamente relacionada a aspectos subjetivos e objetivos, elementos da universalidade e da parte.

Faz parte do que é proposto à aparência, na obra de arte, tornar evidente, trazer à tona, o que de mais consistente a natureza tem a oferecer pelo universo material. Contudo, pressupondo o caráter contraditório existente na obra de arte deve-se levar em consideração também, a possibilidade do ocultamento ou manipulação do que deveria ser conhecido. Essa ideia pode ser afirmada em Adorno, pois:

A natureza deve a sua beleza ao fato de parecer dizer mais do que é. A ideia da arte é arrancar este mais à sua contingência, torná-lo senhor da sua aparência, determina-lo a ele mesmo como aparência, e também negá-lo como irreal. O <<Mais>> fabricado pelo homem não garante em si o conteúdo metafísico da arte. Esta poderia ser um nada absoluto e, no entanto, as obras de arte poderiam pôr esse <<Mais>>

como aparência. Tornam-se obras de arte na elaboração do <<Mais>>; produzem a sua própria transcendência, sem serem o seu teatro, e, por isso, são novamente separadas da transcendência. O lugar da transcendência nas obras de arte é a coerência dos seus momentos. Ao nela insistirem e a ela se adaptarem, ultrapassam a aparição que elas são, mas tal ultrapassagem pode ser irreal (ADORNO, 2008a, p. 125, grifos do autor).

O caráter de aparência, inerente à obra de arte, não pode se desvincular da imitação do real por mais latente que esteja (ADORNO, 2008a). Como fundamentação dessa ideia há que se ressaltar que, “tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e de material, de espírito e de assunto, emigrou da realidade para obras de arte e nelas se despoja da sua realidade” (ADORNO, 2008a, p. 162). A realidade enquanto negação determinada é mediatizada pela aparência (ADORNO, 2008a). A música como objeto de arte que visa à transgressão da realidade deve observar que:

A diferença das obras de arte quanto à empiria, o seu caráter de aparência, constitui-se naquela e na tendência a ela oposta. Se as obras de arte, em virtude do próprio conceito, quisessem absolutamente suprimir esta referência, eliminariam o seu próprio pressuposto. A arte é infinitamente difícil porque deve, sem dúvida, transcender o seu conceito a fim de o realizar, porque, ao assemelhar-se às coisas reais, se adapta no entanto à reificação, contra o qual protesta: o *engagement* torna-se hoje, de modo inevitável, uma concessão estética. O inefabile da ilusão impede-a de conciliar a antinomia da aparência estética num conceito de aparição absoluta (ADORNO, 2008a, p. 162).

Nenhuma obra de arte possui uma unidade plena quanto à sua constituição (ADORNO, 2008a). Cada obra, por princípios dialéticos, negando a si mesma, deve confrontar a realidade para se tornar aparência. “A elaboração total das obras de arte desemboca na aparência; a sua vida identificar-se-ia com a vida dos seus momentos, mas os momentos introduzem nela o heterogêneo e a aparência transforma-se em falsidade” (ADORNO, 2008a, p. 164). A unidade estética é passível de ficções devido a diferentes fatores (ADORNO, 2008a). Dentre eles, o fato de as partes não se adaptarem a essa unidade automaticamente ou porque tal unidade lhes é imposta e também porque os momentos de antemão modelados sobre ela não constituem verdadeiros “momentos”. Por isso vale destacar que

A pluralidade nas obras de arte já não é o que era, mas é preparada logo que ingressa no seu domínio; tal facto condena a reconciliação

estética à banalidade estética. A obra de arte não é só aparência enquanto antítese da existência, mas perante o que ela quer de si mesma. Está fechada pela incoerência. Enquanto ente em-si, as obras de arte protestam em virtude da sua incoerência de sentido que é, nelas, o *órganon* da aparência. Mas ao integrá-las, tal coerência torna-se o próprio sentido, o fundamento da unidade, declarado como presente pela obra de arte sem aí o estar realmente. O sentido que realiza a aparência participa de modo eminente no caráter de aparência. Apesar de tudo, a aparência do sentido não constitui a sua definição exaustiva, pois, o sentido de uma obra de arte é ao mesmo tempo a essência que se oculta no fático; traduz em aparição o que esta de outro modo esconde (ADORNO, 2008a, p. 164).

A essência da obra de arte é constituída pela negação e afirmação da realidade. A verdade existente nas obras, “depende se elas conseguem absorver na sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito, o contingente que lhe é proporcional. A sua finalidade precisa do que não tem finalidade” (ADORNO, 2008a, p. 159). O conteúdo de verdade da obra de arte só pode ser obtido através da reflexão, o que de modo direto postula a crítica, mesmo porque ele não é algo imediatamente identificável (ADORNO, 2008a). Por isso, quando se visa educar por meio da música, é preciso haver o compromisso em proporcionar ao indivíduo condições para perceber as contradições sociais para sobre essas criticar.

Há que se entender que nas obras de arte tanto objetividade quanto verdade se interpenetram (ADORNO, 2008a).

As obras inteiramente organizadas, pejorativamente chamadas formalistas, são as mais realistas por estarem em si realizadas e porque só em virtude de tal realização realizam também o seu conteúdo de verdade, o seu elemento espiritual, em vez de apenas o significarem (ADORNO, 2008a, p. 200).

Adorno (2008a) deixa claro que quanto mais profundidade as obras tiverem e totalmente forem formadas mais rebeldes se tornarão contra a aparência organizada tornando essa inflexibilidade o fenômeno negativo da sua verdade. Por isso, entende-se que quando refletidas, as obras obtêm a aparência do não fabricado, pois o conteúdo de verdade é o negativo nas obras.

O conteúdo de verdade não pode ser algo de fabricado. Todo o <<fazer>> da arte é um esforço único para dizer o que não seria o <<fabricado>> em si mesmo e o que a arte não sabe: é justamente o seu espírito. Aqui tem o seu lugar a ideia da arte como reconstituição da natureza oprimida e implicada na dinâmica histórica. A natureza, cuja

imago a arte segue de perto, ainda não existe; ela é verdadeiramente na arte um não-ente. Trata-se, para a arte, daquele outro para o qual a razão identificadora, que o reduziu a material, possui a palavra natureza. Este outro não é unidade e conceito, mas uma pluralidade. Assim, o conteúdo de verdade apresenta-se na arte como uma pluralidade, não como termo genérico abstrato das obras de arte. A subordinação do conteúdo de verdade às suas obras e a multiplicidade do que depende da identificação harmonizam-se entre si. De todos os paradoxos da arte, o mais profundo é que só mediante o <<fazer>>, a elaboração de obras mais particulares, em si específica e totalmente organizadas, jamais por um vislumbre direto, é que ela apreende o não fabricado, a verdade. As obras de arte encontram-se num estado de extrema tensão relativamente ao seu conteúdo de verdade. Ao aparecer, como aconceptual, apenas no <<fabricado>>, ela nega o <<feito>>. Toda a obra de arte, enquanto obra, desaparece no seu conteúdo de verdade; por seu intermédio, a obra de arte mergulha na insignificância e isso é unicamente privilégio das grandes obras de arte (ADORNO, 2008a, p. 202 - 2003, grifos do autor).

A essência da obra de arte necessita da reflexão pelo caráter transgressor inerente a ela. Negar o fabricado requer manter a tensão diante das contradições. Assim, é pela consciência do socialmente constituído que se pode na aparência evidenciar a essência. É por meio dessa compreensão que será discutido em seguida a experiência estética pela música como base para se chegar a um processo de Educação Estética.

1.1.1 Experiência Estética como Possibilidade Formativa

Para Adorno, a reflexão sobre a arte é recorrente, pensada sempre como um fenômeno social, nunca como mera diversão. Destacam-se com relevância para a análise da relação entre música, cultura e sociedade, em uma perspectiva crítica e estética as seguintes obras de Adorno: *Sobre Música Popular* (1986); *Filosofia da Nova Música* (2011b); *Por Que é Difícil a Nova Música* (1986) e *Mahler: Uma Fisionomia Musical* (2008b). Sobre cada uma delas pode-se trazer reflexões bastante profundas para pensar a atual condição em que se encontra a sociedade devido a suas complexas análises dentro de suas especificidades.

Após discutir questões conceituais sobre essência e aparência, forma e conteúdo é importante lembrar que o ano de 2014 foi o centenário do início da Primeira Guerra Mundial. Período que compreende um efervescer de ideias musicais na Europa. O compositor Gustav Mahler faleceu em 1911. A última das Seis Pequenas Peças para Piano de Arnold Schönberg, elaborada nesse mesmo ano, é escrita em memória dele. Em 1912, Schönberg escreveu um artigo em memória de Gustav Mahler em que começa

dizendo: “Gustav Mahler was a saint. Anyone who knew him even slightly must have had that feeling”^{11, 12} (SCHÖNBERG, 1975, p.447).

Em 1947, dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, Thomas Mann (1984) publica o “Doutor Fausto”, um romance que dentre outras coisas fala do dodecafonismo,¹³ e cria algumas polemicas e críticas entre o próprio Mann, Schönberg e Adorno. Relacionado a isso, Schönberg disse em um artigo de 1948: “[...] Thomas Mann’s Adrian Leverkühn does not know the Essentials of composing with twelve tones. All he knows has been told him by Mr. Adorno, who knows only the little I was able to tell my pupils”¹⁴ (SCHÖNBERG, 1975, p.386). Vale ressaltar que as discordâncias entre os intelectuais citados são minimizadas, pois Schönberg e Adorno sempre concordaram que Gustav Mahler não era um retrógrado, mesmo compondo tonalmente.

Com a efervescência das vanguardas musicais na Europa o fazer música tonal era, para os críticos dessa época, atitude arcaica. Hoje, passado mais de meio século dos acontecimentos citados, pode-se dizer que o fazer música tonal e atonal, a valorização do timbre, o uso de ritmos periódicos e não periódicos¹⁵, são materiais que estão incorporadas nas técnicas dos compositores como elementos de escolhas. O que valida uma obra é o modo com que os elementos se articulam dentro da estrutura musical¹⁶. Princípio que pode ser aplicado a uma proposta de educação musical emancipatória, se for pensado a relação entre o universal e o particular, de modo que proporcione a consciência crítica. Por tais questões entende-se hoje porque Adorno coloca Mahler como um dos ícones da música, segundo ele, séria (ADORNO, 2008b).

Na discussão sobre música popular, Adorno e Simpson (1986) evidenciam o processo de alienação por meio da música. Esse processo é consequência da frágil capacidade crítica e reflexiva das pessoas, resultado da imposição ideológica da indústria cultural. Os escritos de Adorno referentes também a essa época de

¹¹Todas as traduções neste texto são realizadas por este autor.

¹² Gustav Mahler foi um santo. Quem o conheceu mesmo que superficialmente, provavelmente teve essa impressão.

¹³Dodecafonismo é um sistema de composição baseado na escala de 12 sons. Nesse sistema as 12 notas cromáticas da escala são arrumadas numa ordem particular formando uma série que serve de base para a composição (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994). O dodecafonismo é o meio de organização encontrado por schönberg para construção da música atonal.

¹⁴ Adrian Leverkühn de Thomas Mann não conhece os fundamentos de compor com doze tons. Tudo o que ele sabe foi dito a ele pelo sr. Adorno, quem conhece apenas o pouco que eu era capaz de dizer aos meus alunos.

¹⁵ Os ritmos periódicos e não periódicos se remetem a formas de organização do movimento.

¹⁶ Ver também no texto Sobre Música Popular (ADORNO, 1986).

efervescência sobre a música popular preconizam o contexto degradante da atual sociedade. Isso reforça a necessidade de se entender e discutir uma estética musical que proporcione a percepção da relação dessa manifestação artística a questões que envolvem cultura, música, educação e sociedade.

Nesse momento, se torna pertinente refletir sobre a obra referente à Mahler devido à particular ênfase dada a sua produção como estratégia para expor análises consistentes sobre possíveis funções da música. Assim, será feita uma análise da abordagem de Mahler situando-o em sua época, seu tempo, buscando compreender sua concepção estética a partir da análise de Adorno. Em seguida, será analisada a estética de Mahler por meio do conteúdo de suas obras e sua relação com o pensamento de Adorno evidenciando a relação entre forma e conteúdo no sentido de destacar elementos que identifiquem a estética adorniana.

“El hecho de que cada obra de Mahler critica a la precedente hace de él el compositor evolutivo por excelencia”¹⁷ (Adorno, 2008b, p.230). Essa afirmação é necessária para a compreensão do trabalho criativo sobre esse grande compositor, como evidencia Adorno.

Uma apresentação mais detalhada se torna necessária para que as possibilidades de entendimento da obra de Mahler possam ser ampliadas. Nesse sentido, Adorno contribui com uma análise que pode ser tomada como princípio para essa exposição.

Ni por innovaciones tangibles ni por material avanzado, es Mahler progresista. Antiformalistamente, antepone lo compuesto a los medios de composición, de tal modo que no sigue un camino histórico rectilíneo. Éste ya em su época amenazaba con nivelar las calidades individuales, lo mejor, que él no queria olvidar, con la simple unidad de la organización. La totalidad unicamente le satisface allí donde resulta de las propiedades no sustituibles de los detalles musicales. Del mismo modo que ponen em duda la lógica inmanente de la identidad musical, sus sinfonias se oponen también a aquel veredicto histórico que desde el *Tristán* seguía impulsando unidimensionalmente a la música: la cromatización como descalificación del material. No como reaccionario, pero sí como si temiera el precio del progreso, Mahler persiste em el diatonismo como em um soporte obvio, cuando y ala exigencia de una composición autónoma lo há llevado a la ruina. Pese a tal inocuidade anacrónica del material, sus obras sin embargo se sintieron, desde su primera aparición, como chocantes (ADORNO, 2008b, p.165).¹⁸

¹⁷O fato de que cada obra de Mahler critique à precedente faz dele um compositor evolutivo por excelência.

¹⁸Mahler não é considerado progressista por inovações tangíveis e tão pouco pelo material avançado. De maneira antiformalista, Mahler prioriza a composição em relação aos meios de realizá-la de tal maneira

Vale ressaltar a grande confusão dos críticos da música com relação à estética mahleriana: o fato de suas composições seguirem um caráter progressista dentro da música. Afirmar isso implicaria em falar de procedimentos que se inclinam a uma proposta vanguardista na música, o que não foi a preocupação de Mahler (ADORNO, 2008b). É o que Adorno (2008a) visa esclarecer. Mahler traça um caminho que não vai ao encontro especificamente das tendências que nortearam a música germânica naquele momento: de um cromatismo modulante que não resolvia as tensões e que culmina, com a Segunda Escola de Viena¹⁹, no atonalismo.

Em termos referentes a questões sócio-políticas, Mahler tinha a intenção de confrontar ideias e pensamentos vigentes de seu tempo. O caminho que ‘naturalmente’ a sociedade estava tomando em busca de um modernismo mecânico e uma recusa do passado cultural. A partir de tais posturas, por meio da música, Mahler pretendia colocar em evidencia a totalidade e não os detalhes de forma isolada. Vale destacar que Adorno (2008b) enfatiza o posicionamento de Mahler que, mesmo persistindo na estética diatônica²⁰, propõe inovações em suas composições; não era o que os críticos diziam, pois as caracterizavam como “chocantes”.

Se Mahler segue uma linha diatônica em sua música é consciente e por escolha: sendo regente de orquestra conviveu com obras musicais de todos os tempos; conhecia o cromatismo²¹ modulante de Wagner²² (1813-1883) que todo compositor germânico sabia e por ela se influenciava; conviveu de perto com o atonalismo dos compositores

que não segue um caminho histórico retilíneo. Já em seu tempo ameaçava nivelar as qualidades individuais, o melhor, que ele não queria esquecer, com a simples unidade da organização. A totalidade somente o satisfaz onde resulta das propriedades não substituíveis dos detalhes musicais. Da mesma maneira que colocam em dúvida a lógica imanente da identidade musical, suas sinfonias se opõem também ao veredito histórico que desde o Tristán impulsionava a música em dimensão única: a cromatização em detrimento ao material. Não como um reacionário, mas como se temesse o preço do progresso, Mahler persiste no diatonismo como um suporte óbvio no momento em que a demanda por uma composição autônoma já o havia levado a ruína. Apesar da inocuidade anacrônica do material, suas obras foram sentidas como chocantes desde sua primeira aparição.

¹⁹Segunda Escola de Viena é a expressão que designa o grupo de compositores que trabalhou em Viena no início do século XX, em torno de Schönberg, especialmente seus alunos e aqueles que adotaram a composição dodecafônica; em particular, é usada para se referir às três personalidades principais, Schönberg, Berg e Webern (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p.851).

²⁰O diatonismo consiste na organização de sete dos doze sons da escala cromática formando uma nova escala. Essa escala é baseada em uma oitava em que a primeira nota se repete ao final da sétima nota. A escala diatônica pode ser maior ou menor dependendo da disposição dos intervalos de som (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

²¹Cromatismo é o uso, em uma composição, de notas que não fazem parte da escala diatônica do tom em que ela está escrita. [...] o cromatismo intenso foi o primeiro passo no sentido da dissolução da tonalidade; é, assim, um precursor do atonalismo (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p.239).

²²Richard Wagner foi compositor e maestro alemão. Trabalhou com música dramática, orquestral, música para piano e música vocal (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

da Segunda Escola de Viena. É, também, essa consciência estética e seus possíveis motivos que Adorno objetivou analisar.

Antes de prosseguir com a análise de Adorno sobre a estética de Mahler é interessante conhecer a análise de outros autores. Candé (1994) afirma que Mahler está dividido entre dois séculos, XIX e XX. Mais propriamente entre os compositores Bruckner e Schönberg.

Mahler foi um exímio regente de orquestras (CANDÉ,1994). Isso influenciou o seu trabalho criativo, pois interpretou grandes compositores da história da música ocidental. Talvez, o “ecletismo” de suas obras, frequentemente criticadas, se deu pelo profundo contato com vários estilos. Além do fato dessas obras se encontrarem com características de um período e outro, mais propriamente entre Wagner e Bruckner, no século XIX, e Schönberg, Berg e Webern, no século XX. Em relação aos últimos, por aproximação ideológica.

Sobre a obra de Mahler, Menuhin e Davis afirmam que é uma música que, muitas vezes, chegava à beira de uma histeria. A imagem que se fazia delas era o de “um grito para a escuridão buscando abafar o medo de mudanças” (1990, p. 212). Para esses autores, a obra em questão, “[...] é o eco intenso dessa era de imperialismo colonialista, com suas ilusões de expansão e crescimento ilimitados – já nostálgico e, por isso, talvez mais vivido” (1990, p.212).

Grout e Palisca (2007) exaltam a capacidade técnica e criativa de Mahler. Destacam a exploração de timbres, a instrumentação e a ênfase nas indicações de fraseado, andamento e dinâmica.

Mahler é um dos compositores mais audaciosos e mais exigentes no tratamento das combinações orquestrais, só comparável talvez a Berlioz neste domínio; o seu gênio natural para a orquestração foi estimulado pela atividade constante como maestro, que lhe deu a oportunidade de aperfeiçoar até ao pormenor as partituras à luz da experiência prática. Encontramos em todas as sinfonias exemplos abundantes desta utilização feliz dos efeitos orquestrais, desde os mais sutis até os mais gigantescos. A instrumentação de Mahler, bem como as suas indicações extremamente pormenorizadas de fraseado, andamento e dinâmica e o recurso ocasional a instrumentos invulgares, não são meras exibições de mestria técnica – fazem parte integrantes das ideias musicais do compositor (GROUT; PALISCA, 2007, p.655 - 656).

Ainda pode ser citado como parte integrante daquilo que compõe as ideias musicais de Mahler,

A chave mais geral para o estilo de Mahler é precisamente este dualismo, que impregna todos os aspectos de sua obra. Nas sinfonias Mahler procurou – nem sempre com êxito – conjugar a sofisticação e a simplicidade, justapor as concepções e oposições cósmicas mais elevadas e mais vastas e o lirismo, o folclore austríaco, a descrição da natureza, os ritmos populares de dança, os temas de corais, as marchas, os elementos de paródia, o misterioso e o grotesco. Na sua própria expressão, cada sinfonia devia ser <<um mundo>> (GROUT; PALISCA, 2007, p.658).

Apesar de Adorno (2008b) não considerar a estética de Mahler progressista, destaca a opinião de críticos em relação à sua obra que, por questões ideológicas e políticas, acaba resvalando no pessoal: “El ódio contra él, con ressonâncias antisemitas, no fue muy distinto de aquel contra la nueva música”²³ (ADORNO, 2008b, p.165). Adorno (2008b) enfatiza a complexidade do pensamento mahleriano no que diz respeito a sua produção.

A Mahler sólo se le puede poner en perspectiva aproximando se más a él y afrontando lo inconmensurable que se mofa de las categorías estilísticas de música programática y absoluta tanto como de la simple derivación histórica de Bruckner. Su sinfonismo contribuye a ello por la irrefutable espiritualidade de sus configuraciones sensible-musicales (ADORNO, 2008b, p.148 - 149).²⁴

Ainda de acordo com Adorno (2008b), Mahler não se submete a simples conceitos na construção das ideias pelo fato de não concordar com a adesão à alternativa que pressupõe a mera associação entre tecnologia e conteúdo da representação. O que se pode entender de uma incessante busca de elementos que instiguem, na obra de arte, a associação entre subjetividade²⁵ e objetividade com intuito de proporcionar a apreensão do todo pela contradição entre o particular no universal. Isso, na obra musical, possibilitaria diferentes percepções e de forma consequente interpretações múltiplas. Algo fundamental em um processo de Educação Estética por meio da música.

Adorno (2008b) justifica as críticas sobre Mahler dizendo que em termos funcionais na obra de arte, o compositor se propõe a não resolver aquilo que é

²³O ódio contra ele, com ressonâncias antisemitas, não foi muito distinto daquele contra a nova música.

²⁴Só é possível colocar Mahler em perspectiva ao aproximá-lo de si mesmo, confrontando o imensurável que zomba das categorias estilísticas de música programática e absoluta assim como da simples derivação histórica de Bruckner. Seu sinfonismo contribui com ele pela irrefutável espiritualidade de suas configurações sensíveis ao musical.

²⁵A subjetividade refere-se ao caráter de todos os fenômenos psíquico, portanto fenômenos de *consciência*, ou seja, os que o sujeito relaciona consigo mesmo e chama de *meus* (ABBAGNANO, 2012, p. 1089, grifos do autor).

tencionado. Assim, a realidade que se apresenta como algo meramente factual por meio da música, crítica que Mahler sofre por meio de suas obras, é o que “se disfraza de probidad contra lo enfático: contra la pretensión de la obra de arte de encarnar algo que el pensamiento meramente añade, sin realizarse”²⁶ (ADORNO, 2008b, p.150). Dessa forma:

El *No debe ser* del que la música de Mahler se lamenta desesperada es taimadamente sancionado como mandamento. La insistencia en que en música no debe haber nada más que lo que está aquí y ahora encubre por igual una amarga resignación y la comodidad de un oyente que se dispensa del trabajo y del esfuerzo del concepto musical en cuanto el que deviene y apunta a más allá de sí mismo (ADORNO, 2008b, p.150).²⁷

A música, mesmo sendo um fenômeno que acontece “aqui e agora”, contém significados e gestos de um compositor e de sua cultura. Para enfatizar essa análise, Adorno afirma que, “Mahler enfurece a los conniventes con el mundo porque recuerda lo que ellos deben expulsar de sí mismos. Animado por la insatisfacción que le produce el mundo, su arte no cumple las normas de éste y sobre esto es sobre lo que el mundo proclama su triunfo”²⁸ (ADORNO, 2008b, p.150). A obra de Mahler descreve, de modo geral, pessoas germânicas simples e ingênuas, diferente das figuras grandiosas do folclore enaltecido por Wagner.

A estética mahleriana tem como parâmetro a discussão dialética sobre forma e conteúdo (ADORNO, 2008b). Tal análise busca evidenciar categorias composicionais de relevância, sob a ótica emancipatória de Adorno (2008b). Isso permite perceber, na música tonal, as possibilidades para instigar novas percepções ou levar o indivíduo à consciência das contradições existentes.

O conceito de música discutido por Adorno (1986; 2009; 2010; 2011a) está voltado tanto para a música tonal quanto para a atonal. Em sua concepção, referente à estrutura musical, o importante é a maneira como o material rítmico e sonoro se

²⁶Se disfarça de probidade contra o enfático: Contra a pretensão da obra de arte de encarnar algo que o pensamento meramente agrega sem realizar.

²⁷O ‘não dever ser’ da ideia que a música de Mahler se lamenta desesperada, é astutamente sancionado como mandamento. A insistência na ideia de que na música não deve haver nada mais além do que está no aqui e agora, esconde por igual uma amarga renúncia, assim como a comodidade de um ouvinte que se dispensa do trabalho e do esforço do conceito musical, no que diz respeito ao que se torna e aponta para além de si mesmo.

²⁸Mahler enfurece os coniventes com o mundo porque faz lembrar o que eles devem expulsar de si mesmo. Encorajado pela insatisfação que o mundo lhe produz, sua arte não cumpri as normas do mesmo e é nesse ponto que o mundo proclama seu triunfo.

articulam dentro dessas estruturas. Assim, a tonalidade musical pode ser considerada como uma categoria ainda viva, partindo do princípio do qual é objetivada. Adorno afirma que para Mahler, “lo nuevo es el tono”²⁹ (2008b, p.166). E ainda, que Mahler, “carga a la tonalidad con una expresión que ella ya no es capaz de llevar por sí misma”³⁰ (2008b, p.166).

Adorno (2008b) analisa a obra de Mahler escrita em uma época em que os compositores da Segunda Escola de Viena trabalham uma música cuja tonalidade não é mais a referência. Essa estética é o que os compositores chamam de expressionismo musical. Por outro lado, a música de Richard Wagner e de seus seguidores, pelo excesso de cromatismo e da não resolução das tensões, leva a um desgaste do sistema tonal. A música de Mahler não está baseada na exacerbação da tonalidade e nem na atonalidade e cromatismo como ponto de referencial estético. Adorno (2008b) buscou encontrar em Mahler o “novo”, principalmente pela ambiguidade entre os modos³¹ maior e menor. O “novo” quando trabalhado no processo de formação, pode contribuir no entendimento da importância de se tensionar a realidade pelas contradições.

Reforçando a fala referente à tonalidade, Adorno afirma que Mahler, “al explotar lleva a cabo lo que luego pasó a la emancipada disonancia del expresionismo”³² (2008b, p.166). Entretanto, para os expressionistas da Segunda Escola de Viena, a identidade hierárquica dominante-tônica perde o seu valor. Cada entidade sonora é válida por ela mesma e não como um ponto de tensão a ser resolvido.

Adorno (2008b) apresenta uma discussão sobre o uso dos modos maior e menor que, em Mahler, abala o equilíbrio da linguagem tonal. Ele afirma que entre, “los elementos de éste subraya, antepone premeditadamente uno que se da en él junto a otros, pero que de ningún modo destaca y que sólo el uso sorprendente llena de expresión”³³ (ADORNO, 2008b, p.167). Essa técnica constitui a essência da ideia poética de Mahler, o que contribui, dentro da complexidade de sua música, com o impedimento de sínteses livres de contradições (ADORNO, 2008b).

Referente ao trabalho de Mahler, relacionando os modos maior e menor,

²⁹O novo é o tom.

³⁰Carrega à tonalidade com uma expressão que ela já não é capaz de levar por si mesma.

³¹Modos ou escalas são ordenações sonoras da linguagem musical equivalentes ao alfabeto para linguagem escrita. A civilização ocidental herdou da Grécia antiga sete modos, todos eles tonalizantes. Esses modos, na prática, foram se condensando até que no século XVIII passaram a ser chamados de modo maior e menor (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

³²Ao explorar, realiza o que logo passou à emancipada dissonância do expressionismo.

³³Entre estes elementos, se antepõe um de maneira premeditada que se dá nele juntamente a outros, mas que de maneira alguma se destaca e que só o uso surpreendente enche de expressão.

La capa de lo reificado en la música de Mahler, implacablemente opuesta a la ilusión de la reconciliación de los elementos antagonistas en lo irreconciliado, no es una mácula de insuficiencia compositiva, sino que encarna un contenido que se niega a su disolución en la forma. La manera mahleriana de alternar mayor e menor tiene su función. Sabotea mediante el dialecto el pulido lenguaje de la música (ADORNO, 2008b, p.169).³⁴

Assim, a ambivalência dos modos maior e menor nas composições não conduz a uma ideia musical acabada, estática ou cristalizada. Isso quer dizer que as possibilidades de construção se mantêm abertas por princípios que levam à ambiguidade, pressuposto para a apreciação artística. Nessa leitura, percebe-se que a tonalidade, assim como é trabalhada, torna o processo criativo de Mahler inovador. Na educação este princípio se torna fundamental. Estimular o desenvolvimento da criatividade significa proporcionar condições para que o sujeito tenha como objetivo mudar a realidade imposta.

A música de Mahler, por meio da tonalidade, expressa a subjetividade que toma posição diante da objetividade (ADORNO, 2008b). Assim, “en el contraste entre ambos modos es donde en Mahler se ha coagulado de una vez por todas la divergencia entre lo particular y lo general”³⁵ (ADORNO, 2008b, p.172). Na estética mahleriana, “la ambivalencia del modo critica ya a la tonalidad en la medida en que, mediante una involución, la exprime hasta que expresa lo que ya no puede expresar”³⁶ (ADORNO, 2008b, p.172).

Contudo, nesse jogo de possibilidades envolvendo a tonalidade, o compositor busca um posicionamento estético. Referindo-se a essa questão, Adorno (2008b) afirma que a música burguesa dos séculos XVIII e XIX procurou traçar uma concepção ideológica que seria disseminada por meio da música. E nisso, “la revuelta contra la música burguesa Mahler la extrajo de esta misma”³⁷. Sendo assim, “en Mahler, en una

³⁴A camada do reificado na música de Mahler, implacavelmente oposta à ilusão de reconciliação dos elementos antagonistas no irreconciliado, não é uma mácula de insuficiência compositiva, ao contrário, encarna um conteúdo que se nega a sua dissolução na forma. A maneira Mahleriana de alternar maior e menor tem sua função. Sabota por meio do dialeto a polida linguagem da música.

³⁵No contraste entre ambos os modos é onde em Mahler se tem coagulado de uma vez por todas a divergência entre o universal e o particular.

³⁶A ambivalência do modo já crítica à tonalidade na medida em que, mediante uma involução, a pressiona até que expresse o que já não pode expressar.

³⁷A revolta contra a música burguesa Mahler a extraiu dela mesma.

fase en la que el sensorio estético ya no podía conferir tersura a la oprimente realidad, esse sonido se hace estridente”³⁸ (ADORNO, 2008b, p.184).

O certo é que a obra de Mahler teve como princípio a negação da ideologia musical do período para uma proposta educativa por meio de sua estética:

Con ello se educó como negación determinada de la ideología musical del período. Mahler reaccionó violentamente contra la estupidez musical, que en el siglo XIX se expandió no menos que en el XVIII y el XVII; la repetición infantil le repugnaba” (ADORNO, 2008b, p.232).³⁹

Em relação à repetição infantil apresentada na citação, nota-se um reflexo do pensamento mahleriano, no sentido da condenação dos padrões musicais que se cristalizaram não oferecendo novos estímulos de percepção. Pensamento esse que vai ao encontro da concepção de Educação Estética que se almeja neste trabalho.

A forma sonata clássica⁴⁰, base da sinfonia, possui uma recapitulação das ideias desenvolvidas, o que é um ponto de estabilização e previsibilidade apreciado pela burguesia do século XIX. Na discussão sobre forma, Adorno (2008b) traça uma comparação entre a recapitulação e a sociedade de sua época, demonstrando o caráter ideológico da música:

En la recapitulación la música, en cuanto ritual de la libertad burguesa, seguía, lo mismo que la sociedad en la que es y que es en ella, sometida a la servidumbre mítica. Manipula el contexto natural que gira en sí, como si lo que retorna fuera, en virtud de su mero retorno, más de lo que es, el sentido metafísico mismo, la <<ideia>>. Pero, a la inversa, una música sin recapitulación conserva algo de no meramente desde el punto de vista culinario insatisfactorio, desproporcionado, abrupto: como si le faltara algo, como si no tuviera un final (ADORNO, 2008b, p.241).⁴¹

³⁸Em Mahler, em uma fase em que o sensorio estético já não poderia conferir suavidade à oprimente realidade, esse som se fez estridente.

³⁹Com isso se educou como negação determinada da ideologia musical do período. Mahler reagiu violentamente contra a estupidez musical, que no século XIX se expandiu não menos que nos séculos XVIII e XVII; a repetição infantil lhe causava repugnância.

⁴⁰A forma sonata é uma forma de composição musical que teve seu desenvolvimento a partir do século XVIII. Ela, geralmente é utilizada nos primeiros movimentos de sinfonias e concertos, mas podendo ser também utilizada nos outros movimentos. A forma sonata é dividida em três partes: exposição, desenvolvimento e reexposição (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

⁴¹Na recapitulação, a música, como ritual da liberdade burguesa, seguia submetida a servidão mítica, da mesma maneira que assim se encontrava, por meio da própria música, a sociedade na qual estava inserida. Dessa maneira a música manipula o contexto natural que gira em si, como se voltando para fora, em virtude do seu mero retorno, mais do que é, o próprio sentido metafísico, a ideia. Mas, ao contrário, uma música sem recapitulação conserva algo de não apenas do ponto de vista culinário, insatisfatório, desproporcional, abrupto: como se lhe faltasse algo, como se não tivesse final.

A concepção de forma em Mahler se aproxima muito das novelas literárias: “Cómo lo individual emancipado de los esquemas se configura, a semejanza de lo que ocurre en las novelas, como forma e inaugura a partir de sí contextos autónomos se convierte en el problema específico de la técnica mahleriana”⁴² (ADORNO, 2008b, p.229). Os esquemas formais tradicionais, como a forma sonata em que se expõem dois temas contrastantes que se desenvolvem e que se recapitulam, nem sempre servem de apoio na construção das obras de Mahler: “La crítica mahleriana de los esquemas transforma la sonata”⁴³ (ADORNO, 2008b, p.241). O compositor usa muito do *Abgesang* que é um esquema de canção que vem dos trovadores medievais, mas que em suas composições é aplicado, como os rondós tradicionais, no esquema das sinfonias: “De las categorías formales codificadas, la que más se aproxima a la mahleriana del cumplimiento sigue siendo el *Abgesang* de la forma *Bar* que *Los maestros cantores* habían inculcado a su generación”⁴⁴ (ADORNO, 2008b, p.187).

A forma, trabalhada nas obras de Mahler, reflete aquilo que seu pensamento ordena como princípio de sua concepção ideológico-musical. O que pressupõe que esse compositor,

trata la forma de manera asistemática no por mera mentalidad del innovador, sino por conocimiento de que, a diferencia de la arquitectura, el tiempo musical no permite simples relaciones de simetría. Para éste lo igual es desigual, lo desigual puede engendrar la igualdad; nada es indiferente a la sucesión. Todo lo que ocurre há de tener específicamente en cuenta lo que ha ocurrido antes (ADORNO, 2008b, p.199).⁴⁵

Esse posicionamento dialético de não se render aos padrões historicamente estabelecidos leva à reflexão sobre o potencial formativo da música, que pode se consolidar a partir do posicionamento de seu idealizador, o que demonstra contribuições para a formação humana.

⁴²Como o individual emancipado dos esquemas se configura, a semelhança do que ocorre nas novelas, como forma e inaugura a partir de si contextos autónomos, se converte no problema específico da técnica Mahleriana.

⁴³A crítica mahleriana dos esquemas transforma a sonata.

⁴⁴Das categorias formais codificadas, a que mais se aproxima da mahleriana continua sendo o *Abgesang* da forma *Bar* que os mestres cantores haviam inculcado em sua geração.

⁴⁵Trata a forma de maneira assistêmica não pela mera mentalidade do inovador, mas por conhecimento de que, diferentemente da arquitetura, o tempo musical não permite simples relações de simetria. Para este o igual é desigual, o desigual pode gerar a igualdade; nada é indiferente a sucessão. Tudo que ocorre precisa levar em consideração o que ocorreu antes.

Sobre as ideias de Mahler, segundo Adorno (2008b) destaca-se a variação - uma técnica de composição musical em que o tema, sem perder sua personalidade, aparece sempre de modo diferente. Essa técnica é muito usada por Mahler e evita o que formalmente na estrutura da forma sonata é repetição ou recapitulação. Por isso Adorno (2008b, p.207) compara a música de Mahler com as novelas: “Como novelas, cada una de sus sinfonías despietra la expectación de lo especial como regalo”⁴⁶. Os temas musicais dentro da obra aparecem, como os personagens, constantemente em situações diferentes.

El antagonismo de la técnica mahleriana en cuanto aquí el de la plenitud hostil a la repetición, allí el de la totalidad densamente urdida, en avance, no sólo afecta a la forma en el sentido más estricto de los complejos sucesivos, sino que atraviesa todas las dimensiones compositivas. [...] La rítmica de Mahler es un recurso delicado y predilecto de su técnica de la variante. Con aumentaciones y disminuciones constantes, de modo agógicamente sencillísimo mantiene intacta y sin embargo modifica una identidad melódica (ADORNO, 2008b, p.252).⁴⁷

Percebe-se que, pela concepção de Adorno (2008b), as variações, das composições de Mahler, aparecem como modos de apresentação de diferentes facetas de um tema como essencial de sua linguagem musical. “Las variantes son siempre fórmulas técnicas de la desviación con respecto a lo que tiene razón, lo que escribe la historia, lo oficial que está por encima”⁴⁸ (2008b, p.235). O que pressupõe que os “[...] temas que son conservados pero no firmemente coagulados y que emergen como de un mundo de imágenes colectivo, cabría pensar en Stravinski”⁴⁹ (2008b, p. 235). Lembrando que esse compositor tem a variação como elemento básico de sua estruturação musical.

⁴⁶Como novelas, cada uma de suas sinfonias desperta a expectativa de algo especial como presente.

⁴⁷O antagonismo da técnica Mahleriana, se aqui se caracteriza pela plenitude hostil à repetição, ali é de uma totalidade densamente urdida, dessa maneira, não só afeta a forma no sentido mais estrito dos complexos sucessivos, mas atravessa todas as dimensões compositivas. [...] A rítmica de Mahler é um recurso delicado e predileto de sua técnica da variante. Com aumentos e diminuições constantes, de modo agógicamente muito simples, mantém intacta, porém modifica uma identidade melódica.

⁴⁸As variantes são sempre formulas técnicas do desvio com respeito ao que tem razão, o que escreve a história, o oficial que está acima.

⁴⁹[...] temas que são conservados mas não firmemente solidificados e que emergem de um mundo coletivo de imagens, cabe pensar em Stravinsk.

Na estruturação musical de Mahler são usadas técnicas de harmonia⁵⁰ e contraponto⁵¹. Entretanto, poucas vezes esse último aparece desenvolvido nos modos tradicionais:

[...] rara vez hace contrapunto a lo largo de movimientos enteros; la mayor parte de las veces, sólo en secciones a las que precisamente caracteriza por ello. [...] Por polifonía él entendía, evidentemente, aquella propensión a lo que suena caótico-desorganizadamente, a la simultaneidad sin reglas, contingente, del <<mundo>> en cuyo eco su música quiere convertirse mediante su organización artística (ADORNO, 2008b, p.256 - 257).⁵²

Os temas melódicos aparecem muito em irrupção, caminhando para dentro de outros temas antes que os mesmos terminem. Esse é um procedimento constante na música de Mahler. Na prática tradicional do contraponto, as melodias se superpõem como um universo em constante movimento, o que não é a estética mahleriana.

El contrapunto era para Mahler la forma alienada de sí misma, impuesta al sujeto, de lo musical, en el extremo la mera interpenetración de los sonidos. La esencia de la fuga al principio le parecía cómica, y algo de tal sospecha debería mantener vivo el pensamiento polifónico si no quiere recaer, siguiendo a Mahler, en la heteronomía (ADORNO, 2008b, p.258).⁵³

Ao contrário de muitos outros compositores, em que as melodias surgem dos encadeamentos harmônicos, em Mahler a harmonia foi trabalhada como suporte das linhas melódicas as quais muitas vezes se movimentam independente do suporte harmônico. Isso, proporcionava em termos estéticos uma supremacia das linhas melódicas.

⁵⁰Referimo-nos aqui a harmonia como técnica musical onde blocos sonoros (acordes) se encadeiam servindo de base para uma linha melódica principal. O estilo em que usa a harmonia é chamado de homofonia (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

⁵¹O contraponto consiste na técnica de combinar duas ou mais linhas melódicas de forma simultânea. O estilo em que usa o contraponto é chamado de polifonia (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

⁵²[...] raramente se contrapõe ao longo de movimentos inteiros; na maior parte das vezes, apenas nas seções que precisamente se caracterizam por isso. [...] Por polifonia ele entendia, evidentemente, aquela propensão ao que soa caótico e desorganizado, a simultaneidade sem regras, contingente, do mundo cujo eco sua música quer se converter mediante sua organização artística.

⁵³O contraponto era para Mahler a forma alienada de si mesma, imposta ao sujeito, do musical, no extremo a mera interpenetração dos sons. A essência da fuga no princípio lhe parecia cômica, e algo de tal suspeita deveria manter vivo o pensamento polifônico se não quisesse recair, seguindo a Mahler, na heteronomia.

En el Mahler temprano la armonía tenía ciertamente sus peculiaridades, pero no era todavía un médio autónomo. Sólo allí donde otros elementos, como el melodismo y la métrica, se hacen específicos enriquecen la armonía con refracciones y grados disonantes. [...] En el conflicto entre las armonías sustentantes y las voces individuales emancipadas, la sonoridad vertical, como luego en la nueva música, la produce el contrapunto. [...] Pero en Mahler no aportan especias, sino que aclaran, en cuanto grados compuestos con todo detalle, el sentido, el melódico primero, luego el flujo de la forma (ADORNO, 2008b, p.254 - 255).⁵⁴

A consciência das possibilidades da orquestração Mahler adquire na prática como regente. Em suas sinfonias, as melodias passam de um instrumento a outro como uma forma natural do “colorido musical”. Essa é uma característica de Mahler enquanto sinfonista. Com isso, “la capacidad de Mahler para la instrumentación caracterizadora se acompaña de un conocimiento de las posibilidades de lo no característico que él adquirió en su máxima madurez”⁵⁵ (ADORNO, 2008b, p.263). A orquestra, como elemento construtor, é mais importante do que as próprias técnicas de contraponto e harmonia. Adorno afirma isso ao dizer que “la orquestra se oponía a las intenciones específicamente compositivas de Mahler menos que, por ejemplo, la forma o la armonía”⁵⁶ (2008b, p.261).

Arelada à ideia de orquestração, está a capacidade de Mahler trabalhar com os timbres. Adorno ressalta que a necessidade de Mahler extrair o mais variado colorido por meio dos timbres existentes na orquestra resulta em combinações novas dando um caráter monumental às suas composições: “La sonoridad elude aquella monumentalidad que desde la *Novena* de Beethoven se asocia normalmente a la idea sinfónica. Tal ascetismo se aprovecha del arte instrumental de la caracterización: de los íntimos colore solistas, de las voces melódicas [...]”⁵⁷ (2008b, p. 200).

⁵⁴No principio, para Mahler, a harmonia tinha certamente suas peculiaridades, mas não era ainda um meio autónomo. Apenas ali onde outros elementos, como a melodia e a métrica se fazem específicos a harmonia é enriquecida com refrações e graus dissonantes. [...] No conflito entre as harmonias sustentantes e as vozes individuais emancipadas, a sonoridade vertical, como na música nova, a produz o contraponto. [...] Mas em Mahler não se adicionam temperos, ao contrário se tornam mais claras, enquanto graus compostos com todo detalhe, o sentido, o melódico primeiro, então o fluxo da forma.

⁵⁵A capacidade de Mahler para a instrumentação caracterizadora se acompanha de um conhecimento das possibilidades do não característico que ele adquiriu em sua maturidade.

⁵⁶A orquestra se opunha às intenções especificamente compositivas de Mahler menos que, a forma ou a harmonia.

⁵⁷A sonoridade evita aquela monumentalidade de que desde a nona de Beethoven se associa normalmente à ideia sinfônica. Tal ascetismo aproveita da arte instrumental da caracterização: das intimas cores solistas, das vozes melódicas [...].

Diante dessa análise, podem ser identificados na obra de Adorno (2008b) elementos que contribuem para com a compreensão da estética mahleriana. Dentre esses elementos, identificou-se que Adorno procura traçar um caminho em que expõe algumas categorias de análise especificamente musicais. Dessas categorias pode ser citado o trabalho do contraste entre os modos maior e menor na construção musical; o uso da tonalidade ainda como recurso inovador; organizações de formas musicais dando ênfase a variações, a ampliação da forma canção e; o trabalho da orquestração buscando explorar novas sonoridades.

O que se percebeu no decorrer da análise é que Adorno (2008b) procura traçar uma concepção de estética em Mahler que se mostra incomodado com os padrões musicais de forma e conteúdo usados em sua época. Há um espírito inovador no compositor e uma preocupação em não deixar de lado toda uma tradição musical. Na concepção de Adorno (2008b), Mahler se esforça para, por meio de sua estética musical, proporcionar novas experiências perceptivas por meio de suas músicas. Esse pensamento corrobora a própria ideia de Educação Estética que está sendo discutida.

Isso é demonstrado no intercalar da análise musical de algumas composições de Mahler e a reflexão teórica sobre essas análises. Foi possível observar que a discussão proposta por Adorno (2008b) é pautada em uma abordagem que considera a relação entre forma e conteúdo; subjetividade e objetividade em um contexto de múltiplas possibilidades de construção musical.

A questão da música perpassada pela relação entre essência e aparência, forma e conteúdo, pode ser analisada em todas as possibilidades de sua construção. Na música atonal, cabe uma atenção especial devido à dificuldade de sua aceitação por parte de uma sociedade que está presa às convenções estabelecidas ao longo da história. Quanto a isso, pode-se questionar sobre como fica a recepção e apreensão desse tipo de música por parte dos ouvintes. Questão essa, que se remete à formação. De antemão, Adorno (1986) afirma que é fundamental considerar a estrutura global em que a música se insere e a formação daqueles que terão contato com ela. Isso pelo fato de que tal música tem que, dentre seus objetivos, contestar o banal, as costumeiras concepções de imediatez e a naturalidade, o que a torna de difícil inteligibilidade se for considerado o nível de alienação em que a sociedade está inserida.

A essência da música atonal é desprovida de qualquer harmonia linear preestabelecida entre universal e particular. Nela, o universal é aberto, evita a estandardização, necessita de certa interação em que se deve caminhar em busca de

novas descobertas, desde a formulação da emoção individual até a condição de se construir a ideia do todo. Pode-se dizer que essa música é a divergência absoluta daquilo que é moldado e convencional (ADORNO, 1986). Na música atonal “a ideia de ajuste da tensão, de harmonia no sentido artístico, torna-se cada vez mais ideológica quanto menos a realidade propicia ao individual através do universal o que é prometido ao individual e o que ele mesmo promete” (ADORNO, 1986, p. 156).

Adorno (2011b) levanta uma discussão sobre a condição atribuída ao material sonoro musical no que diz respeito ao direito ontológico como condição necessária e universalmente válida de toda a concepção musical possível. Tal condição pode ser considerada uma superestrutura útil para tendências de composição reacionária. O problema levantado aqui se refere à recepção e apreensão por parte do sujeito quanto a uma nova possibilidade musical que, na relação entre essência e aparência, venha a possibilitar a transgressão da realidade, seja ela imposta ou não. Na relação com essa música a autonomia do sujeito pode se tornar algo concreto, pois ele terá a oportunidade de confrontar o real com o que é imposto a partir do desenvolvimento de sua capacidade reflexiva e crítica. Segundo Adorno,

Um ouvido desenvolvido está em condições de apreender as mais complicadas relações de sons harmônicos com tanta precisão quanto as mais simples, sem experimentar por isso uma necessidade de ‘resolução’ das supostas dissonâncias, mas antes se rebela espontaneamente contra essas resoluções, que percebe como uma recaída em modos bem mais primitivos, exatamente como ocorria na época do contraponto, em que as sucessões de quinta estavam proibidas por serem consideradas uma espécie de regressão ao arcaico. As exigências impostas ao sujeito pelo material provêm antes do fato de que o próprio ‘material’ é espírito sedimentado, algo socialmente pré-formado pela consciência do homem. E esse espírito objetivo do material, entendido como subjetividade primordial esquecida da sua própria natureza, possui suas próprias leis de movimento. Como tem a mesma origem do processo social e como está constantemente penetrado pelos vestígios deste, o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo quando estas duas esferas já nada sabem uma da outra e se comportam com recíproca hostilidade. Por isso a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra e já não está a frente da produção artística como um fator meramente exterior, heterônomo, isto é, como consumidor ou rival da produção (ADORNO, 2011b, p. 36).

Essa ideia remete ao que já foi discutido sobre forma e conteúdo na organização do material musical, como se observou na análise do pensamento de Mahler. Para essa

discussão, podem ser tomadas as ideias musicais de Arnold Schönberg e Alban Berg, dois dos expoentes desse tipo de música. Ambos foram os principais representantes do expressionismo no campo musical.

O termo “expressionismo” buscava representar uma experiência interior. Tendo como ponto de partida a subjetividade, seu campo temático é o homem do mundo moderno. Tal homem é descrito pela psicologia do início do século XX como sendo: isolado, joguete impotente de forças que não consegue compreender, presa de conflitos interiores, tenso, ansioso, com medo de todos os impulsos profundos e irracionais do subconsciente, revoltado contra a ordem estabelecida e as formas aceitas. A arte expressionista caracteriza-se, então, por uma extrema intensidade dos sentimentos e pelos modos de expressão revolucionários (GROUT; PALISCA, 2007).

A discussão em torno de Schönberg e Alban Berg refere-se à ideia da música atonal por ser considerada por Adorno (2011b) de caráter transgressor no tocante às convenções estabelecidas. Schönberg trabalhou com a música atonal tendo como base conjuntos, séries ou sequências de doze notas (GROUT; PALISCA, 2007).

Desde princípios do século XVII a música passou a assumir a expressão que o compositor atribuía a suas obras. Adorno (2011b) afirma que a música dramática ofereceu um modo de expressão estilizado e ao mesmo tempo mediato, em outras palavras, a aparência da paixão. Em Schönberg o que aconteceu foi diferente, ou seja, o momento subversivo na música é constituído pela mudança de função da expressão musical. Não se tratava mais de paixões simuladas. “As inovações formais de Schönberg estavam estreitamente ligadas ao conteúdo da expressão e serviam para fazer irromper sua realidade” (ADORNO, 2011b, p. 40). O que se espera alcançar com uma proposta de educação tendo como base a música.

De acordo com Adorno (2011b), a revolução da expressão na música de Schönberg recusa qualquer pretensão de modelagem formativa. Em seu entendimento, a arrogante aparência da música deve ser confrontada. A aparência consiste no fato de que: “em toda a música tradicional elementos dados e sedimentados em fórmulas são empregados como se fosse necessidade indispensável desse determinado caso particular; ou no fato de que este último parece idêntico à linguagem formal preestabelecida” (ADORNO, 2011b, p. 40). O confronto da arrogante aparência da música é pressuposto básico para se postular a formação pela música.

Segundo Adorno (2011b), a partir da era burguesa, toda a música teve que condescender em estimular a unidade como se fosse perfeitamente compacta. Teve

também que justificar, através de sua própria individualização, as leis gerais e convencionais a que está submetida. Adorno (2011b) deixa claro que a nova música se opõe a isto. Assim, a crítica do ornamento, da convenção e da universalidade abstrata da linguagem musical tem um só significado: que na música atonal não há a conciliação do universal com o particular; a música deve ser verdadeira, pois nasce do dever de promover o conhecimento pela negação da aparência forjada.

A força gnosiológica da nova música se justifica pelo fato de que ela não recorre ‘ao grande passado burguês’, ao classicismo heroico do período revolucionário, mas supera em si mesma, conservando-a, a diferenciação romântica na técnica e, portanto, em sua substância. O sujeito da nova música, que ela registra fielmente, é o sujeito real, emancipado, abandonado a seu isolamento no último período burguês. Esta subjetividade real e o material que ela configura radicalmente dá a Schönberg o preceito da objetivação estética. Esse preceito dá a medida de sua profundidade (ADORNO, 2011b, p. 52).

Para Adorno (2011b), isso diz respeito ao caráter da música no que ela expressa ou se nega a expressar. Como obra de arte sem a rigidez no que expressa, entendida como acabada e conclusa em si mesma, deixa de se desdobrar na aparência que o expressionismo desmente. Assim,

quando a obra revela o sujeito, isolado e inteiramente alienado, como disfarce da harmonia e da reconciliação consigo mesmo e com os outros, é ao mesmo tempo a instância que assinala limitações à individualidade malévola, que por sua vez faz parte de uma malévola sociedade. Se a individualidade tem uma posição crítica a respeito da obra, esta tem por sua vez uma posição crítica a respeito da individualidade. Se a casualidade individual protesta contra a lei social repelida de que ela mesma provém, a obra constrói esquemas para apropriar-se da casualidade. A obra representa o quanto há de verdadeiro, na sociedade, contra o indivíduo que reconhece a não-verdade da sociedade e reconhece até que ponto ele mesmo é essa não-verdade. Somente nas obras está presente o que supera a limitação entre sujeito e objeto. Como conciliação aparente, são o reflexo da conciliação real (ADORNO, 2011b, p. 52).

Na construção da música em um processo emancipatório, de Educação Estética, se torna fundamental refletir sobre a organização do material com que se está trabalhando. Nesse sentido, corrobora-se a ideia de Adorno ao afirmar que, “dispor conscientemente de um material natural significa a emancipação do homem com respeito à coação natural da música e a submissão da natureza aos fins humanos” (2011b, p. 57). Com isso, o que se busca evitar é que, “o momento opressor do domínio

sobre a natureza volte-se como um efeito subversivo contra a própria autonomia e a liberdade subjetivas, em cujo nome se havia obtido o domínio sobre a natureza” (ADORNO, 2011b, p. 58).

Ao fazer um contraponto de ideias entre música tonal e atonal, Adorno (2011b) coloca em evidência o caráter de opressão existente na música tonal, não como essência, mas como aparência desvirtuada. A exemplificação disso é dada quando o autor afirma que na música tradicional, o aqui e agora da composição sempre se ajustou, com todos os seus elementos, ao esquema tonal. Com isso, “as digressões do esquema dado, próprio da música tradicional, tinham um peso sensível e decisivo. Quanto mais conciso era o esquema, tanto mais sutil era a possibilidade de modificação” (ADORNO, 2011b, p. 66). Ou seja, aquilo que na música tonal tinha um peso decisivo, frequentemente não podia sequer ser percebido na música atonal ou emancipada, como Adorno (2011b) a nomeia.

O caráter emancipatório da música atonal, que pode contribuir com a formação fica evidente no próprio material de composição. O uso da dissonância ressalta bem essa ideia:

As dissonâncias surgiram como expressões de tensão, de contradição e de dor. Sedimentaram-se e converteram-se em ‘material’. Já não são meios de expressão subjetiva, mas nisto não renegam sua origem e se convertem em caracteres do protesto objetivo. A enigmática sorte destas sonoridades está em que elas, precisamente em virtude de sua transformação em material, dominam aquela dor que antes manifestavam. Sua negatividade se mantém fiel à utopia e encerra em si a consonância tácita. Daí a apaixonante suscetibilidade da música moderna contra tudo o que se assemelhe à consonância (ADORNO, 2011b, p. 73 - 74).

No trabalho composicional de Alban Berg, essência e aparência são pensadas de modo que a percepção da obra revele seu conteúdo de verdade no que refere às intenções do compositor quanto às tensões sociais. Isso conduz à reflexão sobre o caráter transgressor da música atonal que vem contribuir com a possibilidade de emancipação humana. Adorno afirma que Berg, “se opõe na mais extrema oposição àquilo que na tradição musical é denominado saudável, à vontade de vida, ao afirmativo, à repetição exaltada daquilo que é” (2010, p. 40).

Portanto, a música de Berg pode ser considerada radical e chocante, tendo sua inclinação pelo mais fraco, pelo que sucumbe, podendo ser considerada a música mais humana de nosso tempo (ADORNO, 2010). “A música de Berg encontra o ponto

nevrálgico sobre o qual a humanidade organizada não tolera gracejos, e é justamente esse ponto que se torna, para ele, o refúgio do humano” (2010, p. 43 - 44). Esse pensamento é fundamental quando se almeja formar sujeitos emancipados.

Berg almejava, em suas composições, intensificar a aparência até chegar à transparência, “revelar a verdade”. Em sua música, o som específico da tristeza refletia o negativo do desejo de felicidade, desilusão e lamento pelo fato de o mundo não cumprir a expectativa utópica que sua natureza cultivava (ADORNO, 2010). Pode-se dizer que a complexidade fazia parte de seu pensamento composicional. Duas claras tendências opostas podem ser destacadas em sua forma de pensar: “a partir da aparência subjetiva obter uma construção fielmente objetiva e, por meio da construção, alcançar a essência subjetiva” (ADORNO, 2010, p.117). Adorno destaca o rigor de Berg para a construção de suas obras.

Entre o minucioso trabalho atomista, por um lado, e a grande totalidade, por outro, não tolerava nenhum termo médio independente, nenhuma totalidade parcial; o absolutamente pequeno e o absolutamente grande eram, para ele, complementares. A razão mais profunda de sua aversão ao lirismo tradicional era, provavelmente, que ele se opunha totalmente à forma finita, que repousa em si mesma (ADORNO, 2010, p. 75).

Faz-se necessário destacar a importância da análise crítica da obra de arte para compreender aquilo que ela tem a oferecer, as tensões e contradições do contexto em que foi constituída. Para Adorno, “a análise, fortalecida em seu próprio esforço autocrítico, não abandona a compreensão musical àquele tipo de sentimento, que frequentemente nada mais é do que uma vaga mistura de modos de reação inadequados ao objeto” (2010, p. 96). A análise vista dessa maneira compreende tanto níveis objetivos quanto subjetivos da composição na relação entre o universal e o particular.

Esse destaque é feito por entender que, no desenvolvimento dessa capacidade pode se estreitar a condição perceptiva do sujeito com relação a objetos que o rodeiam. De forma consequente, vir a compreender e apreender melhor o que lhe está sendo oferecido. Na relação entre essência e aparência, a análise se torna de fundamental importância.

A análise visa os momentos concretos a partir dos quais uma obra musical se constitui. Ela não tem por critério a redução dessa obra a determinações mais ou menos abstratas e – no interior de idiomas dados – relativamente idênticas; pois se não ela se torna tautológica

[...]. A análise se esforça para atingir a carne, e não o esqueleto. Mesmo que não se possa prescindir – sobretudo na música tradicional – de certos momentos estruturais abstratos (mais ou menos invariáveis e cuja significação está em uma viva interação com as fibras mesmas da obra), jamais se compreendeu uma obra reduzindo-a apenas a tais unidades primitivas abstratas (ADORNO, 2010, p. 97 - 98).

Segundo Adorno (2010), a análise desenvolvida de forma crítica tem como objetivo corrigir a aparência ilusória de certas obras de arte ou apreender sua essência artística, sua eloquência. Na música, Berg faz alguns destaques que expressam bem a ideia do que está sendo dito. A aparência tem como princípio, então, refletir a essência da obra. Adorno afirma que, “ela jamais é tomada por outra coisa, senão por aquilo que é, a saber, aquela música que possui a sua substância em sua aparência, tão perfeitamente como o seu objeto mesmo: a beleza” (2010, p. 242). Isso significa para o autor uma evolução da própria técnica em todos os planos.

Adorno (2010) compreende que em Berg, aquilo que transfigura como verdade é exatamente o que aparece. Em outras palavras, a aparência absorve praticamente com avidez o em-si construtivo, a aparência torna-se princípio construtivo. Em Berg, desaparece

O jogo luz e sombra dos fenômenos parcialmente claros, parcialmente presentes; aquilo que a música contém é totalmente perceptível, sem resíduos; tudo o que é vago e crepuscular é banido – ou, se quisermos, trazido à evidência. Nada há que não possa ser percebido pelo ouvido cuidadoso, e é essa presença completa de toda a música que dá a aparência de simplicidade (ADORNO, 2010, p. 241).

A obra de Berg revela a sua qualidade quanto mais longa e profundamente imergimos nela (ADORNO, 2010). Em suas composições, tanto o poder da aparência quanto a clareza e a arte da composição são a expressão do belo sensível, sua transparência deixa surgir a voz autônoma. Para Berg,

A fidelidade à aparência é intensificada até tornar-se a lei formal do próprio rigor. Tão inexorável é a demanda pela consistência da aparência, pela eficácia de tudo aquilo que aparece que, justamente a partir daí, configura-se um novo cânone da composição – tão necessário como o é apenas aquele que é proveniente da coerência do material, e com o qual ele termina por coincidir (ADORNO, 2010, p. 211).

A relação entre essência e aparência, forma e conteúdo, buscando aprofundar o entendimento de como se dá uma experiência estética que promova a emancipação, também pode ser vislumbrado tomando o compositor Igor Stravinsky como referência. Esse, em suas obras, compôs tanto no tonalismo quanto no atonalismo (GROUT; PALISCA, 2007). Menuhin e Davis (1990) descrevem a música de Stravinsky como sendo de uma agudeza e precisão em espaçamento e instrumentação incríveis, além de ser complexa na organização de sua força. Para os autores a música de Stravinsky é viva por abarcar a complexidade na simplicidade, nisso estão os ritmos a harmonia e os coloridos sonoros.

Para Grout e Palisca (2007) o estilo de Stravinsky é bastante diverso. A partir do período em que fez parte do Neoclassicismo, suas obras começam a ser trabalhadas dentro do serialismo⁵⁸, incluindo o dodecafonismo de Schönberg. Para Adorno (2011b) a música de Stravinsky pode ser considerada como transgressora no que se refere à conciliação entre o universal e o particular.

O espírito de autores como Stravinsky reage vivamente contra todo movimento que não esteja visivelmente determinado pelo geral, e especialmente contra todo vestígio do socialmente evasivo. Seu objetivo consiste em enfatizar a reconstrução da música em sua autenticidade, em imprimir-lhe de fora um caráter obrigatório, em dar-lhe com violência o caráter de não poder ser diferente da que é (ADORNO, 2011b, p. 110).

Adorno (2011b) vê na música desse compositor, contribuições para o caráter de formação humana pois, no pensamento de Stravinsky, desde o momento em que a música não cria tensão em seu ouvinte, ela deve ser denunciada como impotente e contingente. Para Stravinsky o fato da forma e do conteúdo na música não expressar as contradições da realidade, faz com que ela não corresponda com seu conteúdo de verdade (ADORNO, 2011b). Desse modo, “Stravinsky renuncia à severa auto-evolução da substância em favor do severo aspecto do fenômeno, em favor de sua força de persuasão” (2011b, p. 110).

Na análise de Adorno (2011b), a visão da autenticidade é fonte inspiradora da obra de Stravinsky. Ele desenhou o caminho fácil que conduz à autenticidade. Stravinsky tem em si a angústia da inutilidade daquilo que não encontra ressonância social e que de forma consequente está conectado ao efêmero destino do particular.

⁵⁸O serialismo, de modo genérico, se refere ao uso de um padrão que se repete. Na música pode-se fazer séries de som, ritmo e dinâmica (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

Dessa forma, “a autenticidade já consumida deve ser eliminada para conservar a eficácia de seu próprio princípio. E isto se obtém pela demolição de toda intenção. Disso, [...] Stravinsky espera a obrigatoriedade necessária” (ADORNO, 2011b, p. 112).

Para se dedicar a essa proposta de composição musical em que o conteúdo busca evidenciar na aparência sua essência, o material trabalhado por Stravinsky vai de encontro à forma presa à tradição. Portanto,

[...] a harmonia de Stravinsky está sempre em suspenso e se subtrai à gravitação do procedimento dos acordes por graus harmônicos. A obsessão e a perfeição do acrobata, privada de todo sentido, a falta de liberdade de quem repete sempre a mesma coisa até que lhe surjam os exercícios mais temerários, indica objetivamente, sem que se tenha uma intenção determinada e objetiva, um domínio pleno, uma soberania e uma liberdade em relação à obrigação natural, coisas que contudo ficam ao mesmo tempo desmentidas como ideologia no próprio momento em que se afirmam. O êxito do ato acrobático, infinito em sua cegueira, quase subtraído às antinomias estéticas, glorifica-se como audaz utopia de algo que, graças à extrema divisão do trabalho e à extrema reificação, ultrapassa os limites burgueses (ADORNO, 2011b, p. 113).

O que Adorno (2011b) evidencia em sua fala sobre o objetivo composicional de Stravinsky é que para esse compositor, a falta de intenções no desenvolvimento de qualquer obra de arte vale como promessa de realizar todas as intenções. Ele, em busca de um caráter autônomo de sua música, rebelou-se contra o que permanecia de elevado no sentido narcisista e contra o que era descomprometido com a verdade. Isso porque:

Esta tendência conduz ao artesanato industrial, que considera a alma como mercadoria; conduz à negação da alma no protesto contra o caráter de mercadoria; conduz ao relacionamento solene da música com o físico e à sua redução a uma aparência que assumiria uma significação objetiva se renunciasse por sua vontade espontânea a significar algo (ADORNO, 2011b, p. 113).

Adorno afirma que, “Stravinsky é um moderno pelo que já não pode tolerar; é propriamente um moderno na aversão contra toda a sintaxe da música” (2011b, p. 121). O que deixa sua obra musical em evidencia é o fato de interligar arcaísmo e modernismo como aspectos do mesmo fenômeno. Desse modo, Stravinsky:

Aguça a tal ponto a tensão entre o arcaico e o moderno que repele, em favor da autenticidade arcaica, o mundo primitivo entendido como princípio estilístico. [...] Stravinsky escava em busca da autenticidade

na própria estrutura e na dissolução do mundo de imagens da arte moderna (ADORNO, 2011b, p. 126).

A música de Stravinsky se apresenta como mediação absoluta da realidade (ADORNO, 2011b). Essa mediação se dá enquanto registra em seu material a desintegração da vida e a condição alienada da consciência do sujeito em suas relações no contexto social. Dessa forma, em sua técnica, Stravinsky se faz justo com a realidade, pois entende que, “o realismo de fachada se revela musicalmente no esforço de recorrer a meios já existentes” (2011b, p. 134). Portanto, Adorno (2011b) afirma que Stravinsky conquistou a relação crítica com a expressão que é comum a toda música responsável.

Sua música nunca se abandonou a uma arte mecânica e estática. Pelo contrário, ela se ocupou em trazer para o confronto com o real os comportamentos humanos presentes como esquema de todo o processo vital (ADORNO, 2011b). A intenção foi fazer reagir, ao estático imposto pela tradição, seu ouvinte. Em outras palavras,

Atualmente não há nenhuma música que não tenha em si algo da violência do momento histórico e que, portanto, não se ressinta da decadência da experiência, da substituição da ‘vida’ por um procedimento de adaptação econômica, guiado pela violência dominadora da economia concentrada. O ocaso do tempo subjetivo em música parece tão inevitável em meio a uma humanidade que se converteu na coisa, no objeto de sua própria organização, que se pode observar algo semelhante nos dois polos extremos do ato da composição (ADORNO, 2011b, p. 149).

Assim, evidencia-se que na constituição da música o que surge como objetividade está sujeito à ameaça da alienação, da dureza expressiva da mera existência. Portanto, o “novo” que Stravinsky introduziu em sua música está diretamente relacionado à crítica social indo de encontro aos processos de alienação que são proliferados por aqueles que se prendem apenas às técnicas, em um sentido mecânico, como se a música procedesse apenas da natureza e não da sociedade.

A análise de Adorno sobre estética em música evidencia aspectos contraditórios que demonstram a alienação ou emancipação tanto no tonalismo quanto no atonalismo. Aspectos que fazem parte da própria constituição da arte se for pensado o contexto histórico, social e cultural com contribuições efetivas e determinantes. É importante a reflexão e compreensão de conceitos como sociedade, trabalho, cultura e arte para se

chegar ao conceito de Educação Estética em Adorno. Reflexões que serão feitas a seguir.

CAPÍTULO II – SOCIEDADE, TRABALHO E CULTURA

Para se compreender a Educação Estética é necessário inteirar-se de alguns conceitos, uma vez que a relação desse processo educativo com a sociedade envolve fatores que são voltados tanto para a filosofia e política, quanto à cultura. Entender aspectos sociais e históricos nos quais a arte se insere é fundamental devido à própria constituição humana, pois conduz a uma visão de estética que possibilita a relação entre o homem, a natureza e a sociedade. A compreensão do conceito de trabalho em todas essas relações é base para entender o próprio conceito de arte. Assim, compreender a cultura é essencial para se chegar às tramas das contradições da (de)formação humana.

A Educação Estética passa pela compreensão do que seja arte e sua relação com a sociedade. Por isso, é importante destacar que a sociedade por ser constituída de indivíduos formados pela cultura, tem suas ações orientadas para objetivos e finalidades sociais. Netto pautado na teoria marxiana entende que:

A ação humana, seja individual, seja coletiva, tendo em sua base necessidades e interesses, implica sempre um projeto que, em poucas palavras, é uma antecipação ideal da finalidade que se pretende alcançar, com a invocação dos valores que a legitimam e a escolha dos meios para lográ-la (NETTO, 1999, p. 2).

É importante considerar nessa discussão particularidades do indivíduo, sua própria história; suas características físicas, mentais e espirituais diferenciadas, dados pela sua capacidade de decisão e crítica. O que é reforçado por sua relação com aspectos universais e sociais (HORKHEIMER; ADORNO, 1973). Seres capazes de, por decisão, criar, transformando a natureza e que, por sobrevivência, necessitam um do outro para constituição da sociedade.

Esses indivíduos, em seu processo histórico, assumem ações que contribuem para sua formação por meio do trabalho. Tais ações, das quais podem ser ressaltadas a arte, a política, a economia e a religião são determinantes na construção do caráter de cada sujeito e na construção de sua relação com outros sujeitos o que constitui a civilização. Isso ocorre pela capacidade do homem de transformar a natureza e de criar artefatos úteis à sua subsistência, organizando o seu espaço vivencial (MARX, 2010).

A reflexão sobre a sociedade tem em sua base o reconhecimento da individualidade, noção que é tratada por Adorno e Horkheimer (1973) como sendo o resultado da relação social estabelecida entre os homens. Isso significa que o homem

não é um ser isolado no mundo, sua individualidade é formada pela convivência com os outros. Na concepção desses autores, a individualidade se constitui a partir do momento em que o sujeito tem consciência de si, das suas ações, o que se pode dizer da autoconsciência⁵⁹. Essa noção é reforçada em Marx quando diz que “na elaboração do mundo objetivo é que o homem se confirma, em primeiro lugar e efetivamente, como ser genérico” (2010, p.85).

Corroborando essa questão, Adorno expõe que, “o indivíduo particular deve ao universal a possibilidade de sua existência; o pensar dá testemunho disso, ele que, por sua parte, é uma condição universal e, portanto, social” (1995b, p.187). Nessa perspectiva, vale destacar a concepção de sociedade para a Teoria Crítica.

No seu mais importante sentido, entendemos por “sociedade” uma espécie de textura formada entre todos os homens e na qual uns dependem dos outros, sem exceção; na qual o todo só pode subsistir em virtude da unidade das funções assumidas pelos co-participantes, a cada um dos quais se atribui, em princípio, uma tarefa funcional; e onde todos os indivíduos, por seu turno, estão condicionados, em grande parte, pela sua participação no contexto geral (HORKHEIMER; ADORNO, 1973, P.25).

Essa concepção é pautada na efetivação e harmonização do indivíduo com aquilo que cada um assume e apreende. Apoiado nas ideias de Platão, Adorno (1973) discorre sobre o processo de socialização e sua constituição a partir da divisão do trabalho como base para suprir as necessidades materiais de uma comunidade. Para essa condição, é dito que cada homem deve dedicar-se a alcançar seus objetivos e se voltar a uma tarefa. De qualquer forma, entendendo que a sociedade tem sua base na relação entre os homens e na conservação da vida total, para Horkheimer e Adorno (1973) o conceito de sociedade tem sua essência na dinamicidade das relações produtivas.

Essas relações estão inseridas em uma dimensão política que, por consequência, envolve relações de poder. Em uma visão histórica essas questões podem ser percebidas ao se analisar as Revoluções Francesa e Industrial (HOBBSAWM, 2011a). Esse ponto da história destaca a desagregação da sociedade feudal e a consolidação da civilização capitalista. A dupla revolução foi um marco para o pensamento moderno e seus desdobramentos. Para Hobsbawm “se a economia do mundo do século XIX foi formada principalmente sob a influência da revolução industrial britânica, sua política e

⁵⁹Para Abbagnano (2012, p. 109) esse termo pressupõe “a consciência que tem de si um Princípio infinito, condição de toda realidade”. Sob o pensamento de Hegel, segundo Abbagnano (2012), esse termo refere-se à consciência do objeto, o que se remete à razão como substância ou realidade última do mundo.

ideologia foram formadas fundamentalmente pela Revolução Francesa” (2011a, p. 97).

A dupla revolução lançou as bases da política e da economia atual. Assim:

A França forneceu o vocabulário e os temas da política liberal e radical-democrática para a maior parte do mundo. A França deu o primeiro grande exemplo, o conceito e o vocabulário do nacionalismo. A França forneceu os códigos legais, o modelo de organização técnica e científica e o sistema métrico de medidas para a maioria dos países. A ideologia do mundo moderno atingiu as antigas civilizações que tinham até então resistido às ideias europeias inicialmente através da influência Francesa. Esta foi a obra da Revolução Francesa (HOBSBAWM, 2011a, p. 98).

Ao atingir de forma impositiva diferentes civilizações com ideologias que não necessariamente faziam parte de suas culturas, a França buscou estabelecer politicamente relações de poder para a conquista de seus ideais. O fato é que tanto o nacionalismo quanto os modelos de organização técnica e científica, dentre outros elementos, foram enquadrados visando interesses próprios e não o de uma coletividade ampla.

Com a Revolução Industrial os acontecimentos seguiram um caminho em que a relação do homem com o trabalho seria mudada radicalmente. Nessa relação, podem ser destacadas técnicas de produção, aspectos culturais e aspectos da própria ligação do homem com a natureza. Segundo Hobsbawm:

[...] a certa altura da década de 1780, e pela primeira vez na história da humanidade, foram retirados os grilhões do poder produtivo das sociedades humanas, que daí em diante se tornaram capazes da multiplicação rápida, constante, e até o presente ilimitada, de homens, mercadorias e serviços. Este fato é hoje tecnicamente conhecido pelos economistas como a “partida para o crescimento autossustentável”. Nenhuma sociedade anterior tinha sido capaz de transpor o teto que uma estrutura social pré-industrial, uma tecnologia e uma ciência deficientes, e conseqüentemente um colapso, a fome e a morte periódicas, impunham à produção (HOBSBAWM, 2011a, p. 59).

Em meio a tantas conquistas da sociedade nesse período, a “partida para o crescimento autossustentável” é no mínimo questionável, pois, na atualidade, como consequência desse passado, o que se vê é totalmente contraditório. Mais do que nunca o mercado passou a ser o regulador das relações sociais. A acelerada produtividade, com a desculpa de suprir necessidades, cria falsas necessidades e passa a fornecer um mecanismo para o acúmulo de capital. De acordo com Hobsbawm (2011a), nesse

período, a política se associa efetivamente ao lucro. Em outras palavras, o dinheiro não só passa a ter voz ativa, mas governa. O crescimento autossustentável foi deixado em segundo plano para não prejudicar o alcance das metas estabelecidas no que tange ao lucro e poder.

Hobsbawm (2011b) destaca que na década de 1860 a palavra “capitalismo” entrou no vocabulário político e econômico do mundo.

O triunfo global do capitalismo é o tema mais importante da História nas décadas que se sucederam a 1848. Foi o triunfo de uma sociedade que acreditou que o crescimento econômico repousava na competição da livre iniciativa privada, no sucesso de comprar tudo no mercado mais barato (inclusive trabalho) e vender no mais caro (HOBBSAWM, 2011b, p. 21).

As consequências dessa forma de agir podem ser percebidas ao analisar o contexto atual onde tudo é passível de virar mercadoria. Embora o Estado liberal tenha em suas origens papel ambivalente em relação ao mercado, pode ser destacado que o pensamento liberal teve grande parcela de contribuição para se chegar a esta condição. Com a defesa da liberdade que cada indivíduo teria tanto no campo político quanto econômico se pregou a ilusão das amplas possibilidades de conquista. Contudo, o que lhe foi designado refere-se a uma razão instrumental que impõe ideologias em nome do mercado (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Relacionado ao pensamento liberal, Netto (2012) aponta a lógica que atualmente se configura como “ofensiva neoliberal”, que se contrapõe à cultura democrática e igualitária da atualidade, além de ser caracterizada por uma suposta afirmação de igualdade política e civil para todos. No campo econômico e social, a redução das desigualdades também entraria nesses ideais. Redução que não se configura, pois, o que se percebe é que quanto mais se prega tal objetivo mais as desigualdades se expandem e a individualidade é anulada.

Para Adorno (1986) a alienação leva o indivíduo a essa condição que é a própria configuração do processo econômico que domina os seres humanos e que não distingue um indivíduo do outro quando traça seus objetivos e busca alcançá-los. Os objetivos são atrelados ao lucro acima de qualquer coisa.

Os interesses do lucro e da dominação têm canalizado e norteado o desenvolvimento técnico: este coincide, por enquanto, de um modo fatal com necessidades de controle. Não por acaso a invenção de

meios de destruição tornou-se o protótipo da nova qualidade da técnica. Por outro lado atrofiam os seus potenciais, aqueles que se afastam da dominação, do centralismo e da violência contra a natureza, que certamente também permitiriam curar muito daquilo que, no sentido literal e metafórico, está sendo prejudicado pela técnica. Apesar de todas as reiteraões em contrário, apesar de toda a sua dinâmica e do crescimento de produção, a atual sociedade revela aspectos estáticos. Eles fazem parte das relações de produção (ADORNO, 1986, p. 69).

É na lógica dessa sociedade individualista e que prima pelo capital ante os interesses coletivos que a arte é constituída e ofertada às pessoas. Contudo, não pode ser esquecido que seu desenvolvimento faz parte da própria constituição do homem, liga-se ao processo criativo. Nesse sentido a discussão volta-se ao trabalho, pautado no pensamento marxiano em que pode ser dito que a arte é atividade da práxis. Por esse princípio cabe ressaltar o entendimento do que se entende por civilização para compreender sua essência. Portanto, percebendo e se relacionando com a natureza, o indivíduo cria objetos que suprem suas necessidades. A civilização é o conjunto desses objetos. A civilização se constitui quando o homem passa a se comunicar, criar artefatos úteis à sua subsistência e organizar seu espaço físico. A arte nesse processo se torna algo fundamental para a própria sobrevivência do homem em sociedade.

Nessa linha de raciocínio, baseando-se no pensamento marxiano, Cunha afirma que, “um artista cria, de acordo com sua própria sensibilidade, novas formas” (1984, p. 154). Afirma ainda que, “toda ação consciente é arte” (1975, p. 05), o que reforça seu entendimento de que o homem age por necessidade, e assim domina e se impõe na natureza.

Para Marx (2010), a relação entre a arte e o homem se dá no âmbito de uma reciprocidade mútua para constituição de ambos. Nesse sentido, a arte se apresenta como uma atividade vital para o homem. Atividade que, de forma consciente e livre, contribui para a formação do caráter genérico do homem.

Marx afirma que, “a elaboração da natureza inorgânica é a prova do homem enquanto um ser genérico consciente” (2010, p. 85). Em outras palavras, sua afirmação reforça a ideia que o homem produz universalmente, ou seja, que tem a capacidade de relacionar as partes e o todo. Relação que pressupõe a percepção consciente das particularidades e de sua importância nas tramas que constituem a universalidade.

Tomando o trabalho consciente como capacidade criadora do homem, Marx (2010) eleva a produção à possibilidade de liberdade. É nesse sentido que o trabalho se

torna condição humana de vida pois, a partir dele, agindo e transformando a natureza o homem se confirma como ser genérico. Para Marx (2010) arte é trabalho e se constitui assim pela condição consciente de sua produção humana. Dessa forma:

O engendrar prático de um *mundo objetivo*, a *elaboração* da natureza inorgânica é a prova do homem enquanto um ser genérico consciente, isto é, um ser que [se relaciona] consigo enquanto ser genérico. É verdade que também o animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, castor, formiga etc. No entanto, produz apenas aquilo de que necessita imediatamente para si ou sua cria; produz unilateral[mente]; o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela; o animal só produz a si mesmo, enquanto o homem reproduz a natureza inteira; [no animal,] o seu produto pertence imediatamente a seu corpo físico, enquanto o homem se defronta livre[mente] com o seu produto. O animal forma apenas segundo a medida e a carência da espécie à qual pertence, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer espécie, e sabe considerar, por toda a parte, a medida inerente ao objeto; o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza (MARX, 2010, p 85, grifos do autor).

De acordo com Marx (2013) o trabalho diz respeito unicamente ao homem, o que quer dizer que, “agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza” (MARX, 2013, p. 255). Nesse sentido, o trabalho é condição humana de vida. Ao comparar o homem com uma abelha, Marx (2013) evidencia que por mais complexa que seja a atividade da abelha ou de qualquer outro animal o homem tem a capacidade de idealizar aquilo que deseja construir, ao contrário dos animais. Sendo assim, para Marx, “o objeto do trabalho é, portanto, a objetivação da vida genérica do homem” (MARX, 2010, p. 85). Essa ideia leva ao entendimento de que arte pressupõe a criatividade.

Para Marx e Engels (1979) a constituição da arte, ou seu nascimento e evolução, se dá no contexto da relação entre natureza e atividade, em que o homem aprende a se conhecer e a conhecer o mundo exterior, apropriando-se do seu ser universal que se constitui na relação com o mundo por meio de seus sentidos. Marx (2010) reforça essa ideia ao descrever o “caráter social e histórico dos órgãos do sentido”. Para ele, por exemplo, o olho torna-se humano quando o objeto produzido por ele toma um caráter social, partindo do homem e destinando-se ao próprio homem. Para Marx (2010) os sentidos tornaram-se diretamente teóricos, objetivados porque se materializam pelas ações que são sociais. O que de certo modo reforça a ideia de Marx e Engels (1979) ao

afirmar que a educação dos sentidos contribuiu para que as artes nascessem. Sobre isso, Marx afirma:

Assim como a música desperta primeiramente o sentido musical do homem, assim como para o ouvido não musical a mais bela música não tem *nenhum* sentido, é nenhum objeto, porque o meu objeto só pode ser a confirmação de uma das minhas forças essenciais, portanto só pode ser para mim da maneira como a minha força essencial é para si como capacidade subjetiva, porque o sentido de um objeto para mim (só tem sentido para um sentido que lhe corresponda) vai precisamente tão longe quanto vai o *meu* sentido, por causa disso é que os *sentidos* do homem social são sentidos *outros* que não os do não social⁶⁰; [é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tornam *sentidos* capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas, em parte recém-cultivados, em parte recém-engendrados (MARX, 2010, p. 110, grifos do autor).

Pensando em uma educação dos sentidos, destaca-se que, “a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer humanos os sentidos do homem quanto para criar sentido humano correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural” (MARX, 2010, p. 110). Assim, a arte, entendida como produção humana consciente, segundo Marx e Engels (1979) não pode ser estudada fora da questão do trabalho. Ela se torna para o homem, por meio da práxis, a forma de conhecer o mundo exterior permitindo-o afirmar-se ontologicamente.

O trabalho e a arte entendidos dessa forma constituem uma formação humana com vistas à liberdade de pensamentos e ações. A formação humana deve levar em consideração a relação do homem com seus pares na construção de saberes, valores, crenças, conhecimentos e também considerar a relação destes em um contexto social em que há conflitos e tensões em diferentes perspectivas. Por essa via de raciocínio se faz necessário evidenciar elementos que levem a compreender o todo que referencia a intrincada conexão entre cultura e sociedade.

Para não idealizar o conceito de cultura é importante reforçar a crítica que Adorno fez sobre a sociedade ser imanente à experiência: “[...] somente a tomada de consciência do social proporciona ao conhecimento a objetividade que ele perde por descuido enquanto obedece às forças sociais que o governam, sem refletir sobre elas”

⁶⁰Pautados em Horkheimer e Adorno podemos afirmar que o homem se constitui como tal apenas socializando-se. Assim, “somente na convivência com outros o homem é homem [...]. O homem não social só poderá ser um animal ou um deus” (HORKHEIMER; ADORNO, 1973, p. 49).

(1995b, p.189). Nessa lógica, a discussão que está sendo feita sobre o conceito de Educação Estética por meio da música não deve se restringir simplesmente à experiência, mas deve evidenciar as possibilidades de emancipação quanto de alienação pois, reflete a relação entre sujeito e objeto.

Zanolla (2007) expõe que a relação entre sujeito e objeto na teoria crítica reflete a ambiguidade da crítica kantiana à ação e representação da ação. Desse modo, retoma o alerta do perigo do dogmatismo em reduzir tudo à experiência. Nisso, o que entra em destaque é o processo de conscientização em contraposição ao de alienação, assim, analisa a relação entre sujeito e objeto e faz referência ao giro copernicano, proposto por Adorno. A intenção é esclarecer que, “a ideia do giro copernicano apresenta a luta contra a inversão de valores relacionada aos conceitos de idealismo e materialismo, sujeito e objeto, fazendo com que a realidade se confunda com a ideologia” (ZANOLLA, 2007, p. 26). Para Zanolla:

Pensar a alienação é pensar o sujeito idealizado pela fragmentação da consciência, o ser consciente versus o ser não consciente. A apresentação da dicotomia desprovida de implicações reais de sua relação postula a idealização e fetichização tanto do sujeito quanto do objeto. A volta para o sujeito é a possibilidade de identificar a objetificação da subjetividade, bem como o subjetivismo do objeto. A partir desse exercício de reflexão, seria possível entender mecanismos de dominação que mediam o sujeito e o objeto. Assim o objeto, ao contrário do que aparenta, deve ser tratado a partir de sua primazia em relação ao sujeito, ou melhor, a realidade é tão objetificada, que há que se buscar nessa coisificação aquele sujeito idealizado, perdido pela indiferenciação em relação ao todo social (ZANOLLA, 2007, p. 27).

A relação estabelecida entre sujeito e objeto ressalta uma trama de relações em que os significados ali construídos estão interligados. Isso porque sujeito e objeto se constituem em um todo, que se negam e se afirmam ao mesmo tempo, em que um pode influenciar a constituição do outro (ADORNO, 1995b). Adorno afirma que a separação entre sujeito e objeto, “torna-se ideologia, exatamente sua forma habitual, assim que é fixada sem mediação. [...] Uma vez radicalmente separado do objeto, o sujeito já reduz este a si; o sujeito devora o objeto ao esquecer o quanto ele mesmo é objeto” (1995b, p.183).

Para a reflexão de como se dá a formação cultural no contexto social, esta compreensão é fundamental. Mesmo porque, compreender a relação entre sujeito e objeto é fundamental para descortinar a realidade concreta. Conclusão pautada a partir

do pensamento de Adorno (1995b) pelo fato de que o princípio que constitui o conhecimento para o sujeito é a experiência e não somente a forma. Por esse pensamento destaca-se que:

O esforço do conhecimento é, preponderantemente, a destruição do seu esforço habitual, a violência contra o objeto. O ato aproxima-se de seu conhecimento quando o sujeito rasga o véu que tece ao redor do objeto. Ele só é capaz disso quando, com passividade isenta de angústia, se confia à sua própria experiência. Nos pontos em que a razão subjetiva fareja uma contingência subjetiva, transluz a primazia do objeto: naquilo que neste não é acréscimo subjetivo (ADORNO, 1995b, p.194).

Partindo dessa premissa, pode-se dizer que o resultado do fazer e pensar humano pode ser entendido como manifestação cultural. Segundo Bernardi (1982) a primeira formulação do conceito antropológico de cultura pertence a Edward B. Tylor: “[...] a cultura é o complexo unitário que inclui o conhecimento, a crença, a arte, a moral, as leis e todas as outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (TYLOR, apud, BERNARDI, 1982, p. 24). No que Abbagnano discute, o termo cultura abarca um ideal de formação humana completa. Nesse sentido, dois significados básicos se apresentam:

No primeiro e mais antigo, significa a formação do homem, sua melhoria e seu refinamento. [...] No segundo significado, indica o produto dessa formação, ou seja, o conjunto dos modos de viver e de pensar cultivados, civilizados, polidos, que também costumam ser indicados pelo nome de civilização (ABBAGNANO, 2012, p. 261).

Para Adorno (1996) a cultura pode ser tomada como a síntese dos processos que se convertem nas relações sociais, assim, quando coisificadas na sua essência, passam a estabelecer à distância do que é para o que deveria ser. Tendo esse princípio para o conceito de cultura, o autor coloca em destaque a discussão sobre a pseudoformação que é o reflexo da forma dominante inserida na consciência social.

A compreensão desta reflexão é pautada em uma concepção sócio-histórica e também no pensamento de Freud. Este contribuiu para o pensamento de Adorno na reflexão sobre vários conceitos. Para Freud a cultura:

Abrange todos os conhecimentos e habilidades que os homens adquiriram para controlar as forças da natureza e dela extrair os bens para a satisfação das necessidades humanas; e, por outro lado, todas as

instituições necessárias para regulamentar as relações entre os indivíduos e, em especial, a distribuição dos bens obtíveis (FREUD, 2014, p.233).

Comentando os dois aspectos elencados neste conceito, Freud deixa claro que:

Essas duas facetas da cultura não são independentes uma da outra; primeiro, porque as relações recíprocas dos indivíduos são profundamente influenciadas pelo grau de satisfação instintual que os bens existentes possibilitam; em segundo lugar, porque o próprio indivíduo pode assumir a condição de um bem na relação com outro, uma vez que este utilize sua força de trabalho ou o tome como objeto sexual; e, em terceiro lugar, porque todo indivíduo é virtualmente um inimigo da cultura, que, no entanto, deveria ser um interesse humano geral (FREUD, 2014, p.233 - 234).

Para Horkheimer e Adorno (1973), a cultura não está ligada, em um primeiro momento, a autopreservação, mas pode ser entendida como “produto e forma da alma” no sentido de uma manifestação que pode proporcionar à humanidade a experiência da liberdade e consciência com vistas à percepção da barbárie⁶¹ como algo degradante dentro da sociedade. Contudo, é discutido pelos autores que, esse caráter tem se perdido na medida em que deixa de ser algo que contribui para a constituição da civilização para assumir o caráter de mercadoria, de bens comerciais que assumem a função de iludir os homens por meio de uma engrenagem publicitária de caráter utilitarista.

Para Adorno (2005), em sua obra Teoria da Pseudocultura, a cultura quando submetida a situações conceituais fetichizadas muda a essência e a função, passando a um caráter de adaptação e acomodação social, proporciona a alienação em que a práxis se estabelece como ilusão, promovendo, assim, a pseudoformação. A partir do momento em que a cultura é compreendida como a conformação da vida real, destaca-se a unilateralidade do momento de adaptação, o que impede aos homens de se educarem mutuamente. A configuração da recusa dos aspectos subjetivos em prol dos objetivos impostos, coisifica a cultura como artigo de produção em massa⁶².

⁶¹No entendimento de Adorno “barbárie é algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação a sua própria civilização – e não apenas por não terem em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos termos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de que toda esta civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza” (1995a, p. 155).

⁶²Adorno e Horkheimer (1985) utilizam o conceito de massa no texto sobre indústria cultural, no entanto, no segundo texto de Adorno (1986) sobre o mesmo tema este faz uma revisão do conceito de massa porque entende que seus defensores se apropriaram dele para justificar a própria indústria cultural e o

Para o autor, “na ideia de formação cultural necessariamente se postula a situação de uma humanidade sem *status* e sem exploração” (ADORNO, 2005, p. 04 - 05), o que vai de encontro ao processo de alienação e ao encontro da definição de formação humana. A julgar por esses argumentos, se estabelece um entrave no processo de formação humana. Para resolver esse entrave é preciso refletir criticamente sobre tal processo que, “[...] nada mais é que a cultura tomada pelo lado de sua apropriação subjetiva” (ADORNO, 2005, p. 02). Mais ainda, consiste “em pensar problematicamente conceitos como estes que são assumidos meramente em sua positividade, possibilitando adquirir um juízo independente e autônomo a seu respeito” (ADORNO, 1995a, p.80).

Para Adorno (2005) o objetivo de tomar a cultura como algo sagrado só contribui para reforçá-la como instrumento de pseudoformação. Em sua análise, na atual sociedade a consciência já é um reflexo dessa pseudoformação que passou a ser a forma dominante. Um dos motivos para se chegar a essa condição foi o fato de a sociedade ter entendido a cultura como o reforço daquilo que já está estabelecido, o que colocou em destaque um modelo em que o homem se adapta, sem questionamentos, ao que lhe é oferecido. Adorno reforça que:

Quando o campo de força a que chamamos formação se congela em categorias fixas – sejam elas do espírito ou da natureza, de transcendência ou de acomodação – cada uma delas, isolada, se coloca em contradição com seu sentido, fortalece a ideologia e promove uma formação regressiva (ADORNO, 2005, p. 03).

A adaptação passa, de modo imediato, de acordo com Adorno (2005), a ser o esquema da dominação progressiva, ou seja, a acomodação se impõe às pulsões humanas tomando o caráter de processo social, abarcando a envergadura geral do processo vital dessa sociedade como um todo.

No que Adorno (2005) descreve como formação cultural, tais contradições são questionadas por seu caráter de reforço do *status quo* e de imposição ideológica. Nisso, deve-se considerar o processo de formação de modo que possibilite a autonomia do sujeito. Dessa forma, o sonho da formação em que haja a libertação das imposições e dos meios culturais utilitaristas seria alcançado.

Nessas condições, a formação pressuporia a liberdade de pensamentos e ações. Essa concepção de Educação demarca o sentido da cultura e da sua finalidade social. No entanto, deve-se ter em mente que sua constituição,

“[...] remete sempre a estruturas pré-colocadas a cada indivíduo em sentido heterônomo e em relação às quais deve submeter-se para formar-se. Daí que, dialeticamente, no momento mesmo em que ocorre a formação, ela já deixa de existir. Em sua origem está já, teleologicamente, seu decair” (ADORNO, 2005, p. 08 - 09).

Em outras palavras, o alerta feito por Adorno é de que, “os ideais são um conglomerado de noções ideológicas que se interpõe entre os sujeitos e a realidade, e a filtram. Estão de tal modo carregadas afetivamente, que a *ratio* não pode desalojá-las aleatoriamente. E a pseudocultura as uni” (ADORNO, 2005, p. 09).

Com o objetivo de apreender a autorreflexão pelo sujeito, Adorno (2005) afirma que a formação deve perpassar a construção da consciência de conhecimentos da luta pela libertação das algemas colocadas por uma sociedade que se afirma cada vez mais em uma razão instrumentalizada. Por essa via, uma das principais preocupações deve girar em torno de não se deixar cair no processo de pseudoformação cultural por seu potencial destrutivo. Isso quer dizer que, de forma fetichista, no mesmo momento em que se apossa dos bens culturais há sempre a possibilidade de absorvê-los.

A constituição do homem como ser social é fruto da cultura. Portanto, esse processo evidencia contradições: barbáries e possibilidades de emancipação. Assim, priorizando a formação humana, será destacado a seguir, pelo olhar da teoria crítica, o método em que está pautada a pesquisa. A intenção é contribuir, posteriormente, para com a compreensão da Educação Estética adorniana.

2.1 Formação Humana em Teoria Crítica

A teoria crítica da sociedade tem como uma de suas principais discussões a formação humana. Nessa discussão, Theodor W. Adorno se tornou uma referência vinculada à chamada Escola de Frankfurt⁶³ em 1938. Dentre as áreas de conhecimento as quais se dedicou, se destacam a música, filosofia, sociologia e psicologia. Segundo

⁶³A Escola de Frankfurt refere-se a um grupo de intelectuais e suas discussões sobre uma teoria crítica social. Dentre os nomes que constituem essa escola estão Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamin e Habermas. Em suas discussões o diálogo era estabelecido entre vários teóricos com o marxismo. As temáticas trabalhadas envolviam a relação entre teoria e prática, subjetividade e objetividade, sujeito e objeto, universal e particular (JAY, 2008).

Jay (2008), no início de seus estudos, Adorno demonstrava desconfiança nos sistemas fechados, a ênfase na tensão entre o particular em oposição ao universal e os fenômenos culturais, como o cinema e a música. Sobre essas questões foi influenciado por seu amigo Siegfried Kracauer⁶⁴ com quem estudou a Crítica da Razão Pura de Kant (JAY, 2008).

Para Jay (2008), a rigorosa mentalidade filosófica atrelada a uma sensibilidade mais estética junto com inclinações artísticas contribuiu para o amadurecimento musical de Adorno. O grande interesse dele foi mergulhado em músicas mais inovadoras e um de seus principais professores no campo da composição foi Alban Berg. Já no campo da técnica pianística, quem o instruiu foi Edward Steuermann⁶⁵. Outra grande influência de Adorno no campo da composição foi Schönberg com experimentos voltados para a música atonal.

Jay (2008) relata que Adorno teve como uma de suas principais características um extremo cuidado ao produzir suas obras. Cuidado que levou muitos de seus temas a serem característicos da teoria crítica. Dentre esses temas, aqueles com inclinações artísticas foram os explorados com uma atenção especial. Para Jay, Adorno deixou claro que, “ao falar em estética, referia-se a mais do que uma simples teoria da arte; para ele, assim como para Hegel, essa palavra significava um certo tipo de relação entre o sujeito e o objeto” (2008, p. 111).

Na tentativa de traçar, em linhas gerais as ideias de Adorno, Jay (2008) destaca que para o frankfurtiano a busca de verdades primárias era um anátema. Nesse sentido, esse autor sempre esteve ancorado em algo como uma “ironia cósmica”, ou seja, a recusa em chegar a um finalmente ou em uma verdade absoluta.

Entre os membros da Escola de Frankfurt, Adorno talvez tenha sido o que expressou de maneira mais consistente a aversão à ontologia e a teoria da identidade. Ao mesmo tempo, também rejeitou o positivismo ingênuo como uma metafísica não reflexiva, contrastando-o com uma dialética que não negava nem aceitava plenamente o mundo fenomênico como base da verdade. Opondo-se aos que frisavam um individualismo abstrato, ele apontou para um componente social que mediava a subjetividade. Com igual vigor, resistiu à tentação de

⁶⁴Kracauer foi um intelectual, sociólogo, romancista, crítico de cinema e etnólogo. Deixou uma vasta obra multiforme que fazia parte da intelectualidade de esquerda da chamada República de Weimar (MACHADO, 2009).

⁶⁵Steuermann foi “pianista e compositor norte americano, de origem polonesa. Estudou com Busoni e Schönberg, tendo tomado parte na primeira apresentação de Pierrot Lunaire (1912). Depois disso, esteve intimamente ligado à Segunda Escola Vienense” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 903).

aquiescer na dissolução do indivíduo contingente numa totalidade, fosse ela o *Volk* (povo) ou a classe. [...] Em sua ênfase persistente na não-identidade e na contingência, Adorno desenvolveu uma filosofia tão “atonal” quanto a música que havia absorvido de Schönberg (JAY, 2008, p. 115 - 116).

Adorno estava entre os principais teóricos da Escola de Frankfurt que estudavam a temática envolvendo estética, arte e música. No processo reflexivo envolvendo tais áreas do conhecimento, Adorno tinha como princípio privilegiar a tensão entre subjetividade e objetividade. A interpretação que Jay faz sobre essa relação é que, “embora a espontaneidade da criatividade subjetiva fosse um componente da arte autêntica, ela só podia realizar-se pela objetivação. E a objetivação significava, inevitavelmente, trabalhar com materiais já filtrados pela matriz social existente” (2008, p. 234). Assim, Adorno manteve a perspectiva histórico-dialética como princípio.

De acordo com Jay (2008), destaca-se o fato de que a obra de arte deve preservar um elemento de protesto tendo em vista as contradições sociais. Nisso, a crítica imanente deve ser aquela que expressa negativamente a ideia de harmonia com objetivo de incorporar as contradições em sua essência. Por isso as artes como atividade devem ser a força do protesto humano contra as imposições das instituições dominadoras, embora não se coloque como elemento de vanguarda.

No que se refere à sensibilidade no campo da mediação dialética, os estudos sobre música demonstram uma clareza maior do pensamento adorniano (JAY, 2008). Nesse sentido, Adorno entendia que a música estava ligada às condições materiais ou acima dessas condições, sendo receptiva a mudanças sociais, nas realidades sociais, mais do que um mero reflexo destas. Na interpretação do que Adorno discutiu sobre essas questões, Jay expõe que a música:

Continha contradições sociais em sua própria estrutura, embora sua relação com a realidade social fosse problemática. Tal como ocorria com todos os fenômenos culturais, ela nem era plenamente um reflexo nem plenamente autônoma. Mesmo assim, na era atual, sua autonomia estava seriamente ameaçada. A maior parte da música exibia as características de uma mercadoria, dominada mais pelo valor de troca que pelo de uso (JAY, 2008, p. 239).

O fato é que, embora considerasse o patrimônio histórico cultural, Adorno não defendia os padrões culturais tradicionais. Para ele, a verdadeira dicotomia na música estava no fato de ser voltada e não voltada para o mercado. Assim, essa última carrega o

fardo de não ser compreensível para a maioria dos ouvintes. Por tais questões, Adorno entendia que a música, assim como a teoria, deveria ter o alcance superior à consciência das pessoas (JAY, 2008).

Essa discussão se torna complexa pois, dá margem a diferentes interpretações, como, por exemplo, aquelas que acusam Adorno de elitista. O que se mostra equivocado, pois, Adorno, para suas reflexões, explorava análises técnicas, sociológicas e filosóficas da música (ADORNO; SIMPSON, 1986). Não se detinha exclusivamente aos estilos musicais, mas, à sua estrutura enquanto forma e conteúdo. A preocupação de Adorno estava voltada a essas questões, como o estímulo à consciência das percepções do sujeito potencialmente crítico. Dessa forma, elaborava um material pensando na apresentação do novo em relação ao velho, não deixando o indivíduo se acomodar com o excesso de simplicidade que lhe é oferecido.

Como se observou, o trabalho de Schönberg pode ser tomado como exemplo. De acordo com Jay (2008), Adorno analisa as ideias musicais deste compositor afirmando que no desenvolvimento de sua obra estava presente a dialética e não a imposição de uma ordem fechada. Nesse sentido, em relação à pressão externa das forças sociais, este pôde “se proteger”, recorrendo a uma forma musical que buscava superar a alienação e as contradições. Assim, para Adorno tal compositor representou por meio de suas obras, ainda que tenha suas limitações, tudo que havia de progressista na música moderna (JAY, 2008).

Para Jay (2008) a ênfase nesses elementos teórico-práticos impediu que análises da arte se tornassem meros exercícios de decodificação de referências de classe. Por isso, “não só a arte era expressão e reflexo de tendências sociais existentes, como também [...] a arte autêntica funcionava como a derradeira reserva de anseios humanos pela ‘outra’ sociedade, que estaria além da atual” (JAY, 2008, p. 235, grifo do autor).

Para Adorno, a verdadeira dialética é o esforço de enxergar o novo no velho não se restringindo a simplesmente perceber o velho no novo (JAY, 2008). Por essa via de raciocínio, Adorno (2011b) tem como princípio que a dialética, aplicada em seu justo sentido, constitui a possibilidade, por meio da contradição, de tencionar o universal e o particular de modo que se possa confrontar sujeito e objeto no sentido de evitar a conciliação entre ambos.

Este método exige, antes, transformar a força do conceito universal no autodesenvolvimento do objeto concreto e resolver a enigmática

imagem social com as forças de sua individualização. Desta maneira não se tende tanto a uma justificação social como a uma teoria social, pois trata-se de explicar a justiça ou a injustiça estética, que está no âmago dos objetos (ADORNO, 2011b, p. 30).

Considerar a “coisa como ela é”, traduz a importância desse método para Adorno (2011b). Dessa forma, descobrindo os elementos implícitos que constituem o objeto. Nessa perspectiva, a contradição se apresenta como oposta a uma simples contemplação que, “somente promete a verdade enquanto a concepção da identidade entre sujeito e objeto é o fundamento do todo, de modo que a consciência que observa está tão mais segura de si quanto mais perfeitamente se anula no objeto” (ADORNO, 2011b, p. 31).

Zanolla (2007) apresenta que a dialética não se resume a apenas um método, mas à forma de pensar as suas contradições pelas próprias contradições, antecipadas pela prática, como categoria que confronta o pensamento e o conceito, que se torna falseada se submetido à racionalidade técnica. Nesse sentido, com base em Adorno, a autora alerta para o perigo de fetichizar a dialética, correndo o risco de se cair em contradição dogmatizando seu caráter científico, o que se coloca também em relação ao próprio conceito.

O conceito, no entendimento de Adorno e Horkheimer (1985), para não se tornar falseado, deve reconhecer a contradição radical para garantir sua negatividade no sentido de não cair em idealização.

O conceito, que se costuma definir como a unidade característica do que está nele subsumido, já era desde o início o produto do pensamento dialético, no qual cada coisa só é o que ela é tornando-se aquilo que ela não é. Eis aí a forma primitiva da determinação objetivadora na qual se separavam o conceito e a coisa, determinação essa que já está amplamente desenvolvida na epopeia homérica e que se acelera na ciência positiva moderna (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 26).

Para os frankfurtianos, de acordo com Zanolla (2007), em termos conceituais, além da dialética, também se deve pensar em desmistificar a práxis reconhecendo suas contradições. Segundo Adorno:

Enquanto a práxis promete guiar os homens para fora do fechamento em si, ela mesma tem sido, agora e sempre, fechada; é por isso que os práticos são inabordáveis, e a referencia objetiva da práxis, a priori minada. Até se poderia perguntar se, até hoje, toda práxis enquanto

domínio da natureza, não tem sido, em sua indiferença frente ao objeto, práxis ilusória. Seu caráter ilusório transmite-se também a todas as ações que, sem solução de continuidade, tomam da práxis o velho e violento gesto (ADORNO, 1995b, p. 202).

O que se percebe dessa afirmação é o perigo de tomar a práxis como uma vertente exclusiva e fechada, ou pelo menos com caráter predominante da prática. Desse modo, para Adorno “[...] a razão pura prática, com todo realismo zeloso, é tão desprovida de objeto quanto o mundo é desqualificado para a manufatura e a indústria que o reduzem a material de elaboração” (1995b, p. 202). O problema da práxis que se agrava na relação entre teoria e práxis, descrito por Adorno (1995b), é que o tecnicismo leva à perda da experiência que vem se intensificando junto com a racionalidade do sempre igual. Em outras palavras, “onde a experiência é bloqueada ou simplesmente já não existe, a práxis é danificada e, por isso, ansiada, desfigurada, desesperadamente supervalorizada” (ADORNO, 1995b, p. 203 - 204).

Pelo fato da práxis ter nascido do trabalho, seu conceito foi alcançado quando o trabalho não mais se reduziu a reproduzir a vida, mas produzir suas condições. Com isso o pensar se tornou algo determinante para tais condições. Nesse sentido, Adorno (1995b) destaca a necessidade da consciência da relação entre teoria e práxis para que em cada um seja reconhecido sua função para a constituição tanto de homem quanto de sociedade.

Essas questões conceituais são de fundamental importância em uma reflexão epistemológica. Zanolla (2007) ao discutir o método pelo viés da teoria crítica, expõe que para os frankfurtianos, a dominação estabelecida pela racionalidade administrada é o reflexo de uma falsa realidade imposta por meio de elementos mistificados. Essa dominação, nos moldes em que é desenvolvida, acaba determinando a ideia que se tem do conhecimento científico e dos diferentes métodos. Assim, o conceito de dominação acaba se tornando importante para compreender o de emancipação, pelo fato de se constituir como elemento cultural que recai na barbárie por meio da ideologia epistêmica. Refere-se à ideia adorniana de associar os riscos da alienação ao “ser epistêmico” (ZANOLLA, 2007).

Pensar a formação humana a partir da teoria crítica adorniana requer discutir o estado de consciência e alienação dos homens quanto à suas ações criativas e técnicas

no contexto social da práxis e da dialética. Adorno, ao citar a frase “que Auschwitz⁶⁶ não se repita” (1986, p. 33), colocou em evidência a barbárie que toda a educação deve se opor. Barbárie a qual se deve lutar para evitar sua iminente recaída, pois, ela impele o homem até o indescritível. Adorno (1986) entende que se deve trabalhar contra essa inconsciência de modo que os homens, carentes de reflexão sobre si mesmos, venham a atacar uns aos outros. Em uma análise mais detalhada dessas questões, Adorno destaca:

Do ponto de vista sociológico, eu ousaria acrescentar que nossa sociedade, embora se integre cada vez mais, incuba simultaneamente tendências desagregadoras. Essas tendências desagregadoras sob a superfície da vida civilizada organizada têm progredido extremamente. A pressão do geral predominante sobre toda a particularidade, os indivíduos e as instituições individuais tende a desintegrar o particular e o individual juntamente com sua capacidade de resistência. Com sua identidade e sua capacidade de resistência, os homens perdem também as qualidades graças às quais ser-lhes-ia possível opor-se àquilo que, a qualquer momento, possa novamente atraí-los para o crime. Talvez nem se quer consigam resistir, quando lhes é ordenado pelos poderes constituídos que voltem a praticar a mesma ação, desde que tal aconteça em nome de quaisquer ideias, nos quais nem precisam acreditar (ADORNO, 1986, p. 35).

Ao discutir sobre a educação após Auschwitz, este autor afirma que o esclarecimento geral deve criar um clima espiritual, cultural e social não dando margem à repetição, de modo que os motivos que levaram ao horror se tornem conscientes. Nesse sentido, para ele, se pautando na ideia de maioridade em Kant, a única força contra os horrores de Auschwitz seria a autonomia, a força para a reflexão, para a autodeterminação e também para a não participação em tais atrocidades. Na reflexão sobre tal processo de barbárie, Adorno (1986) deixa evidente que sempre que a consciência estiver mutilada as consequências serão revertidas para o corpo, o que em uma forma sem liberdade reverter-se-á em violência.

Dentre as ideias de Adorno (1986) destaca-se uma medida importante contra o perigo de se repetir a barbárie: contrapor-se a qualquer supremacia coletiva cega, aumentando a resistência contra esta e também focalizando o problema desta adesão cega à coletivização. Tal medida seria possível se se abordasse o sofrimento infligido inicialmente pelo coletivo a todos os indivíduos. Isso porque, “pessoas que se

⁶⁶A discussão feita por Adorno (1986) sobre Auschwitz remete-se ao genocídio administrado de um sistema ligado à ideia deturpada de nacionalismo. Na direção oposta a esse sistema que buscava o poder a qualquer custo, Adorno (1986, p. 33) se expressou com a frase “que Auschwitz não se repita” com objetivo de deixar claro seu posicionamento contrário a barbárie historicamente recorrente.

enquadram cegamente em coletividades transformam-se em algo análogo à matéria bruta e omitem-se como seres autodeterminantes. Isso combina com a disposição de tratar os demais como massa amórfica” (ADORNO, 1986, p.40).

Adorno e Horkheimer (1985) afirmam que na busca pelo conhecimento, o objetivo do homem é livrar-se do medo para assumir a posição de senhor. A superioridade do homem está no conhecimento, este que requer a crítica e autonomia como condição da formação humana. Portanto, a luta contra a barbárie que assola a humanidade necessita de um estado de consciência que vá contra a natureza dominadora dos homens, pois, segundo Adorno e Horkheimer, “o que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens” (1985, p. 18).

Por tal afirmação, deve-se ter em mente que o conhecimento que se busca construir não é aquele que visa a dominação, mas sim que pressupõe a práxis como base para a resistência da teoria diante da inconsciência que cada vez mais se apropria da sociedade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

No tocante ao processo de formação, Adorno (1995a) entende que, buscando fugir de um modelo ideal, deve-se produzir uma consciência verdadeira, emancipada que confronte o ideal de pessoas “bem ajustadas ou alienadas”. Para isso, a seu ver, seria preciso voltar as atenções para a questão de se realizar verdadeiras experiências. Isso porque, por meio delas se poderia constituir uma consciência verdadeira que se confrontaria com os mecanismos de repressão, o que se vincula a uma questão estética.

A Educação Estética por meio da música deve ter como objetivo reconhecer esses pontos de tensão da formação, pois isso daria maior chance de levar o sujeito a refletir sobre si mesmo e o contexto social, além disso, almejaria a emancipação. Para aprofundar o entendimento dessa discussão, o próximo capítulo tratará de elementos que permitem abordar aspectos conceituais e sócio-históricos da estética, arte, música e da apropriação destas pela indústria cultural como produto mercadológico, que tem como objetivo promover a alienação em razão da consolidação do sistema capitalista.

CAPÍTULO III – ARTE E MÚSICA: INDÚSTRIA CULTURAL E SEU POTENCIAL (DE)FORMATIVO

Ao refletir sobre tonalidade e atonalidade nas obras de Mahler, Schönberg, Berg e Stravinsky pôde-se perceber que a compreensão da estética é necessária para se chegar à essência da obra musical, ou seja, de suas relações com o contexto social e histórico. Isso porque a forma e o conteúdo das obras musicais têm ligação direta com possibilidades de alienação ou emancipação.

Por estas questões pode-se afirmar que o elemento estético é basilar nos processos educacionais e que se faz necessário refletir sobre seu conceito para avançar na discussão proposta (ADORNO, 1995a). Sob esta ótica, para pensar as possibilidades emancipatórias culturais, que fazem parte do processo de Educação Estética, é necessário compreender a estética e sua relação com a arte.

A seguir se discutirá o conceito de estética situando-o em uma perspectiva marxiana, para posteriormente, aproximá-lo da concepção adorniana.

Inicialmente, o termo ‘estética’ é amplamente usado para se referir à categoria do ‘belo’⁶⁷. Inclusive, “[...] é com a doutrina do belo como perfeição sensível que nasce a estética” (ABBAGNANO, 2012, p. 120). Mas esta compreensão se torna insuficiente se se for abordado a carga conceitual deixada por vários teóricos que trabalharam este conceito.

Este termo foi inicialmente trabalhado por Alexander Baumgarten em meados do século XVIII, em um livro intitulado *Aesthetica*, onde defendia que seu significado é a “doutrina do conhecimento sensível” (ABBAGNANO, 2012, p. 426). Referente a essa concepção Bastos complementa que a estética de Baumgarten, “[...] é o de uma gnosiologia da percepção, do conhecimento obscuro e sensorial, inerente à Arte e inferior ao conhecimento claro e racional da Lógica” (1981, p.13). O que Baumgarten fez, segundo Bastos foi contrapor essa ideia à doutrina do Belo. Dessa forma, apresentou-se a tese de que a estética, “[...] teria suas fontes na sensação, na experiência sensorial” (1981, p. 14).

⁶⁷Para Adorno, “o conceito de belo figura apenas como um momento. A ideia de beleza evoca algo de essencial na arte sem que, no entanto, o exprima imediatamente [...]. A imagem do belo, enquanto imagem do uno e do diverso, surge com a emancipação da angústia perante a totalidade esmagadora e a opacidade da natureza” (2008, p. 84 - 85). Discutindo as ideias de Adorno, Batista e Zanolla afirmam que “[...] a beleza não é imediata, mas se dá no processo das mediações estabelecidas culturalmente no contexto individual e, simultaneamente, nas determinações das relações sociais mais amplas” (2016, p. 1002).

Confluente à doutrina de Baumgarten, para Kant, a estética alusiva à arte e ao belo, era tratada como, “a doutrina das formas *a priori* do conhecimento sensível” (ABBAGNANO, 2012, p.426). Nessa perspectiva, para Kant, o belo como categoria de valor estético faz referência às nossas faculdades estabelecendo uma relação entre a imaginação o intelecto ou o entendimento. O que de acordo com Bastos quer dizer que, “o Belo resulta do livre jogo da imaginação com o intelecto, faculdade que reciprocamente se solicitam e se harmonizam e por isto mantêm o espírito em tranquila contemplação” (1986, p.129).

Bastos reforça a ideia de Kant apontando que a sensibilidade estética, “[...] é o sentimento de uma harmonia no jogo das faculdades mentais, processo que não pode senão ‘sentir-se’” (1986, p.132), querendo dizer com isso que a partir de Kant, “a sensibilidade estética, confluência do sensível com o racional, é reconhecida como faculdade especial” (1986, p.132). O que deixa em evidência a importância de se fazer experiências para a construção de novos conhecimentos.

Com objetivo de aprofundar essa discussão, Rancièrre trata do conceito de estética como algo que, “[...] designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte” (2012, p. 12), sua constituição se dá a partir do pensamento. De modo mais específico, trata-se de um regime histórico do pensamento relacionado à arte. Para contribuir com sua discussão, este autor comenta o que Baumgarten e Kant discutem sobre o conceito de estética:

Com efeito, o termo “estética” no livro de Baumgarten não designa nenhuma teoria da arte. Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro mas ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica. E a posição de Kant nessa genealogia é igualmente problemática. Tomando emprestado de Baumgarten o termo “estética” para designar a teoria das formas da sensibilidade, Kant recusa de fato aquilo que lhe dava seu sentido, isto é, a ideia do sensível como inteligível confuso (RANCIÈRE , 2012, p. 12).

O que deve ser apreendido é que na construção do conhecimento a estética se torna fundamental por envolver as percepções e as relações que podem ser feitas com as informações adquiridas, nesse sentido está sendo falado sobre a razão. Avançando nessa discussão, Moles (1978) ao discutir sobre a Teoria da Informação e Percepção Estética afirma existir uma relação direta do ser com o mundo em que o indivíduo passa a ter domínio de suas ações. Partindo desse ponto de vista,

A origem etimológica da palavra “estética” ultrapassa consideravelmente o problema da arte. “Estética”, no sentido amplo, é o estudo da maneira de sentir o mundo circundante, da posição do indivíduo nesse meio circundante e, sob esse aspecto [...] deve resultar normalmente no quadro mais vasto das relações do ser com o mundo, da fenomenologia da percepção, que na prática é mais flutuante, mais subjetiva, mais complicada por pontos de vista do indivíduo regendo sua atenção e obscurecendo o problema mais geral (MOLES, 1978, p. 267).

O conceito de estética também pode ser abordado a partir de Marx se for tomado como referência alguns aspectos sobre o trabalho. Ao dizer que, “a efetivação do trabalho é a sua objetivação” Marx afirma que, “o trabalhador nada pode criar sem a natureza, sem o mundo exterior sensível” (2010, p. 80 - 81), o que pode ser entendido de uma concepção de estética: o trabalho como condição natural do homem e sua possibilidade transformadora. Partindo dessa compreensão, a concepção de estética se daria na relação direta com um processo que envolve o abstrato e o concreto, a apropriação e a objetivação do conhecimento. A estética na perspectiva de Marx (2010) envolve a condição de transformar a natureza de forma consciente para suprir suas necessidades pelo trabalho, envolve a práxis.

Marx (2010) aborda o estranhamento do homem diante de suas condições de trabalho. Contudo, não pode ser ignorado que a essência dessa discussão permeia a questão do estranhamento no trabalho relacionado ao conceito de estética. Isso se torna salutar e evidenciado pela seguinte afirmação:

Quanto mais, portanto, o trabalhador se *apropria* do mundo externo, da natureza sensível, por meio do seu trabalho, tanto mais ele se priva dos *meios de vida* segundo um duplo sentido: primeiro, que sempre mais o mundo exterior sensível deixa de ser um objeto pertencente ao seu trabalho, um *meio de vida* do seu trabalho; segundo, que [o mundo exterior sensível] cessa, cada vez mais, de ser *meio de vida* no sentido imediato, meio para a subsistência física do trabalhador (MARX, 2010, p. 81, grifos do autor).

Nessa citação pode ser percebido que o que está sendo tratado diz respeito à capacidade humana de buscar e transformar, a partir de suas necessidades, aquilo que a natureza tem a lhe oferecer. Da mesma forma, a condição alienante desse processo inibe a percepção de toda uma condição de vida. Isso conduz à necessidade de pensar a historicidade do homem. Uma historicidade que envolve a condição humana, essa que

requer a concretização da realidade partindo da própria essência do ser. Exatamente o que Marx afirma a seguir:

[...] a apropriação *sensível* da essência e da vida humanas, do ser humano objetivo, da *obra* humana para e pelo homem, não pode ser apreendida apenas no sentido da *fruição imediata*, unilateral, não somente no sentido da *posse*, no sentido do *ter*. O homem se apropria de sua essência omnilateral de uma maneira omnilateral, portanto como um homem total. Cada uma das suas relações *humanas* com o mundo, ver, ouvir, cheirar, degustar, sentir, pensar, intuir, perceber, querer, ser ativo, amar, enfim todos os órgãos da sua individualidade, assim como os órgãos que são imediatamente em sua forma como órgãos comunitários, são no seu comportamento *objetivo* ou no seu *comportamento para com o objeto* a apropriação do mesmo, a apropriação da efetividade *humana* [...] (MARX, 2010, p. 108, grifos do autor).

Marx (2010) traz algo de fundamental para a discussão sobre estética, a questão que envolve homem e natureza como parte de uma totalidade. Isso quer dizer que a percepção parte de uma condição ontológica que determina o homem como ser social. Apropriação e objetivação, nesse sentido, conduzem ao que Marx aborda sobre o conceito de “suprassunção”, aquilo que conduz o homem pelo movimento da superação, à, “[...] apropriação efetiva da essência humana pelo e para o homem” (2010, p. 105). No trato dessa questão, relacionada à propriedade privada, cujo movimento engloba uma concepção estética, a suprassunção envolve a

[...] *emancipação* completa de todas as qualidades e sentidos humanos; mas ela é esta emancipação justamente pelo fato desses sentidos e propriedades terem se tornado *humanos*, tanto subjetiva quanto objetivamente. O olho se tornou olho *humano*, da mesma forma como o seu *objeto* se tornou um objeto social, *humano*, proveniente do homem para o homem. Por isso, imediatamente em sua práxis, os *sentidos* se tornaram *teóricos*. Relacionam-se com a coisa por querer a coisa, mas a coisa mesma é um comportamento *humano objetivo* consigo próprio e com o homem, e vice-versa. Eu só posso, em termos práticos, relacionar-me humanamente com a coisa se a coisa se relaciona humanamente com o homem. A carência ou a fruição perderam, assim, a sua natureza *egoísta* e a natureza a sua mera *utilidade*, na medida em que a utilidade se tornou utilidade *humana* (MARX, 2010, p. 109, grifos do autor).

Dessa forma, pensar uma concepção de estética em Marx requer entender o movimento de superação, em âmbito social, da própria natureza humana. Em outras palavras, o desenvolvimento da sensibilidade do homem, no sentido de alcançar uma totalidade formativa que envolva os sentidos numa perspectiva histórica, realça a

constante busca do homem por sua essência omnilateral⁶⁸. Nisso, cabe ressaltar que para Marx (2010) é na riqueza da essência humana que a sensibilidade se constitui. Suas fruições se tornam capazes de modo que os sentidos humanos sejam desenvolvidos ao longo da história.

Com esse raciocínio, na relação entre homem e natureza, em um processo constante de superação das condições subjetivas pela objetivação e pela emancipação, Adorno (2008a) traz contribuições essenciais para estabelecer uma concepção de estética que possa dar um entendimento mais amplo desse conceito. Uma concepção que se relaciona à ideia das contradições do conceito de belo.

Na análise de Adorno, “a definição da estética como categoria do belo é pouco frutuosa porque o caráter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global do estético” (2008a, p. 84). Assim, “no que visa a reflexão estética, o conceito de belo figura apenas como um momento” (ADORNO, 2008a, p. 84 - 85). Em outras palavras:

[...] a estética seria uma descrição informe relativístico-histórica do que se entendeu por beleza aqui e além, em diferentes sociedades ou diversos estilos; uma unidade característica daí destilada transformar-se-ia irresistivelmente em paródia e destruir-se-ia a seguir perante algo de escolhido de mais concreto. A universalidade fatal do conceito do belo não é, no entanto, contingente (ADORNO, 2008a, p. 85).

Adorno (2008a) discute a necessidade de se refletir sobre a dialética em uma concepção de estética que não seja indiferente na relação entre as partes e o todo. Por tanto, partindo dessa premissa relativa à estética, “o seu conceito vale sempre também para o tenso, para a forma e para o seu outro, cujo representante na obra são as particularidades” (ADORNO, 2008a, p. 88).

A seguir, na intenção de avançar na discussão sobre estética, será abordado o conceito de arte em uma perspectiva histórica.

3.1 Arte e Sociedade

Ao longo da história da civilização diferentes conceitos foram se formando pautados em grandes teóricos que contribuíram para a construção do conhecimento atual. Em âmbito geral, para se refletir sobre a relação entre arte e sociedade, e novas

⁶⁸Segundo Manacorda, para Marx, a omnilateralidade é “[...] a chegada histórica do homem a uma totalidade de capacidades produtivas e, ao mesmo tempo, a uma totalidade de capacidades de consumo e prazeres, em que se deve considerar sobretudo o gozo daqueles bens espirituais, além dos materiais, e dos quais o trabalhador tem estado excluído em consequência da divisão do trabalho” (2010, p. 96).

possibilidades conceituais, Abbagnano (2012) apresenta ideias principais de alguns destes autores.

Segundo Platão, a arte é o conjunto de regras que são capazes de orientar ou dirigir uma determinada atividade humana, não fazendo distinção entre ciência, política e guerra, abrangendo assim, todas as atividades humanas: “para Platão a arte compreende todas as atividades humanas ordenadas (inclusive a ciência) e distingue-se, no seu complexo, da natureza” (ABBAGNANO, 2012, p. 92).

Para Aristóteles, a ideia do conceito de arte é restrita em duas vertentes. Na primeira, fica o que não diz respeito à ciência, no campo da necessidade, como por exemplo, a retórica⁶⁹ e a poética⁷⁰. Na segunda, fica a critério apenas daquilo que é possível, que faz parte da ação sendo objeto de produção, como a arquitetura (ABBAGNANO, 2012). Portanto, para Aristóteles:

Somente o possível que é objeto de produção é objeto da arte. Nesse sentido, diz-se que a arquitetura é uma arte; e a arte se define como o hábito, acompanhado pela razão, de produzir alguma coisa. O âmbito da arte vem, assim, a restringir-se muito. São arte a retórica e a poética, mas não é arte a analítica (lógica), cujo objeto é necessário. São arte as manuais ou mecânicas, como é arte a medicina, ao passo que a física ou a matemática não são arte (ABBAGNANO, 2012, p. 93).

As concepções de arte desenvolvidas por Platão e Aristóteles foram fundamentais para o que é compreendido e discutido na atualidade, pois remetem ao campo das necessidades humanas de modo amplo. Seguindo a linha histórica, Abbagnano (2012) apresenta a arte a partir do século I em duas concepções distintas, uma contrastante à outra: artes liberais e artes manuais. Para o autor, no século XIII, Tomás de Aquino é quem aborda essas ideias. A primeira refere-se ao homem livre, destinada assim ao trabalho da razão. A segunda ao trabalho do corpo, sendo categorizada como ofício.

Como contraponto à perspectiva de Tomás de Aquino, tem-se a leitura de Kant. O tipo de arte que se destaca para Kant é a arte estética, cuja finalidade seria o sentimento do prazer. Esta também, designada como arte aprazível, cujo prazer

⁶⁹Retórica, de acordo com Abbagnano (2012, p. 1001), é a arte de persuadir com uso de instrumentos linguísticos.

⁷⁰A doutrina da arte era chamada pelos antigos com o nome de seu próprio objeto, poética. Pelo nome de poética, hoje se indica frequentemente o conjunto de reflexões que um artista faz sobre sua própria atividade ou sobre a arte em geral (2012, p. 367 - 368).

acompanha as representações como simples sensações, ou bela, cujo prazer é conjugado às representações como formas de conhecimento, sendo tratadas, então, como “belas artes” (ABBAGNANO, 2012). Aqui se estabelece uma divisão, pois pode-se dizer que fica em evidência questões relacionada à subjetividade e objetividade.

De qualquer forma, sendo vislumbrada como atividade da razão, do ofício ou da fruição, a arte pressupõe a intervenção humana. A discussão de Adorno (2008a) sobre o conceito de arte, inicialmente, reforça a questão da produção humana como trabalho, enquanto ação potencialmente consciente. Contudo, este autor afirma que a legitimação da arte se dá por aquilo que se tornou, estando aberta àquilo que pretende ser e talvez ao que poderá tornar-se, ou seja, estabelece-se uma dicotomia que prevê a relação de uma simples empiria enquanto há uma modificação qualitativa em si. O exemplo dessa ideia é apresentado a seguir:

Muitas obras, por exemplo, representações culturais, metamorfoseiam-se em arte ao longo da história, quando o não tinham sido; e muitas obras de arte deixaram de o ser. A questão, [...], de saber se um fenômeno como o filme é ainda arte ou não, não leva a nenhum lado. O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém. A tensão entre o que animava a arte e o seu passado circunscreve as chamadas questões estéticas de constituição. A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo, do seu Outro; apenas isto bastaria para qualquer exigência de uma estética materialista dialética. Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. Ela unicamente existe na relação com o seu outro e é o processo que a acompanha (ADORNO, 2008a, p. 14).

O fato é que na descrição de Adorno (2008a), as artes tiveram que partir da negação de sua origem para se tornarem reconhecidas. Para o autor, a dependência a respeito da magia, dos serviços dos senhores e do divertimento teve que ser superada. Porém, mesmo com essa superação, Adorno afirma que, “toda obra de arte ainda conserva o selo de sua origem mágica” (2001, p. 23). Em seu entendimento, as tendências artísticas mágicas que sobrevivem na arte são elementos diferentes dos conteúdos ou das formas existentes de sua própria essência manifesta. O que se põe, é que as tendências mágicas da arte devem ser encontradas em aspectos sutis, “[...] tais como o encanto que emana de uma verdadeira obra de arte, o halo de sua unicidade, a aspiração inerente a representar algo de absoluto” (ADORNO, 2001, p. 23).

Benjamin (2000) ao discutir sobre A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica expõe três elementos para a instauração da arte que permite entender melhor essas ideias anteriores. São estes: aura, valor cultural e autenticidade. Os três elementos estão interligados sendo que a aura determina os outros dois. A aura refere-se à distância da obra de arte em relação ao sujeito, por mais que ela possa estar próxima a ele. Este elemento na arte estimula o indivíduo a novas percepções, o que contribui para sua formação. Em outras palavras o que se deve destacar é que a obra de arte requer uma incessante busca por parte do sujeito de sua essência, que se remete à própria historicidade.

Longínquo se opõe a próximo. O que é essencialmente longínquo é inaproximável. Por sua própria natureza, ela é sempre *longínqua, por mais próxima que possa estar*. Podemos nos aproximar de sua realidade material, mas sem alterar o caráter longínquo que ela conserva desde sua aparição (BENJAMIN, 2000, p. 229, *grifo do autor*).

Sobre o valor cultural (de representação) e a autenticidade (fidedignidade) incide a unicidade de sua presença, que para Benjamin (2000), é o *hic et nunc*⁷¹ da obra de arte. Este que esteve relacionado à função ritual da arte e que tem ligação direta com sua aura. Em outras palavras para Benjamin, “o valor da unicidade próprio à obra de arte autêntica se baseia nesse ritual que foi originariamente o suporte de seu antigo valor de uso” (2000, p. 229, grifo do autor). Desse modo é importante pensar que a obra de arte deve conter um movimento dialético e histórico que ao mesmo tempo valoriza e nega sua origem.

De certa forma, o que Adorno (2001) denuncia em relação a estas questões relacionadas à obra de arte é que, o elemento mágico sendo extirpado completamente, poderia concretizar o declínio da própria arte. No entanto, essa questão deve ser vista com cuidado, pois o que Adorno enfatiza é que, “[...] a produção artística não pode fugir da tendência universal do esclarecimento, de crescente domínio da natureza”, ou seja,

Por todo o curso da história, o artista cada vez tornou-se mais consciente e autonomamente senhor de seu material e de suas formas e, assim, trabalha contra o mágico encanto de seu próprio produto. Mas é justamente por seu esforço incessante para atingir esse controle consciente e essa força construtiva, justamente pelo ataque da autonomia artística contra o elemento mágico que este retira a força de

⁷¹ Aqui e agora.

sobrevivência e de se fazer sentir de formas novas e mais adequadas. As forças da construção racional trazidas para o relacionamento com esse elemento irracional parecem intensificar sua resistência interior mais do que eliminá-la, [...]. Portanto, a única maneira possível de salvar o “encanto” da arte é a recusa desse encanto na arte propriamente dita (ADORNO, 2001, p. 23 - 24).

Adorno (2001) pensa a arte como uma manifestação humana específica que se relaciona com o fator universal e que não é fechada em si. Nesse sentido, a relação estabelecida entre a obra de arte e o universal alcança uma maior profundidade quanto mais se relaciona com o próprio mundo que a coloca em destaque utilizando, por meio de seu material, sua problemática, consistência e forma de expressar-se.

A negação da origem da arte, como elemento contraditório, levou Adorno (2008a) à reflexão da possibilidade de sua sobrevivência em uma sociedade que foi liberta ideologicamente da barbárie da sua cultura. Essa questão é levantada para se denunciar, na atualidade, a “morte das formas” e de inumeráveis temas que são tratados de maneira vulgar e medíocre. Isso, de certa forma, acaba condenando as obras de arte ao declínio pelo fato de que, “[...] na constituição de sua autonomia, que ratifica a posição social do espírito cindido segundo as regras da divisão do trabalho, não são apenas arte; surgem também como algo que lhe é estranho e se lhe impõe” (ADORNO, 2008a, p. 16). O que se percebe é que no próprio conceito já está implícito uma condição contraditória que ao mesmo tempo dá-lhe força e suprime sua essência.

Adorno destaca que a arte, “[...] sempre foi e é uma força do protesto humano contra a pressão das instituições dominantes, a religião e outras, e também reflete sua substância objetiva” (2001, p. 20). Nisso, Adorno a entende como liberdade no seio da não liberdade, ou seja, para ele, “[...] a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não liberdade no todo” (ADORNO, 2008a, p. 11). Nesse sentido, tornando-se, “uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos” (ADORNO, 2001, p. 13). Refletindo sobre essa concepção relacionada ao conceito de trabalho é possível entender as contradições que se estabelecem em âmbito social pois, como dito, para Marx (2010), trabalho é ação como expressão da práxis.

Para Adorno, a arte se realiza, “[...] pela transformação do contraditório como negativamente preservado” (ADORNO, 2001, p. 13). A ideia diz respeito à compreensão dessa manifestação humana como um todo, que além de envolver a sensibilidade, a percepção e a experiência, envolve uma concepção dialética que

reconhece a contradição como elemento fundamental para transformação da natureza e do próprio homem, ou seja, arte como trabalho.

A contradição existente no conceito de arte prevê, então, uma tensão entre a seriedade e a alegria. Nessa tensão está contida a crença de que a arte pode soltar amarras modificando a consciência existente. O que se percebe desse posicionamento é a abertura para a realidade. A tensão entre a seriedade e a alegria se mostra fundamental, com destaque para a alegria. Sua existência pressupõe o reconhecimento da subjetividade que a torna consciente e a liberta do enredamento para tornar a si mesma (ADORNO, 2001).

O alegre na arte é, se quisermos, o contrário do que se poderia levianamente assumir como tal: não se trata de seu conteúdo, mas de seu procedimento, do abstrato de que sobretudo é arte por abrir-se à realidade cuja violência ao mesmo tempo denuncia [...]. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente (ADORNO, 2001, p. 13)

É importante destacar nessa discussão que o conteúdo de verdade e de alegria na arte é algo que atualmente vem demonstrando ser algo inatingível (ADORNO, 2001). Adorno (2001) faz esse alerta quando destaca a barbárie instaurada em Auschwitz. Depois desse acontecimento histórico a alegria antes despreocupada na arte se torna praticamente inconcebível. A condição histórica, que produziu o terror, com nascimento da própria estrutura social inibe por completo, tanto sua alegria quanto seriedade.

Relacionado a esse ponto, um destaque importante feito por Adorno (1986), para se pensar a cultura e a sociedade, diz respeito aos efeitos das obras de arte que estão imbricados de forma dependente a inúmeros mecanismos de difusão, de controle social e também de autoridade, o que está ligado diretamente às tramas sociais dentro de determinados contextos de atuação com objetivos previamente estabelecidos. A ideia de que a arte deve ser considerada apenas como elemento de estímulo é algo equivocado. Se assim for pensada, se encaixará perfeitamente dentro de metas ideológicas dos idealizadores da indústria cultural por meio de funções calculadas. Então, não fazendo generalizações por entender que a arte tem seu caráter autônomo, Adorno afirma:

Obras de arte autônomas orientam-se segundo a sua lei imanente, segundo aquilo que as organiza com sentido e adequação. A intenção quanto ao efeito pode desempenhar lateralmente um papel. A sua relação para com aqueles momentos objetivos é complexa e

diversificada. Mas certamente não é o alfa e o ômega das obras de arte. Estas são, elas mesmas, algo espiritual, recognoscíveis e definíveis na sua composição espiritual; não causas não qualificadas, de conjuntos de reflexos, como que desconhecidas e fora do alcance da análise. Há incomparavelmente mais para extrair delas do que pode perceber um procedimento que gostaria de por entre parêntese [...] a objetividade e o conteúdo das obras. Exatamente isso que se põe entre parênteses tem implicações sociais. Por isso é que a definição espiritual das obras precisa ser incluída, positiva ou negativamente, na abordagem dos contextos de atuação. Já que as obras de arte estão sujeitas a uma outra lógica que não a do conceito, do juízo e da conclusão, uma certa sombra do relativo adere ao conhecimento do conteúdo artístico concreto (ADORNO, 1986, p. 111).

Para Adorno (2001), a arte não pode fugir ao compromisso social em relação à crítica, que leva ao entendimento que, “[...] a arte é a síntese social da sociedade e não deve imediatamente deduzir-se desta” (ADORNO, 2008a, p. 21). A constituição da esfera artística é correspondente da subjetividade humana dentro de seu caráter representativo e se pauta no reconhecimento de que as possibilidades artísticas revelam-se em muitas dimensões como o estreitamento ou alargamento da capacidade crítica e reflexiva. A relação da arte com a sociedade é definida, então, pelos antagonismos não resolvidos da realidade. Na arte, esses antagonismos retornam como problemas próprios de sua forma constituídos na relação de sua própria tensão com o mundo (ADORNO, 2008a).

Com o advento da indústria cultural o caráter afirmativo da arte⁷² foi se perdendo em função de uma configuração de mercado. “Desde que a arte foi tomada pelo freio da indústria cultural e posta entre os bens de consumo, sua alegria se tornou sintética, falsa, enfeitada” (ADORNO, 2001, p. 15). Mais ainda, “[...] sob os ditames da indústria cultural, o caráter afirmativo da arte tornou-se onipresente e a brincadeira de espírito apenas uma irônica careta dos anúncios de propaganda” (ADORNO, 2001, p. 14). Para Adorno (2001) a imposição, manipulação e cálculos não tem nenhuma relação com a natureza alegre da arte.

A situação da arte na atualidade se tornou aporética pois, se encontra paralisada pelo sistema capitalista que manipula suas funções primárias, no que se refere aos aspectos culturais, tornando-se produto de mercado (ADORNO, 2008a). A promoção da

⁷²Para Adorno, “o caráter afirmativo da arte” está relacionado à convivência com as imposições ideológicas. Desse modo, “a nenhuma arte falta o vestígio da afirmação, na medida em que qualquer uma, pela sua simples existência, se eleva sobre a miséria e a humilhação do simples existente. Quanto mais a arte se deve a si mesma, quanto mais a suas obras são configuradas de modo rico, denso e fechado, tanto mais ela tende a afirmação ao sugerir, pouco importa em que sentido, que as suas próprias qualidades são as do ente-em-si, para além da arte” (ADORNO, 2008, p. 244).

autonomia se diluiu dando lugar aos objetivos das organizações voltadas para a manipulação e coerção social. Pode-se perceber essa questão a seguir:

A arte não reage à perda da sua evidência apenas através de modificações concretas de seu comportamento e dos seus procedimentos, mas forçando a cadeia que é o seu próprio conceito: o de que ela seja arte. Na arte menor ou no divertimento de outrora, hoje administrados, integrados e qualitativamente desfigurados pela indústria cultural, pode isto constatar-se de modo muito claro (ADORNO, 2008a, p. 34).

Se a discussão pautar-se em aspectos conceituais, “[...] os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte” (ADORNO, 2008a, p.34). Isso por não perceber as leis que a regem da forma que se relaciona com o homem e com a sociedade. Mas de qualquer forma, o trabalho desenvolvido pelas agências que manipulam os bens artísticos é de não deixar em evidencia sua essência para que se possa enquadrá-las como bem de consumo. O que causará um caráter fetichista em suas mercadorias mudando o comportamento das pessoas de forma regressiva (ADORNO, 2008a).

[...] ao reduzir a obra de arte a simples *factum*, gesto típico do comportamento de hoje, vende-se também em saldo o momento mimético, incompatível com toda a essência coisal. O consumidor pode à vontade projetar as suas emoções, os seus resquícios miméticos, no que lhe é apresentado. (ADORNO, 2008a, p. 35, grifo do autor).

No efetivo momento de experiência estética, aquele que busca a contemplação, que ouve ou lê uma obra de arte, deve esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela. A indústria cultural, usando mecanismos de manipulação ideológica, retirou isso do sujeito. A intenção dessa imposição ideológica é colocar na arte o véu que oculta à realidade, e anular seu espírito crítico, ou seja, retirar a contradição entre o que é falso e o que é real, entre fantasia e realidade (ADORNO, 2008a).

Por essas questões fica claro a necessidade de se pensar possibilidades emancipadoras pela arte. Não como um estímulo vazio que acaba aderindo à própria lógica da imposição ideológica, mas como algo que venha causar certo incomodo no sujeito de modo a lhe estimular a reflexão e a crítica.

O caminho que será percorrido de agora em diante evidenciará, no campo da música, as relações estabelecida entre arte e sociedade. Para isso, será feito uma

abordagem geral da história da música para, sob a ótica de Adorno, refletir sobre seu potencial (de)formativo. Antes, é indispensável para uma melhor compreensão dos aspectos da música na civilização ocidental, a reflexão sobre a concepção de música espontânea e música elaborada, popular e séria, como expõem Adorno e Simpson (1986).

Não existe nenhum fato espontâneo dentro de uma cultura, mas fatos que passam de geração em geração e que podem ser acrescidos de novas ideias ou de novas maneiras de fazer (BERNARDI, 1982). Assim, fala-se de música espontânea (popular) como sendo toda aquela praticada em qualquer grupo social feita através das experiências do grupo, desta forma, independe de nível de conhecimentos formais. Qualquer pessoa canta seus próprios versos ou versos de outros, se acompanha em um violão ou outro instrumento porque gosta de cantar, porque está alegre ou triste, enfim, esta é uma maneira da pessoa se comunicar com seu próprio grupo. Todos conhecem, por exemplo, pessoas que ‘tocam violão de ouvido’. Conhecem também na cultura brasileira os repentistas que cantam estórias em romanceiros. Tudo isso são músicas espontâneas no sentido de que milenarmente passam de pai para filho o aprendizado dos instrumentos e a maneira de cantar. O estudo e registro dos fatos culturais, que embasam essas informações, acontecem a partir da segunda metade do século XIX com o advento das ciências sociais (BERNARDI, 1982).

Por outro lado, desde que se conhece o mundo civilizado há uma preocupação humana com o ‘bem fazer’, ou, a produção de objetos mais bem acabados, por exemplo, a arquitetura e escultura grega ou o canto do trovador medieval. Nos primeiros a perfeição simétrica das formas, no segundo o cuidado no cantar e versificar suas baladas que levam às primeiras identificações das línguas europeias. Está se falando de arte que, para proporcionar uma comunicabilidade mais ampla, se preocupa com o desenvolvimento técnico, o que revela níveis de erudição. Encerra-se uma possível linha divisória da música: ser espontânea (popular) ou elaborada (séria). Qualquer outra terminologia que se usa hoje tais como música popular⁷³, música clássica, música erudita, MPB e etc. são forjadas no sentido de classificar e fragmentar as manifestações.

⁷³Para Adorno e Simpson (1986, p. 119), “a diferença entre música popular e música séria pode ser fixada em termos mais precisos do que aqueles que se referem a níveis musicais como “*lowbrow* e *highbrow*”, “simples e complexo”, “ingênuo e sofisticado”. Por exemplo, a diferença entre as esferas não pode ser adequadamente expressa em termos de complexidade e simplicidade. Todas as obras do primeiro classicismo vienense são, sem exceção, ritmicamente mais simples do que arranjos rotineiros de *jazz*”.

Tendo em vista esses princípios, a discussão a seguir versará sobre a música como manifestação artística e cultural na civilização ocidental. Serão relacionados acontecimentos históricos a acontecimentos musicais, de forma pontual, de períodos definidos para demonstrar as contradições que se seguiram ao longo da história no contexto musical: período medieval, renascentista, barroco, clássico, romântico e pós-romântico⁷⁴. Este panorama é importante para uma melhor compreensão dos processos que possibilitam a emancipação por meio da música.

3.2 Aspectos Históricos da Música

A primeira manifestação cultural musical da civilização ocidental foi o canto do cristão primitivo. No início do cristianismo, século I, reuniões eram feitas, ainda escondidas, para praticar cultos. Esse cristão, por uma decisão estética, determinava que em sua prática não haveria acompanhamento instrumental e que o impulso rítmico seria apenas, do texto, da fala. Esse canto naturalmente se processava nos modos gregos os quais, naturalmente, eram a base de toda região. Não havia uma escrita musical e essa manifestação que serviu nos cultos e nas práticas em que esses cristãos atuavam são conhecidos até hoje como canto gregoriano pela tentativa do Papa Gregório Magno (sec. VI) de sistematizá-lo (GROUT; PALISCA, 2007).

Grout e Palisca (2007) relatam que a certa altura os padres usaram alguns desses cantos da tradição como repertório em seu culto. Da observação sobre a afinação desses cantos percebe-se a possibilidade de construir música em dois planos simultâneos. Esta foi uma grande invenção na música do ocidente. Desde esse acontecimento se desenvolve a polifonia⁷⁵ com suas regras de possibilidades de movimento.

A igreja católica medieval exerceu forte influência na população por meio da música. Por volta do século V ao XV a conquista do poder pela igreja foi uma crescente. Com isso, a sociedade, de forma consequente a política e a economia sofreram fortes influências. Com um estilo de música que reforçava a influência da palavra sobre a melodia e sobre o ritmo os fiéis eram levados à sensação de simplicidade e humildade. O objetivo da música cristã era destacar a palavra de Deus. A mensagem a ser

⁷⁴A musicologia pontua como períodos aproximados da história da música ocidental a Idade média que vai até 1.450, a renascença de 1.450 a 1.600, o Barroco de 1.600 a 1.750, o Clássico de 1.700 a 1.800 e o Romantismo de 1.800 a 1.900 (GROUT; PALISCA, 2007).

⁷⁵A polifonia aparece como a possibilidade de compor música que ofereça simultaneamente a audição de diferentes planos sonoros. A invenção da polifonia está para a música como a perspectiva está para a pintura (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

transmitida deveria alcançar os corações. Assim, a igreja com maior facilidade se fazia ouvir nas decisões da sociedade (GROUT; PALISCA, 2007).

Raynor (1981) discutindo sobre a Igreja Medieval acrescenta:

A Igreja cristã utilizou a música, como o culto pagão o fizera, para fins de uma atmosfera extraterrena que ela podia criar, e para afastar o culto do reino da experiência e sentimento subjetivos pessoais. O canto da Igreja católica devia ser a voz da Igreja, e não a de um crente individual: a recitação de rezas, lições, epístolas e evangelhos, com suas formulas de entonação para assinalar a pontuação, como os cantos de salmos ou a austera alternância da participação da congregação na Missa, tinha por fim dar objetividade às palavras que podiam muito facilmente cair no sentimento pessoal subjetivo (RAYNOR, 1981, p. 26).

No que se refere à história da música profana⁷⁶, não se tem documentos que falam de seu aparecimento antes dos Trovadores⁷⁷ (sec. XII). As baladas trovadorescas são de tal importância que não só em música, mas em literatura se estuda como a principal fonte de formação das línguas europeias. O canto dos Trovadores, a princípio monódicos, logo se torna polifônico sob a influência do canto da igreja. Como característica desses artistas, pode-se dizer que “a substância poética e musical de trovadores e troveiros não é, regra geral, muito profunda, mas as estruturas formais utilizadas denotam grande variedade e engenho” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 85). Além disso, é importante citar que nas baladas trovadorescas as cantigas com temas de amor e as cantigas de gesta se apresentavam como algo predominante. O que reforça questões políticas e morais e textos que são debates e discussões (GROUT; PALISCA, 2007).

A música na renascença tanto sacra como profana é polifônica. Além dos salões, em qualquer taberna em que as pessoas se reuniam para beber cantavam em polifonia. A renascença se caracteriza, principalmente, pela valorização do profano. Algumas ideias musicais são, gradativamente, aceitas nesse período. Dentre estas a inserção de dissonâncias e a alteração nos modos com objetivo de uma maior tonalização (GROUT; PALISCA, 2007). O conhecimento em música estava em pleno desenvolvimento técnico, estilístico e interpretativo, o que contribuía para a própria (de)formação

⁷⁶A música profana é a música vinculada às tradições não religiosas da intelectualidade humana (GROUT; PALISCA, 2007).

⁷⁷Os trovadores eram poetas-músicos da França, técnicos do verso, bem educados e altamente sofisticados, cuja música e poesia se uniam a serviço do ideal cortesão do amor (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 966).

humana. Isso pode ser percebido em relação à música palaciana. No ideal do Renascimento, como coloca Raynor, “[...] admitia-se em geral a doutrina de que uma compreensão de música era necessária e vantajosa do ponto de vista educacional, porque a música fazia parte do mundo do Homem Universal” (1981, p. 91).

Nesse sentido, um maior destaque pode ser dado ao papel da música na sociedade aristocrática.

A música naturalmente se prestava à ostentação. Assim como acrescentava pompa e esplendor às cerimônias da corte de um rei, a nobreza glorificava as suas vidas cercado-se de semelhante magnificência. Desde a utilização funcional da música como acréscimo da vida pomposa até a aceitação da arte como atividade necessária do homem civilizado foi um passo que levou muito tempo; no entusiasmo intelectual do Renascimento, a música adquiriu seu verdadeiro lugar como uma das realizações necessárias e mais louváveis do homem civilizado (RAYNOR, 1981, p. 91).

Na música dramática⁷⁸ – período barroco – o personagem canta a uma só voz. Para o ouvido culturalmente polifônico esse canto monódico não é expressivo. Daí a necessidade de se desenvolver uma técnica de acompanhar o canto com instrumento musical. Essa técnica que aparece no século XVII é o que se chama harmonia. A partir de então a música no ocidente se evolve dentro da prática polifônica e harmônica, o que leva ao desenvolvimento da orquestra, da música sinfônica e da música dramática (GROUT; PALISCA, 2007).

No século XVIII, por imposição das cortes, que exigiam um estilo de música “previsível” para maior aceitação das pessoas, estilo este que criava uma sensação de plenitude e felicidade aos nobres para os quais essa música era feita, é determinado uma técnica de harmonia baseada em três funções: tônica, que é o repouso; dominante, que é o ponto de tensão; subdominante, que cria sensação de continuidade⁷⁹. Toda a música ocidental monódica, polifônica ou harmônica acontece, como na fala, em frases que caminham para pontos tonais, continuação ou conclusão.

A música do chamado período clássico trazia como bagagem uma racionalidade característica, expressa na organização de seus elementos. Como exemplo, podemos citar a simetria entre as partes e uma grande preocupação com o equilíbrio de intensidade e timbre do som. De acordo com Grout e Palisca

⁷⁸A música dramática se remete à associação entre teatro e música (GROUT; PALISCA, 2007).

⁷⁹O Tratado de Harmonia de Jean Felipe Rameau publicado em 1722 contendo todas essas ideias é o primeiro a ser publicado (STRUNK, 1965).

A estética do início do século XVIII defendia que a função da música, bem como das outras artes, consistia em imitar a Natureza, oferecer ao ouvinte imagens sonoras agradáveis da realidade. A música não devia imitar propriamente os sons da Natureza, mas antes os sons da fala, especialmente na medida em que estes exprimiam os sentimentos da alma [...] (GROUT; PALISCA, 2007, p. 479).

Citando as ideias de Rousseau, os mesmos autores dizem que a música “[...] devia imitar um canto falado primitivo que se presumia ser a linguagem natural do homem, ou então poderia de algum modo imitar os próprios sentimentos, mas não necessariamente através da imitação da fala” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 479).

Além disso, Grout e Palisca (2007) relatam que:

[...] a música das *luzes* devia ir ao encontro dos ouvintes, e não obrigá-lo a fazer um esforço para entender a sua estrutura. Devia cativar (através de sons agradáveis e de uma estrutura racional) e comover (através da imitação dos sentimentos), mas não surpreender em demasia (através de uma excessiva elaboração) e ainda menos causar perplexidade (através de um excesso de complexidade). A música, como <<arte de cativar através da sucessão e combinação de sons agradáveis>>⁸⁰, devia evitar as complexidades contrapontísticas que só alguns eleitos seriam capazes de apreciar (GROUT; PALISCA, 2007, p. 479 - 480, grifos do autor).

Do contexto histórico, desse período, na Europa, é perceptível a incorporação de ideias na construção musical. O Iluminismo⁸¹, suporte para a Revolução Francesa, é a maior comprovação dessa afirmação. Assim descrito por Hobsbawm:

Um individualismo secular, racionalista e progressista dominava o pensamento “esclarecido”. Libertar o indivíduo das algemas que o

⁸⁰O autor faz essa citação de Burney, <<Essay on musical criticism>>, introdução ao livro III da sua *General History of music*, ed. Frank Mercer, Nova Iorque, 1957,2,7.

⁸¹O Iluminismo é uma linha filosófica e cultural caracterizada pelo empenho em estender a razão como crítica e guia a todos os campos da expressão humana. Três aspectos diferentes e interligados o compreende: extensão da crítica a toda e qualquer crença e conhecimento, sem exceção; realização de um conhecimento que, por estar aberto à crítica, inclua e organize os instrumentos para sua própria correção; uso efetivo, em todos os campos, do conhecimento assim atingido, com o fim de melhorar a vida pessoal e social dos homens (ABBAGNANO, 2012, p. 618). Para Adorno e Horkheimer (1985), o iluminismo ou esclarecimento se perdeu em seu propósito. O que seria voltado para o desencantamento do mundo na dissolução dos mitos e substituição da imaginação pelo saber voltou-se para a instrumentalização do conhecimento com vistas ao aprimoramento da dominação. Para os autores “a credulidade, a aversão à dúvida, a temeridade no responder, o vangloriar-se com o saber, a timidez no contradizer, o agir por interesse, a preguiça nas investigações pessoais, o fetichismo verbal, o deter-se em conhecimentos parciais: isto e coisas semelhantes impediram um casamento feliz do entendimento humano com a natureza das coisas e o acasalaram, em vez disso, a conceitos vãos e experimentos erráticos” (1985, p. 17).

agrilhoavam era o seu principal objetivo: do tradicionalismo ignorante da Idade Média, que ainda lançava sua sombra pelo mundo, da superstição das igrejas (distintas da religião “racional” ou “natural”), da irracionalidade que dividia os homens em uma hierarquia de patentes mais baixas e mais altas de acordo com o nascimento ou algum outro critério irrelevante. A liberdade, a igualdade e, em seguida, a fraternidade de todos os homens eram seus *slogans* (HOBSBAWM, 2011, p. 48, grifos do autor).

A música no século XIX, período Romântico, traz características que valorizam fortemente a subjetividade. O material para construção da música, herdado do classicismo, continua sendo a harmonia e polifonia. Ele é proposto em organizações que preveem um desligamento do mundo concreto dos objetos. De acordo com Grout e Palisca (2007), isso confere à música a condição de abstrair do sujeito o fluxo das impressões, dos pensamentos e das emoções. Em afirmação, Grout e Palisca dizem que “[...] a música desse período ultrapassou constantemente as fronteiras da racionalidade, aventurando-se no terreno do inconsciente e do sobrenatural” (2007, p. 577).

O século XIX foi uma época de progresso e revolução, o que também refletiu nas construções musicais. Compositores como Beethoven (1770 - 1827), Wagner (1813 - 1883) e Tchaikovsky (1840 - 1893), em suas particularidades, são exemplos de artistas que representaram em obras acontecimentos sociais daquele período. A partir da estrutura harmônica-clássica os compositores para expressar as impressões, pensamentos e emoções buscam na modulação⁸² a imprevisibilidade que se quer causar no ouvinte. A música tonal dá chance de se criar texturas mais ou menos previsíveis e até mesmo texturas saturadas de previsibilidade. Essa progressiva prática de modulação leva à saturação do sistema tonal. Naturalmente compositores buscam outras soluções, o que desemboca, no século XX, a ideia de música atonal, da valorização do timbre e da quebra dos ritmos periódicos elementos estes que trazem mais imprevisibilidade nas manifestações musicais.

É importante lembrar que no século XIX, com o advento das ciências sociais, o estudo das manifestações culturais inclusive da música espontânea passa a ser mais conhecido. Nessa época começam a aparecer os aparelhos técnicos de arquivo e difusão, o que transformará num futuro muito breve os processos musicais. Os meios de comunicação contribuirão muito para o crescimento do público dos diversos gêneros musicais. Destaca-se, mais especificamente, nesse sentido a ampliação do acesso à

⁸²Modular significa passar de um plano tonal a outro (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

população de modo geral ao que se denominou música popular (GROUT; PALISCA, 2007).

O conceito de música, tanto popular quanto séria, pressupõe sua intrincada relação com a produção da cultura social, o que de certa forma acaba refletindo as funções que essa modalidade artística assume diante das contradições que se desenvolvem no contexto. Cunha (1982) discute esse conceito evidenciando a comunicação como uma das principais funções da música. Esta que, segundo ele, na atualidade, vem sendo manipulada de modo a inibir a capacidade perceptiva do sujeito.

Para este autor, a música como objeto comunicante deve proporcionar estímulos a seu ouvinte com novas informações com objetivo de estimular o pensar evitando a alienação. Contudo, ao mesmo tempo em que apresenta essas ideias, Cunha (1982) também chama a atenção para a banalidade imposta à música ao ser submetida a certos padrões impostos pela sociedade de consumo que vem retirando seu caráter emancipatório. O comentário a seguir faz destaque a essa problemática:

Vivemos em uma sociedade consumista, na qual as pessoas são educadas para comprar e comprar mais. Propagandas comerciais dirigem a sociedade de consumo. Quanto mais acessível o produto, mais facilmente ele pode ser consumido. Nesta sociedade até mesmo arte é produto à venda. Música se tornou abundante nesse mercado de tal maneira que dificilmente pode ser evitada. Tornou-se ambiental, conseqüentemente banal (CUNHA, 1982, p. 157).

Uma importante ressalva é feita por Cunha (1982) ao comparar os períodos anterior e posterior ao século XX no que se refere à apreciação musical. Em sua descrição, anteriormente ao século XX, para um contato direto com a música o homem tinha que produzi-la ou ir a um ambiente onde era apresentada, pois não existiam máquinas que a reproduzissem. Assim, “[...] música era um ‘ante ambiente’, era um novo produto de transformações do som e do ritmo. Música era um acontecimento ocorrido em um dado momento, causando uma nova ordem sonora” (CUNHA, 1982, p. 157).

No século XX, tal realidade é modificada com o aparecimento dos aparatos mecânicos de transmissão e arquivamento do som. O que vem facilitar o ato de ouvir música mudando o comportamento do ouvinte. Isso porque o esforço para a ação que movia o homem a buscar essa manifestação artística se resume em apertar um botão

(CUNHA, 1982). Consequências desse comportamento acabam refletindo outras questões:

Ao mesmo tempo que novas máquinas são inventadas uma nova espécie de sociedade se desenvolve, a sociedade de consumo, na qual o comportamento do homem é dirigido pelos meios de comunicação. Técnicas de propaganda são desenvolvidas a tal ponto que se pode dirigir o povo em qualquer direção. Nesta sociedade o exercício da liberdade de escolha torna-se mais e mais difícil e raramente o homem percebe que está sendo dirigido (CUNHA, 1982, p. 158).

Essa discussão é amplamente abordada por Adorno e Horkheimer (1985) ao se referirem aos métodos da indústria cultural. Nesta, o que está em jogo, como fruto da organização do sistema capitalista, é a manutenção dos mecanismos de alienação, manipulação, dominação e exploração. A questão da função da música na sociedade reflete tal organização.

Para Adorno (2011a), a música pensada como função acaba por expressar à mentira, a ilusão, a falsa promessa de felicidade. Isso porque ela tem por objetivo completar os seres humanos em si educando-os para o consenso. Contudo, em um movimento dialético em que a função musical também expressa as contradições sociais, Adorno (2011a) entende que ela pode relacionar-se diretamente com o desenvolvimento da autonomia estética, ou seja, o estado de consciência do indivíduo no que se refere à percepção.

Para que esta função seja configurada é preciso que o ouvinte tenha conhecimento do conteúdo específico das obras musicais, é preciso que ele compreenda a linguagem musical. O objetivo de tal função seria de evitar que o sujeito aceite sem questionar aquilo que tradicionalmente se constituiu no contexto social. A questão é como alcançar esse objetivo. A compreensão disso se dá, pois:

A música não pode identificar-se univocamente com nenhum dos momentos do mundo exterior, mas, ao mesmo tempo, acha-se extremamente articulada e determinada em si mesma, e, com isso, torna-se uma vez mais algo comensurável em relação ao mundo exterior e à realidade social, ainda que seja veiculada dessa forma. É uma linguagem, mas sem conceitos. Sua determinação serve de modelo de conduta coletivo e disciplinar; sua falta de conceito não deixa que apareçam questões indesejáveis acerca de seu porque (ADORNO, 2011a, p. 120 - 121).

Em uma abordagem crítica sobre a função da música, Adorno (2011a) afirma que além de simular nos seres humanos uma irracionalidade que inibe o domínio sobre a disciplina de sua existência, a música funcional se assemelha à irracionalidade dos paradigmas do trabalho racionalizado. O que se remete à produção industrial em massa em que a forma do trabalho é aquela da repetição do sempre igual que não dá abertura para ocorrer nada de novo.

Nesse sentido, a técnica que envolve a produção musical já é direcionada antes mesmo do progresso do material musical, o que data do final do século XVI e início do século XVII (ADORNO, 1986). A discussão desse ponto gira em torno da música tonal, ou seja, os tons maior e menor que condicionam a sensibilidade do sujeito para uma aceitação passiva contribuindo para sua (de)formação.

No pré-consciente musical e no inconsciente coletivo, a tonalidade, embora também seja por sua vez um produto histórico, parece ter-se tornado algo como uma segunda natureza. Isso deveria esclarecer a sua eminente capacidade de resistir na consciência dos ouvintes frente à percepção de composições que, por sua vez, decorrem de um mundo bem conseqüente e necessário, do desenvolvimento imanente da tonalidade enquanto linguagem musical (ADORNO, 1986, p. 150).

No entanto, a potencialização da tonalidade como linguagem musical se deu a partir da era burguesa. A sociedade dentro do modelo liberal correspondia à harmonia do universal com o particular, o que refletia no ajuste universal das tensões com objetivo de equilibrar e balancear a organização interna da música de maneira que atendesse os interesses burgueses (ADORNO, 1986). Desse modo, Adorno deixa claro que, “[...] a tonalidade não é um sistema tonal simplesmente dado, mas que ela se ajustava bastante bem ao conceito do espírito objetivo da época” (1986, p. 150). Tanto que, em sua leitura, a tonalidade, “[...] faz a mediação entre uma linguagem musical mais ou menos espontânea dos homens, uma linguagem, por assim dizer, falada, imediata, e normas que haviam se cristalizado dentro dessa linguagem” (1986, p. 150).

Portanto, nesse jogo de imposição ideológica os prejuízos à capacidades tais como atenção, concentração, criatividade e a própria consciência do indivíduo na atualidade são explícitos. A música ligeira, segundo a análise de Adorno (2011a), é um bom exemplo para ser destacado nessa discussão. Enquadrada como uma espécie de música séria decadente, pautada em padrões comerciais, essa música assume um papel

importante no mundo do entretenimento. Por meio de uma linguagem musical que usa efeitos com precisão científica, praticamente não abre possibilidades para apreciação.

Mas como essa manifestação artística exerce influência ideológica nas pessoas? De acordo com Adorno (2011a) a padronização, cujo protótipo é o *hit*⁸³, determina tal condição. Assim, tomando como base o *standard*⁸⁴, o *hit* assume uma condição limitada em um esquema inflexivelmente estrito, ou seja, “o hit remete a algumas poucas categorias básicas da percepção, conhecidas à exaustão, sendo que nada de verdadeiramente novo pode transcorrer, apenas efeitos calculados que temperam a mesmice sem colocá-la em perigo” (ADORNO, 2011a, p. 93). O efeito dos *hits* ou seu papel social é descrito por Adorno (2011a) como relativo aos esquemas da identificação em que os atingidos são aqueles que não alcançaram a maioria e os incapazes de expressar emoções e experiência.

Para se chegar a essas pessoas leva-se em conta que no *hit* os esquemas estruturais são separados do desenvolvimento concreto da música de maneira que nada tem seu lugar cativo ou é insubstituível. Ao ser fixado no esquema estabelecido dentro da estrutura musical o ouvinte acaba o absorvendo, mesmo que seja divergente ou não padronizado, fazendo com que a composição musical determine o gosto do ouvinte (ADORNO, 2011a). Quer dizer, o objeto assume a posição do sujeito alterando o seu comportamento. Isso, em um processo de retirada da espontaneidade e concentração do ouvinte, usando como pretexto uma necessidade de relaxamento e entretenimento diante dos meios de trabalho. Como se dá esse mecanismo, em parte, é descrito a seguir:

A música ligeira tem de permanecer despercebida e não extrapolar aquela linguagem musical que parece natural ao ouvinte médio visado pela produção, quer dizer, a tonalidade da época romântica, ainda que esta, em todo caso, possa estar apetrechadas com acidentes impressionistas e outras alterações tardias. A dificuldade com a qual se depara o produtor da música ligeira é a de equilibrar tal contradição, escrever algo que seja impregnante e, ao mesmo tempo, popularmente banal (ADORNO, 2011a, p. 100 - 101).

Porém, Adorno (2011a) destaca que a padronização da música ligeira não deve ser necessariamente interpretada por sua estrutura interna, mas sob um olhar sociológico. O destaque se dá pois, pelo fato da música ligeira visar reações

⁸³ Para Adorno, “todo *hit* é, de fato, um ordenamento experimental sociopsicológico, um esquema e um dispositivo catalisador de possíveis projeções, estímulos instintivos e behaviours” (2011, p. 108).

⁸⁴ O *standard* refere-se a modelos pré-estabelecidos dentro de uma estrutura que se repetem continuamente (ADORNO; SIMPSON, 1986).

padronizadas. Sua escuta não é especificamente manipulada por aqueles que a produzem ou a divulgam, mas por suas próprias características estruturais. Por isso, a ressalva de que não se deve imaginar o modo de produção da música ligeira como produção industrial de maneira literal. No que tange seus efeitos, isso não retira seu caráter ideológico e manipulador. Mesmo porque, “[...] tal música é enganosa e colabora para o dilaceramento da consciência daqueles que a ela se entregam, por mais difícil que seja medi-lo a partir de seus efeitos individuais” (ADORNO, 2011a, p.111).

Na apreciação da chamada nova música⁸⁵ essa discussão funcional é colocada com clareza. Pela dificuldade de compreensão e aceitação dessa nova perspectiva que se apresenta, ficam evidentes alguns elementos. Segundo Adorno, “a nova música não tolera nem mais leis semelhantes à linguagem nem se equipara àquilo que a maioria dos homens escuta como que de um modo pré-artístico e infantil” (1986, p. 151). O que se objetiva na nova música é a libertação dos momentos de linguagem.

Esse posicionamento visa à fuga da condição de degradação a ser proporcionado pela linguagem da música no contexto estabelecido por razões sociais (ADORNO, 1986). Um exemplo dessa questão pode ser observado na primeira das seis peças para piano Opus 19 de Arnold Schönberg. Nela não se encontra em momento algum nenhum acorde que seja referência tonal e nem sequência de ritmos periódicos, o que são elementos de fuga à previsibilidade⁸⁶. Mesmo sem tal referência o ouvinte consegue perceber o todo de uma estrutura organizada. A citação a seguir expõe com mais detalhes a condição degradante da linguagem musical:

A linguagem tradicional, já dada, idiomática, colidiu com a diferenciação individual da música, em que o processo de diferenciação da sociedade burguesa se manifesta. O momento coletivo dentro da linguagem tonal evoluiu cada vez mais para um momento da comparação de tudo com tudo, para a nivelção e a convenção. O sinal mais simples disso é que os acordes principais do sistema tonal podem ser colocados em inúmeras passagens, como se fossem formas de equivalência do sempre idêntico com o sempre equivalente, sem que, nisso, necessitem modificar-se em si mesmos. Essa comparabilidade da linguagem musical oferece-se cada vez mais como veículo para o caráter de mercadoria, caso já não tenha estado operando, desde o início como suspeito, na comparabilidade e na fugibilidade dos signos tonais, o mesmo princípio do pensamento mercantil da época burguesa. Em todo caso, o caráter de mercadoria

⁸⁵ Para Adorno (2011) a nova música ou música moderna remete-se não só ao atonalismo, mas também àquelas que têm em sua constituição o compromisso com a ruptura de padrões que reforçam o *status quo*.

⁸⁶ Na Segunda Escola de Viena, constituída principalmente por Arnold Schönber, Anton Webern e Alban Berg, tais elementos são dados comuns à estética do atonalismo (GROUT; PALISCA, 2007).

pouco a pouco se sobrepôs a toda a linguagem da música. Isso se tornou insuportável: o que uma vez, na música, era linguagem, tornou-se mera repetição (ADORNO, 1986, p. 151).

A difícil relação da nova música com a sociedade, sua complicada inteligibilidade, se dá pela negação do jogo construído para o ouvinte que contesta as recorrentes concepções de naturalidade e do desígnio imediatista, o que gera um comodismo proporcionado pela tonalidade. Ao se aprofundar nessa análise percebe-se que esse não é o único fator complicador. Nesse processo, a função que a tonalidade exerceu ao longo do tempo, a de equilibrar o universal com o particular na música, é cabível de maior atenção. É importante ter em mente que tal equilíbrio visa o comodismo por não promover a consciência, no que se refere às contradições, entre sujeito e objeto, universal e particular. Para Adorno,

A antítese entre universal e particular é tão necessária quanto falaz. Nenhum dos dois existe sem o outro; o particular só existe como determinado e, nesta medida, é universal; o universal só existe como determinação do particular e, nesta medida, é particular. Ambos são e não são. Este é um dos motivos mais fortes de uma dialética não-idealista (ADORNO, 1995b, p. 199).

A relação do universal com o particular, referente aos problemas de estruturação musical, é oriunda de processos sociais. A partir da música moderna que, por sua organização, não tem em sua disposição qualquer harmonia previsível entre o universal e o particular e muito menos pretende tê-lo, o que está em jogo é a manutenção de uma verdade que tem como princípio a autenticidade (ADORNO, 1986). Nesse caso, na nova música,

o universal é aberto, não esquematizado, mas problemático, tendo primeiro de ser descoberto, desde a formulação da emoção individual até a construção do todo. Nos espontâneos inícios da nova música acabou se mostrando que essa constelação afetou o particular à medida que se desenvolvia [...]. O caótico nela, que assusta a maioria das pessoas, é condicionado pelo fato de que a harmonia preestabelecida do universal com o particular se rompeu. O ouvido receptor, sintonizado nessa harmonia, sente-se exigido demais quando precisa acompanhar por si os processos específicos das composições individuais, em que a relação entre universal e particular é articulada em cada caso (ADORNO, 1986, p. 155).

Adorno (1986) explicita que a compreensão da nova música pode revelar-se como a acusação da consciência reificada que se estabelece no inconsciente pelo ajuste das tensões no âmbito da música tonal. Como consequência, a inserção da nova música na sociedade é algo que tem se apresentado como uma tarefa cada vez mais difícil. O fato de ser considerada como divergência absoluta em um contexto onde tudo é igual também contribui com esse problema. Ela acaba não sendo compreendida e apreendida pela capacidade pouco desenvolvida das pessoas de relacionar as partes com o todo o que se torna então uma regra. Parte desse problema é atribuído por Adorno (1986) à diminuição da concentração que naturalmente, em um primeiro momento, devido a sua estruturação, é exigido pela nova música.

Adorno afirma que a aproximação com a nova música, “[...] pressupõe – enquanto consciência da tensão – experiência, a dimensão da felicidade e sofrimento, a capacidade para o extremo, para aquilo que não esteja já pré-formado” (1986, p.159), o que justamente tem sido retirado das pessoas na sociedade administrada. Em termos gerais, o que pode ser enfatizado sobre essa questão é que, “na exigência de concentração, a nova música transgride uma peça ideológica básica da cultura musical dominante, a da irracionalidade da música, que supostamente só apela para o sentimento” (ADORNO, 1986, p. 159). Para Adorno (2011b), a natureza da nova música está impressa nos extremos, que por consequência são detentores da permissividade para se conhecer o conteúdo da verdade.

Por essa condição, a nova música fez frente à expansão da indústria cultural. Isso pelo caráter de produção calculada como artigo de consumo o qual a música foi submetida. Dessa forma, se se pensar em uma espécie de função para a nova música, sua única defesa consistiria em denunciar a cultura oficial tendo em vista que tal cultura tem como princípio instigar a barbárie que por ironia busca combater (ADORNO, 2011b).

Assim, retoma-se o estudo referente à música popular, desenvolvido por Adorno e Simpson (1986) no sentido de evidenciar aspectos contrários desta com a música séria. Estudo que toma como referência elementos musicais e sociais quanto às possibilidades (de)formativas do sujeito. Como parâmetro para esta discussão, o que fica em destaque é a função ideológica assumida pela música na sociedade de mercado.

Sobre essa função assumida pela música faz-se necessário destacar que para Adorno (2011a), o que restou da essência de uma música artística autônoma, assume o papel de uma linguagem comunicativa cujo objetivo é a diversão ou entretenimento que

propaga uma falsa promessa de felicidade. Nesse processo alienante, com vistas a reflexos condicionados, a realidade se manifesta na medida em que simula, nos indivíduos, uma irracionalidade que retira a consciência de suas próprias ações.

Nesse sentido, o elemento que vem interferir na função da música popular, e que é de fundamental importância ressaltar nesse estudo, é a estandardização⁸⁷. Tal elemento se configura como um problema a partir do momento em que é trabalhado de forma que busque uma previsibilidade técnica excessiva. A estandardização da música popular, dita por Adorno e Simpson (1986), é diferente do padrão geral, pela camuflagem, feita em uma fachada construída por especialistas deste tipo de música. A excessiva estandardização na música pode implicar em processos de alienação do sujeito. O que pode ser dito principalmente sobre a pseudoindividação⁸⁸ que, segundo Adorno, “[...] lembra a auréola gloriosa do espontâneo, e também do que se pode escolher livremente no mercado conforme a necessidade, ao passo que ela mesma se submete, porém, à padronização” (2011a, p. 101).

Cabe ressaltar que na obra de arte é necessário um mínimo de redundância para que se possa perceber a forma. Por mais que seja importante o novo, se apresentado em excesso impossibilita a percepção da obra. Sendo a música uma arte temporal é pela redundância que o ouvinte, com sua memória imediata, relacionará a parte com o todo. Entretanto, Adorno e Simpson (1986) condenam o excesso de redundância que vem facilitar a audição não instigando o sujeito a novas experiências que contribuam para a construção de um conhecimento emancipatório. O que inibe sua formação.

Para uma percepção mais clara do que se está falando sobre estandardização, os autores colocam diferentes maneiras de aplicação na música: “os pilares harmônicos de cada *hit* – o começo e o final de cada parte – precisam reiterar o esquema padrão” (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 116). Esquema esse que enfatiza fatos harmônicos primitivos não importando o que tenha intervindo em termos da própria harmonia. A sensação é de que tudo está se repetindo. O que implica na exclusão do novo, mesmo que aconteça qualquer variação dentro do já estabelecido, o que se assemelha à produção industrial em que a forma do trabalho é a repetição do sempre igual não ocorrendo absolutamente nada de novo (ADORNO, 2011a).

⁸⁷A estandardização da música é entendida, na perspectiva de Adorno e Simpson (1986), como modelos de ideias musicais que se repetem continuamente. Nisso uma ideia melódica ou trecho melódico, sequências rítmicas e/ou harmônicas, formas estruturais, dentre outras. O conceito deriva de *standard*.

⁸⁸Por pseudoindividação Adorno e Simpson entendem como “o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização” (1986p. 123). Uma falsa ideia de autonomia e individualidade.

Como exemplo desse tipo de música pode ser citado, na atualidade brasileira, algumas ditas “comerciais” como Sertanejo, Funk, Pagode e forró⁸⁹. Nelas, podem ser analisadas claramente as questões discutidas por Adorno e Simpson (1986).

Para evidenciar algumas categorias dessa discussão no texto Sobre Música Popular fez-se a análise do material musical e da letra de algumas canções. Para essa análise, tomou-se como referência a parada de sucessos de músicas mais ouvidas do site Youtube. Este foi escolhido, por apresentar a lista de vídeos musicais mais assistidos, e também ser possível conferir as visualizações dos vídeos⁹⁰. Tomou-se como referência a lista do mês de outubro de 2016. Das trinta músicas mais ouvidas, foi destacado o primeiro lugar de cada estilo. A definição dos estilos musicais se deu com base nos relatos de cada artista em seus sites oficiais.

No que se refere às canções, destacou-se o seguinte: 1^a) A canção da cantora Marília Mendonça, Eu Sei de Cor (Sertanejo), foi construída sobre uma base harmônica simples em que foram utilizados as funções tônica, subdominante, dominante e o relativo da tonalidade de Lá maior. A melodia está circunscrita no âmbito de uma quarta justa se for tomado como referencia o maior intervalo de som. O ritmo é baseado em mínimas, semínimas e colcheias formando um padrão que apenas varia nos finais de frase. A letra da canção se refere a um relacionamento que não deu certo usando uma linguagem coloquial. 2^a) A canção da cantora Anitta, Sim ou Não (Funk), foi construída sobre uma base harmônica simples em que foram utilizados as funções tônica e dominante da tonalidade de Lá maior. A melodia está circunscrita no âmbito de uma quinta justa se for tomado como referencia o maior intervalo de som. O ritmo é baseado em semínimas, colcheias e semicolcheias formando um padrão. A letra da canção se refere a um jogo que se remete à ideia de sexualidade entre um rapaz e uma moça em que a linguagem usada é a coloquial. 3^a) A canção do cantor Wesley Safadão, Meu Coração deu PT (Forró), foi construída sobre uma base harmônica simples em que foram utilizadas as funções tônica e dominante da tonalidade de Si maior. A melodia está circunscrita no âmbito de uma oitava se for tomado como referencia o maior intervalo de som. O ritmo é baseado em semínimas e colcheias formando um padrão. A letra da canção se refere a um jogo que se remete à ideia de sexualidade e conquista em que a linguagem usada é a coloquial. 4^a) A canção do cantor Thiaguinho, Cancun

⁸⁹O Sertanejo, Funk, Pagode e forró, na discussão desse trabalho, são termos musicais criados pela indústria cultural. Poucas diferenças distinguem um gênero do outro. Dessas diferenças, podem ser destacadas questões de instrumentação e de ritmo.

⁹⁰Até o momento em que se verificou, o vídeo havia sido visualizado 164.457.475 vezes.

(Pagode), foi construída sobre uma base harmônica simples em que foram utilizados as funções tônica e dominante da tonalidade de Sol maior na maioria da música. A melodia está circunscrita no âmbito de uma oitava se for tomado como referência o maior intervalo de som. A letra da canção se remete a um relacionamento em crise em que há a tentativa de reconquista com propostas envolvendo viagem e sexo.

É perceptível que em tais músicas há um excesso de estandardização. As melodias são construídas geralmente utilizando-se de células rítmicas com pouca variação e que se repetem à exaustão. Além disso, a extensão intervalar não passa de uma oitava. A harmonia também fica limitada, construída com base em três ou quatro acordes. A letra, geralmente, reproduz a ideia da conquista e da busca pelo sexo. No que se refere à promoção do produto musical essas técnicas são essenciais para que o ouvinte possa cantar, internalizar e aceitar o que lhe está sendo imposto como produto.

Adorno e Simpson (1986) falam sobre a igualdade desses produtos. Todos são idênticos com poucas modificações para parecer que o consumidor está adquirindo sempre um produto novo. “Só sendo a mesma é que tem chance de ser vendida automaticamente, sem requerer nenhum esforço da parte do usuário, e apresentar-se como uma instituição musical. E só sendo diferente é que ela pode ser distinguida de outras canções” (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 126). Isso é requisito para ser lembrado e, portanto se tornar um sucesso, pois, como afirma Adorno “basta repetir algo até torna-lo reconhecível para que ele se torne aceito” (1986, p. 130).

As “canções comerciais” são desenvolvidas para levar o ouvinte à regressão. O parâmetro usado por Adorno e Simpson (1986) é o da fala de uma criança. Nessas canções, tanto música quanto letra é repetitiva com melodias constituídas de poucas notas, além do uso de gramática incorreta (ADORNO; SIMPSON, 1986). O objetivo dessa estratégia é descrita a seguir:

Tratar adultos como crianças está envolvido nessa representação de divertimento que é buscada para relaxar o esforço diante de suas responsabilidades de adulto. Além disso, a linguagem infantil serve para tornar o produto musical ‘popular’ junto às pessoas, tentando transpor, nas consciências subjetivas, a distância entre elas próprias e as agências de promoção, influenciando-as com a confiante atitude de uma criança que pergunta a hora para um adulto, mesmo sem conhecer a pessoa nem tampouco o significado do tempo (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 129).

O fato dessas canções terem um caráter simplista em sua estrutura, e suas letras envolverem a temática da sexualidade, pode ser relacionada ao que Adorno e Simpson (1986) discutem sobre reconhecimento e aceitação como fatores de identificação. Segundo estes autores a música popular e sua promoção estão orientadas para a criação do hábito da audição facilitada: “O que se faz necessário para entender as razões da popularidade do tipo corrente de música *hit* é a análise teórica dos processos envolvidos na transformação da repetição em reconhecimento, e do reconhecimento em aceitação” (1986, p. 130).

Isso acontece quando se tem a experiência vaga de estar lembrando de algo; quando acontece a identificação em que a vaga recordação é iluminada por um súbito reconhecimento; quando o nome (rótulo) da música passa a ser destacado. Esse item está relacionado com a identificação popular, ou seja, ao perceber que outros também conhecem a música o ouvinte imagina estar “pisando em solo firme”; quando o reconhecimento está relacionado à identificação com a letra ou melodia da canção; e está relacionado ao prazer de se conquistar a compreensão da música como se a música fizesse realmente parte do sujeito, o que leva ao reforço da necessidade de se possuí-la. A popularidade constitui parte da sua promoção, o que faz referencia a mecanismos de controle do gostar ou não gostar (ADORNO; SIMPSON, 1986).

Pode-se acrescentar que o reconhecido valor social inerente ao *hit* está envolvido na transferência da gratificação da propriedade para o objeto, que, assim, passa a ser ‘gostado. O processo de rotulação vem aqui coletivizar o processo de apropriação. O ouvinte sente-se lisonjeado porque ele também tem o que todo mundo tem. Por se possuir um *hit* muito apreciado e vendido, passa-se a ter a ilusão do valor’ (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 134).

O que se percebe claramente é que o objetivo desse tipo de promoção é desvincular a música do sentido material da categoria trabalho para enquadrá-la na de entretenimento em que se busca reforçar uma estrutura de desatenção e distração para se chegar ao relaxamento, submissão e alienação. Como consequência, a música popular ou comercial limita o entendimento desta como uma linguagem *sui generis* institucionalizando-a apenas como receptáculo (ADORNO; SIMPSON, 1986).

Em uma discussão como essa deve ficar claro que, “o que aparenta ser pronta aceitação e gratificação não-problemática é, de fato, de uma natureza muito complexa, encoberta por um véu de tênues racionalizações” (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 141).

O próprio contexto histórico da música ocidental mostra como tal processo de manipulação e imposição ideológica tem sido desenvolvido. Envolve diretamente a questão da mudança dos efeitos que a música tem causado nas pessoas. Em outras palavras pode-se dizer da aceitação ou exclusão do novo como estímulo a novas percepções. Essa é uma questão fundamental.

A rapidez com que o moderno se torna obsoleto tem uma implicação muito significativa. Isso coloca a questão de saber se possivelmente a mudança de efeito pode ocorrer completamente devido aos objetos em si mesmos, ou se a mudança precisa ser ao menos em parte atribuída à vontade das massas (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 141).

A resposta está na desproporção entre o poder individual e o poder social.

Um indivíduo defronta-se com uma canção individual que, aparentemente, está livre para aceitar ou rejeitar. Pela promoção e pelo apoio dado à canção por agências poderosas, esse mesmo indivíduo fica privado da liberdade de rejeitar, que talvez ainda mantivesse em relação à canção individual. Não gostar da canção não é mais a expressão de um gosto subjetivo, mas antes uma rebelião contra a sapiência de uma utilidade pública e uma discordância com os milhões de pessoas que assumem dar sustentação àquilo que as agências estão lhe dando. A resistência é encarada como um sinal de má cidadania, como incapacidade de se divertir, como falta de sinceridade do pseudointelectual, pois qual é a pessoa normal que poderia se colocar contra essa música normal? (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 142).

Como reforço dessa desproporção pode ser citado o que Adorno e Simpson falam sobre a relação entre a estrutura geral e o detalhe na música para explicar a maneira que o ouvinte é manipulado:

O efeito primário dessa relação entre a estrutura geral e o detalhe é que o ouvinte fica inclinado a ter reações mais fortes para a parte do que para o todo. Sua captação do todo não reside na experiência viva dessa peça concreta de música que ele tenha acompanhado. O todo é preestabelecido e previamente aceito, antes mesmo de começar a real experiência da música; por isso, quase não parece influenciar a reação dos detalhes, exceto em conferir-lhes graus variados de ênfase (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 117).

Em termos da estrutura musical, o que é dito refere-se a diferentes possibilidades. Se uma ênfase muito forte é dada à melodia, com muitas repetições ou uma simplicidade na estrutura rítmica, o ouvinte tende a voltar-se para aquela parte. Ou então, se for uma canção e a letra for maçante, com pouca informação que se repete o

tempo todo, o ouvinte se inclina apenas para esse detalhe. Com isso, o todo que é justamente a relação entre as partes e que pode instigar novas percepções é esquecido. Em linhas gerais pode-se dizer que, “na música popular, a posição é algo absoluto. Cada detalhe é substituível; serve à sua função apenas como uma engrenagem numa máquina” (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 118).

Buscando uma comparação com a música séria, Adorno e Simpson (1986) dão ênfase na importância da relação estrutural das partes com o todo, o que não é buscado na música popular que enfatiza as partes já que o todo é um *standard* que já está previamente percebido. Para ilustrar essa afirmativa os autores citam duas peças de Beethoven, a Sétima sinfonia e a Apassionata. Delas é comentado sobre a importância fundamental da localização específica de seus temas e a maneira como cada um se desenvolve na peça de maneira a promover o sentido musical da obra. Adorno afirma que:

[...] em Beethoven 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. Na música popular, a relação é fortuita. O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca. Assim, o todo nunca é alterado pelo evento individual e, por isso, permanece como que à distância, imperturbável, como se ao longo da peça não se tomasse conhecimento dele. Ao mesmo tempo, o detalhe é mutilado por um procedimento que jamais pode influenciar e alterar, de tal modo que ele permaneça inconsequente. Um detalhe musical impedido de desenvolver-se, torna-se uma caricatura de suas próprias potencialidades (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 119).

A análise da relação entre música séria e música popular, feita por Adorno e Simpson (1986), não acontece no sentido comparativo, mas sim de ressaltar a maneira com que a estandardização atua empobrecendo a criatividade. Para os autores destaca-se que pode haver complexidade e simplicidade em ambas as maneiras de se fazer música.

Contudo, além dos aspectos técnicos já discutidos, boa parte da problemática envolvendo a estandardização refere-se a questões comerciais. Com o objetivo de conduzir a aceitação das pessoas para o tipo de música em questão, técnicas que simulam as de industrialização para produção são aplicadas em sua construção. De acordo com Adorno e Simpson:

Embora toda a produção industrial de massa necessariamente resulte em estandardização, a produção de música popular só pode ser

chamada de “industrial” em sua promoção e distribuição, enquanto o ato de produzir música do tipo *hit* ainda permanece num estágio manufatureiro. A produção da música popular é altamente centralizada em sua organização econômica, mas “individualista” em seu modo social de produção. A divisão do trabalho entre compositor, harmonizador e arranjador não é industrial, mas simula a industrialização, a fim de parecer mais atualizada, enquanto, na verdade, adaptou métodos industriais para a técnica de sua promoção (1986, p. 121).

Assim, Adorno e Simpson (1986) exploram a questão da Imitação. Segundo eles, pelo fato de ser desenvolvida em um processo competitivo, a música popular ao atingir um grande sucesso era imitada por centenas de outras pessoas. Imitação de um padrão que acabava se tornando um *standard*. O que gerou um problema para aqueles que não quiseram seguir o padrão imposto. Estes eram excluídos do mercado por seu próprio posicionamento. Para o autor, “os padrões originais, agora estandardizados, evoluíram num percurso mais ou menos competitivo. A concentração econômica em larga escala institucionalizou a estandardização, tornando-a imperativa” (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 123).

A estandardização leva a um sujeito da pseudoindivuação, consequência de todo esse processo de manipulação e alienação pela audição do ouvinte, o que é correspondente da estandardização musical. Essa é entendida como o envolvimento estabelecido entre a produção cultural e a auréola da livre-escolha (ADORNO; SIMPSON, 1986). Expresso de outra forma, para o autor a pseudoindivuação é um processo em que o ouvinte fica enquadrado de modo a esquecer que o que ele escuta já foi escutado por ele, já foi, como diria Adorno e Simpson (1986) “pré-digerido”.

A pseudoindivuação está diretamente relacionada à formação do indivíduo. De acordo com Crochík (2001), a existência deste, como produto social, é condição para a constituição da humanidade. Desse modo, a pseudoindivuação é perpassada pelo progresso da civilização. Ao discorrer sobre tal temática, Crochík ressalta que há nesse processo uma tendência à destruição, pois, o progresso, “[...] tem como meta uma sociedade plenamente administrada, uma administração que não distingue pessoas e coisas, a não ser para tornar as primeiras em meio e as últimas em fim” (2001, p. 01).

Segundo Crochík (2001), o que se tem almejado na sociedade é a aparência do indivíduo e não o próprio indivíduo. Isso indica uma contradição pois, pela aparência constitui-se o princípio da individuação. Ter a consciência dessa condição é basilar quando se pensa na música em um processo de formação. Reconhecer,

[...] o indivíduo como mediação social é necessária para que a cultura não se reproduza infinitamente tal como ocorre em comunidades de insetos. Neste sentido, o indivíduo autônomo é o antidoto ao fascismo, que se caracteriza, entre outros elementos, pela submissão dos interesses individuais aos do Estado, da Pátria, da Sociedade (CROCHÍK, 2001, p. 02).

Adorno e Simpson (1986) têm como base para discussão sobre a música popular o Jazz⁹¹. Esse estilo é tomado como exemplo para refletir sobre a pseudoindividação. Sendo o improvisado uma das características fundamentais do Jazz, os autores o tomam para falar dos procedimentos padronizados de individuação. Segundo eles a “pseudoindividação é prescrita pela estandardização da estrutura” (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 123). A falsa ilusão de individualidade, promovida no ouvinte, é constituída na construção musical de modo a ser apreendida sem esforço.

O que Adorno e Simpson (1986) querem dizer é que o significado da palavra improvisado, assim como é apresentado, é apenas uma “fachada”. As várias possibilidades apresentadas são previamente construídas falseando a percepção de algo novo. Ou seja, aceitar a individualidade a partir do improvisado é dar a falsa impressão de que cada indivíduo é único, assim como o improvisado. Esse ponto é detalhado a seguir

Essa subserviência do improvisado à estandardização explica duas principais qualidades sociopsicológicas da música popular. Uma é o fato de que o detalhe permanece abertamente ligado ao esquema subjacente, de tal modo que o ouvinte sempre se sente pisando em solo firme. A escolha, em termos de alterações individuais, é tão estreita que o eterno retorno das mesmas variações é um sinal reasegurador do idêntico por trás delas. A outra é a função de “substituição” – os traços improvisatórios impedem que sejam tomados como fenômenos musicais em si mesmos. Eles só podem ser percebidos como embelezamentos. É um fato bem conhecido que, em arranjos mais ousados para *jazz*, notas perturbadoras, tons “sujos” em outras palavras, notas falsas, desempenham um papel conspícuo. São percebidas como estímulos excitantes só por que são corrigidas pelo ouvido para a nota correta. Isso, no entanto, é apenas um exemplo extremo daquilo que acontece menos conspícuamente em toda individuação na música popular. Qualquer ousadia harmônica, qualquer acorde que não caia estritamente dentro do mais simples esquema harmônico, exige ser percebido como “falso”, isto é, como um estímulo que carrega consigo a clara prescrição de substituí-lo

⁹¹O jazz é uma “música criada principalmente por negros norte-americanos, no início do século XX, através de um amálgama de elementos oriundos das tradições europeia, americana e africana. Entre suas características estão o uso da improvisação, alturas distorcidas em microtons, ou ‘blue notes’, swing e polirritmia” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 471).

pelo detalhe correto, ou melhor, pelo puro esquema. Entender música popular significa obedecer a tais comandos ao escutar. A música popular impõe os seus próprios hábitos de audição (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 124).

O que se percebe sobre essas claras afirmações é que a forma com que se tem elaborado a música popular, demonstra explicitamente categorias ideológicas tais como o gosto e a livre-escolha que reforça o propósito de camuflar a estandardização, do modo como ela é apresentada.

Assim, pensando a música como uma área de conhecimento vinculado à práxis, ela pode ter tanto um caráter alienante como emancipatório. Partindo desse pensamento e caminhando em um sentido mais amplo, Adorno e Horkheimer (1985, p. 17) afirmam que, no “progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores”. Contudo, o que de forma predominante tem acontecido e Adorno e Horkheimer denunciam é que, “os homens querem apreender da natureza é como emprega-la para dominar completamente a ela e aos homens” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 17). Com base nessas afirmativas, podem ser verificadas algumas categorias ideológicas em meio à música no decorrer da história da civilização ocidental.

É importante lembrar que no Ocidente, no decorrer do processo civilizatório, a música alcançou diferentes níveis de organização de acordo com as necessidades sociais. Pautados, em princípio, na fala, as possibilidades técnicas, tanto para música “profana” quanto “religiosa”, avançaram quanto ao nível de elaboração. Grupos vocais e instrumentais foram formados e aprimorados historicamente a partir de novas ideias que foram surgindo.

Como descrito anteriormente, no período Medieval e Renascença, o canto e a polifonia foram características fundamentais para desenvolvimento e expressão da música. No período Barroco com a música dramática e instrumental surge a Harmonia. A partir do Classicismo a construção musical passa a se pautar em funções harmônicas que, junto com a Polifonia, reforçam um caráter subjetivo na música do período Romântico. No início do século XX em diante, com a saturação do tonalismo, surge como consequência natural dos processos modulatórios, a chamada música atonal (GROUT; PALISCA, 2007).

Tendo em vista essa exposição, conclui-se que a música espontânea pode ser tomada como referência para analisar as características da música no ocidente já que,

sobre ela, de forma preliminar, foram apresentadas algumas informações que vão ao encontro de tais características. Também porque ela é uma fonte de onde a indústria cultural vai tirar todas as características citadas como forma de alienação, o que culminará na música popular (ADORNO; SIMPSON, 1986).

Cabe pontuar que, no ano de 1846, o termo “folclore” foi definido como a ciência que estuda as diferentes manifestações das camadas populares dos países desenvolvidos. Essa dicotomia entre camada popular e países civilizados foi refutada pelos estudos da antropologia (LIMA, 1985). De qualquer modo, ficou o pensamento preconceituoso sobre práticas populares nos chamados “países civilizados”. Uma dessas práticas é a música espontânea. A partir de então começa-se a falar muito de música popular se referindo à música das camadas menos favorecidas, o que é utilizado posteriormente pela indústria cultural visando a (de)formação.

Uma vez que esse processo se intensificou com a revolução industrial que acontece a partir do séc. XVIII, o desenvolvimento dos meios tecnológicos de comunicação e arquivamento, os bens culturais do povo foram associados com os processos de industrialização. O que contribuiu para o surgimento da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Esta se apropria daquilo que é um bem da coletividade, transformando em produtos e associando aos meios de comunicação para inculcar sua aceitação junto às pessoas, se apropriando ainda desses bens para transformá-los em produtos alienantes: baratos e descartáveis. A indústria cultural advém da alienação e a fortalece pois, não oferece aos indivíduos da sociedade estímulos a novas percepções, à livre escolha e à crítica.

Com o aparecimento dos meios de comunicação em massa no final do século XIX e início do século XX a tarefa de levar informações a um maior número de pessoas se tornou um acontecimento muito importante para se moldar e padronizar gostos.

Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações. Não se desenvolveu qualquer dispositivo de réplica e as emissões privadas são submetidas ao controle. Elas limitam-se ao domínio apócrifo dos “amadores”, que ainda por cima são organizados de cima para baixo. No quadro da rádio oficial, porém, todo traço de espontaneidade no público é dirigido e absorvido, numa seleção profissional, por caçadores de talentos, competições diante do microfone e toda espécie de programas patrocinados. Os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. A atitude do público que, pretensamente e de fato,

favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 100 - 101).

Cabe destacar que as técnicas musicais desenvolvidas no ocidente são escutadas claramente na música espontânea. Acompanhar de ouvido qualquer melodia em um instrumento harmônico é fazer as três funções tonais. Prática essa definida no Tratado de Harmonia de Jean Philippe Rameau⁹² publicado em 1722 (STRUNK, 1965). Tratado este que nada mais é que uma apologia da prática simplificada da música. Uma prática da previsibilidade harmônica quando se pensa na resolução das tensões.

O que foi em um momento técnico, de uma maneira simplificada, passa a ser cultural. Por exemplo, Cantar e fazer um ‘contracanto’ é cantar e responder. As melodias das músicas espontâneas estão construídas, de modo geral, em padrões repetitivos, como a repetição de uma mesma melodia em altura diferente. Comum é a prática de se cantar simultaneamente a mesma melodia de forma superposta, o que pode ser exemplificado, dentro da nossa cultura, pela música caipira⁹³, e que é entendido, a critério desta análise, como uma prática polifônica.

Nos dois exemplos dados, pode-se perceber a estandardização como critério para aceitação e afirmação das ideias musicais. De maneira mais sistemática, do período Clássico até o final do Romantismo, a música séria foi construída com base nas três funções harmônicas. Isso de certa forma implicou em um comodismo para a compreensão daquilo que estava sendo escutado. A quebra de tensões estabelecidas pelo sistema tonal gerava uma previsibilidade que acomodava o ouvinte. O não estímulo à novas percepções – ao novo – reforçava essa aceitação. Para Adorno e Simpson, “o sentido musical é o Novo – algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, nem a ele ser reduzido, mas que brota dele, se o ouvinte vem ajuda-lo” (1986, p. 131).

A previsibilidade da música tonal proporciona ao ouvinte um caráter de identificação com o já conhecido que culmina com sua prévia aceitação. Para Adorno,

O momento da efetiva identificação – e efetiva experiência do “é isso!”. Ela é alcançada quando a vaga recordação é iluminada por um

⁹²Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi um compositor e teórico francês. Sua música é reconhecida pela variedade de textura, sua originalidade de fraseado e suas harmonias ousadas (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

⁹³De acordo com Ferreira (2004) o termo Caipira designa o habitante do campo ou da roça que tem pouco conhecimento científico. Podemos concluir a partir daí que a música caipira tem sua construção com base no conhecimento espontâneo, não científico, adquirido com as experiências do senso comum.

súbito reconhecimento. É comparável à experiência que se tem quando se está sentado num quarto que tenha sido deixado no escuro e, de repente, a luz se acende de novo. Pelo caráter súbito dessa iluminação, a mobília, tão familiar, adquire, por uma fração de segundo a aparência de ser nova. A espontânea conclusão, de que essa peça é “a mesma que” se ouviu há algum tempo, tende a remover, por um momento, o perigo sempre iminente de que algo seja como sempre foi (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 132, grifos do autor).

Tanto o uso da polifonia quanto da harmonia e de outras técnicas de construção da música no Ocidente, da forma que se deu, reforçam a análise de Adorno e Simpson (1986) sobre a ideologia da chamada música popular, o que culmina com a falsa impressão de individualidade inculcada nas pessoas. Por exemplo, como dito, as canções espontâneas já trazem consigo certa facilidade de execução e escuta construída historicamente. Quando as técnicas aplicadas são apropriadas pelas agências promotoras do que passou a idealizar música popular, com objetivo de direcionar a escolha de algo que segue o mesmo padrão, tem-se aí um processo de formação de uma falsa individualidade. Ou seja, o sujeito escolhe sobre opções idênticas. Dessa forma o sujeito, mediado por técnicas para a construção musical altamente elaborada, no sentido de conduzir pensamentos e ações, tende a perder a capacidade de escolha e crítica.

Diante da história da música no Ocidente, considera-se que, das práticas musicais, alguns elementos estruturais influenciam na alienação do sujeito. Adorno e Simpson (1986) analisam a música a partir do jazz, mas de forma pontual também refletem sobre a música séria de modo a não idealizá-la.

Esse é apenas o início de uma discussão bastante complexa em que a música é um de vários instrumentos artísticos de manipulação em uma sociedade de mercado. Por entender que a música como um artefato aceito e enraizado nas tradições do povo acabou se convertendo como um dos principais canais de imposição ideológica, uma linha do tempo foi construída para elucidar as possibilidades que essa manifestação artística pode oferecer, tanto no sentido da emancipação quanto da barbarização quando a referência é à (de)formação humana.

A música é amparada por mecanismos de manipulação e imposição ideológica. Esse processo é intensificado na sociedade de mercado. Pensar o processo de Educação Estética por meio da música sob a ótica de Adorno é também refletir sobre a relação entre a sociedade, o mercado e suas contradições, como produto mercadológico na lógica capitalista.

A sociedade, ideologicamente se apresenta na atualidade como o celeiro das possibilidades quando o que está em discussão é a liberdade de produzir, vender ou comprar bens e acumular capital. Tudo que é possível de ser convertido em mercadoria é vislumbrado como possibilidade de lucro. A produção cultural não foge a essa regra. Este é um dos motivos para sua degradação e configuração como pseudocultura (ADORNO, 2005). A lógica dessa condição é pautada na própria configuração das condições de produção humana. Produção que é convertida na comercialização irracional em que não há a preocupação com valores ou ética.

Para Marx (2008), na sociedade em que o pensamento é direcionado para a livre comercialização e concorrência, o indivíduo acaba se tornando desprendido dos laços da natureza. O indivíduo se constitui como parte da natureza, o que ressalta a ideia de que toda produção configura a apropriação da natureza pelo indivíduo. Na perspectiva de Marx, “quanto mais remontamos a história, melhor aparece o indivíduo, e, portanto, também o indivíduo produtor, como dependente e fazendo parte de um todo mais amplo” (2008, p. 238).

Na essência, a produção humana manifesta um grau determinado do desenvolvimento social, ou seja, da produção de indivíduos sociais. Assim, a produção não é somente particular, mas um corpo social que exerce sua atividade de forma agregada. “A produção por indivíduos isolados, fora da sociedade [...] é algo tão insensato como o desenvolvimento da linguagem na ausência de indivíduos que vivam e falem juntos” (MARX, 2008, p. 239).

No século XVIII, mais especificamente na ‘sociedade burguesa’, em que as condições sociais alcançaram um alto grau de desenvolvimento, diferentes formas de produção e relações sociais foram constituídas diante do indivíduo apenas como meios para seus fins privados, como forma de suprir necessidades exteriores (MARX, 2008). A produção humana, então, se potencializa como mercadoria passando a desconsiderar o valor de uso para suprir necessidades. A criação de necessidades como troca passa a se configurar como fim dentre os objetivos da produção humana.

O consumo está diretamente ligado ao ato da produção. “No consumo, os produtos se convertem em objetos de gozo, de apropriação individual” (MARX, 2008, p. 244). Marx afirma que, “o próprio ato de produção é, pois, em todos os seus momentos, também um ato de consumo” (2008, p. 246). A questão que se coloca diante da afirmação estabelecida é: como o consumo se converte em algo que passa a ser

degradante dentro da sociedade com caráter alienante em que desconsidera as necessidades naturais para suprir necessidades construídas?

Pautado em Marx (2008) parte-se do entendimento que na produção da música o sujeito objetiva-se e que no consumo o objeto subjetiva-se. O consumo pode ser visto, então, como fim em si mesmo. O consumo, para se efetivar, necessita da produção, ou seja, cria e reproduz necessidades. Adorno (1986) afirma que quando o sujeito produz apenas visando o lucro, as necessidades acabam se transformando completamente em funções do aparelho de produção sendo totalmente dirigidas.

Nessa metamorfose as necessidades, fixadas e adequadas aos interesses do aparelho, convertem-se naquilo que o aparelho sempre pode invocar com alarde. Mas o lado do valor de uso das mercadorias perdeu, entretanto, a sua última evidência “natural”. Não só as necessidades são atendidas apenas indiretamente, através do valor de troca, mas, em setores economicamente relevantes, são primeiro gerados pelo próprio interesse no lucro, e isso às custas de necessidades objetivas dos consumidores, como a necessidade de moradias suficientes e a necessidade de formação e informação quanto aos eventos mais importantes que lhes sejam concernentes (ADORNO, 1986, p. 68).

A problemática dessa condição é que a dominação sobre os seres humanos é exercida através do processo econômico (ADORNO, 1986). A não construção de conhecimento que favoreça a emancipação consolida esse processo. “A tão deplorada falta de maturidade das massas é apenas o reflexo do fato que os homens continuam não sendo senhores autônomos de sua vida; tal como no mito, sua vida lhes ocorre como destino” (ADORNO, 1986, p. 67).

Dentre as várias contradições apresentadas pela sociedade, a transformação dos bens culturais em mercadoria é algo a destacar. A música, como um bem cultural, acaba sendo apropriada pelas agências especializadas nesse tipo de ação. Tais mercadorias, que tem como finalidade produzir e suprir necessidades imediatas, acabam contribuindo para a retirada da liberdade de escolha e autonomia do indivíduo por seu caráter alienante e de cunho ideológico impositivo. Em uma discussão sobre o fetichismo da mercadoria, Marx (2013) trata do processo de constituição e apropriação dessas mercadorias pela sociedade.

É importante entender como se constitui a mercadoria, para, posteriormente, entendê-la como produto de uma sociedade capitalista, e então discutir sobre a música como mercadoria. Para Marx, mercadoria se define da seguinte forma:

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão. Tampouco se trata aqui de como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência, isto é como objeto de fruição, ou indiretamente, como meio de produção (MARX, 2013, p. 113).

Marx (2013) trabalha dois elementos fundamentais: o valor de uso e o valor de troca. No que tange ao valor de uso o que o caracteriza é a utilidade atribuída a uma determinada coisa. Assim, “o valor de uso se efetiva apenas no uso ou no consumo. Os valores de uso formam o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta” (MARX, 2013, p. 114). No valor de uso ocorre suporte material para o valor de troca. Este que aparece inicialmente como, “a relação quantitativa, a proporção na qual valores de uso de um tipo são trocados por valores de uso de outro tipo, uma relação que se altera constantemente no tempo e no espaço” (MARX, 2013, p. 114).

Em relação ao valor de uso da mercadoria, há que se destacar que resta nela uma única propriedade: a de ser produto do trabalho. Dessa forma, se for abstraído o valor de uso, abstrai-se também a utilidade que é intrínseca a ela, apagando-se todas as suas qualidades sensíveis. Deixa de ser assim, o produto integral do trabalho, de qualquer natureza que seja (MARX, 2013). Nessa linha de pensamento Marx ressalta que:

Com o caráter útil dos produtos do trabalho desaparece o caráter útil dos trabalhos neles representados e, portanto, as diferentes formas concretas desses trabalhos, que não mais se distinguem uns dos outros, sendo todos reduzidos a trabalho humano igual, a trabalho humano abstrato (MARX, 2013, p. 116).

O valor de troca reflete outra realidade. Ao se promover a troca entre mercadorias este valor aparece como completamente independente do valor real de uso. Ao se retirar o valor de uso dos produtos do trabalho será obtido seu valor⁹⁴. Esse que é o elemento comum que se apresenta na relação de troca (MARX, 2013). Em relação a análise do valor conclui-se que:

Para criar valor de troca é preciso que o trabalho esteja determinado socialmente, que seja trabalho social, mas de um modo particular. É

⁹⁴ Valor é o tempo de trabalho socialmente necessário para se produzir uma mercadoria (MARX, 2013).

um modo específico da socialidade. Primeiramente, a simplicidade não diferenciada do trabalho é a igualdade dos trabalhos individuais que se relacionam uns com os outros como com o trabalho igual, e isso pela redução efetiva de todos os trabalhos a trabalho homogêneo. O trabalho de cada indivíduo, ainda que se manifeste em vários valores de troca, possui esse caráter social de igualdade, e não se manifesta no valor de troca senão à medida que se refere ao trabalho dos demais indivíduos como trabalho idêntico (MARX, 2008, p. 56).

Para Marx, “o valor de troca aparece primeiramente como uma relação quantitativa na qual os valores de uso são permutáveis. Em tal relação, esses valores constituem uma magnitude idêntica de troca” (2008, p. 53). Portanto, o que se faz necessário destacar nessa discussão é a principal diferença entre ambos os valores:

Os diferentes valores de uso são, ademais, os produtos da atividade de distintos indivíduos; quer dizer, o resultado de trabalhos que diferem individualmente. Como valores de troca, não obstante, representam trabalho homogêneo não diferenciado, isto é, trabalho no qual desaparece a individualidade dos trabalhadores. O trabalho que cria o valor de troca é, pois, trabalho geral-abstrato (MARX, 2008, p.54).

Ao discorrer sobre o caráter fetichista da mercadoria, Marx (2013) o relata como algo intrincado, pleno de sutilezas metafísicas e melindres teológicos. O autor afirma que o caráter místico da mercadoria não resulta de seu valor de uso. Isso, porque nele não há nada de misterioso, sendo considerado tanto pelo ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas por meio de suas propriedades quanto pelo fato de que essas propriedades são recebidas como produto do trabalho humano. Partindo dessa base, a questão feita por Marx (2013) refere-se ao surgimento do caráter enigmático do produto do trabalho assim que assume a forma-mercadoria.

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadoria, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais (MARX, 2013, p. 147).

O fetichismo da mercadoria surge do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias (MARX, 2013). Isso significa que os objetos de uso se tornam mercadorias fúteis pelo fato de que são produtos de trabalhos privados que são realizados

de forma independente uns dos outros. Em sentido restrito, o que fica em destaque é o fato que, “as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem como aquilo que elas são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, mas como relações reificadas entre pessoas e relações sociais entre coisas” (MARX, 2013, p. 148).

Marx (2013) deixa claro nessa discussão que o homem, na lógica do mercado, percorre um caminho oposto ao do desenvolvimento real. Dessa forma, destacando que, “as formas que rotulam os produtos do trabalho como mercadorias [...] já possuem a solidez de formas naturais da vida social antes que os homens procurem esclarecer-se não sobre o caráter histórico dessas formas [...], mas sobre seu conteúdo” (MARX, 2013, p. 150).

Sendo a música um produto do trabalho, como esta se insere nesse contexto? Entendendo-a como uma manifestação cultural, desenvolvida a partir das necessidades e contradições da sociedade é possível se iniciar tal processo de reflexão. Para compreensão dessa discussão, Adorno (1989) destaca que o gênero humano estabeleceu uma experiência ambivalente no limiar da época histórica, que se estabelece da seguinte forma: “a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento” (ADORNO, 1989, p. 79).

A partir daí pode-se estabelecer uma relação que possibilite entender a música como mercadoria, pois segundo Adorno, referindo-se ao conceito de fetichismo musical, “o fato de que valores sejam consumidos e atraiam os afetos sobre si, sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui uma evidência da sua característica de mercado” (1989, p. 86).

Adorno (1989) procura evidenciar que a música atual, destacando sua totalidade, é dominada pelas mesmas características de uma mercadoria, ou seja, para ele os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados. Dessa forma, a música é utilizada como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias (ADORNO, 1989). Tendo assim, seu valor de uso substituído pelo valor de troca pois, o que passa a ser considerado são as influências que ela causará no comportamento das pessoas a partir do que se objetivou a ela: obtenção do lucro.

Para compreender a música como mercadoria é preciso antes destacar o papel da indústria cultural como mola propulsora dessas ações que manipulam a essência do trabalho como forma de alienar as pessoas e, por consequência, fomentar o acúmulo de capital. Portanto, uma das estratégias adotadas para que esta configuração dentro da

sociedade se consolide é a manipulação do tempo livre⁹⁵ como instrumento de coerção na perspectiva de se produzir falsas necessidades.

3.3 (De)Formação no Tempo Livre

O tempo livre é o momento propício à indústria para se moldar os pensamentos do trabalhador com dúvidas que são impostas sobre o que deve ou não ser feito naqueles momentos em que não se está trabalhando. Adorno destaca que:

Numa época de integração social sem precedentes, fica difícil estabelecer, de forma geral, o que resta nas pessoas, além do determinado pelas funções. Isto pesa muito sobre a questão do tempo livre. Não significa menos do que, mesmo onde o encantamento se atenua e as pessoas estão ao menos subjetivamente convictas de que agem por vontade própria, essa vontade é modelada por aquilo de que desejam estar livres fora do horário de trabalho (ADORNO, 1995b, p. 71).

O tempo livre se torna o prolongamento da não liberdade em uma sociedade marcada por pessoas não livres (ADORNO, 1995b). Isso por que a força de trabalho tornou-se mercadoria fazendo com que o trabalho se coisificasse. Para Adorno, “a distinção entre trabalho e tempo livre foi incutida como norma à consciência e inconsciência das pessoas” (1995b, p. 73), o que quer dizer que o tempo longe do trabalho acaba tendo a função de restaurar a força de trabalho. O tempo livre nesse sentido configura-se como apêndice do trabalho.

No tempo livre instaurado como negócio, o ‘hobby’ passou a ser uma forma de coação sobre o sujeito ditando aquilo que deve ou não ser feito. Na análise de Adorno, “tal coação não é, de nenhum modo, somente exterior. Ela se liga às necessidades das pessoas sob um sistema funcional” (1995b, p. 74). Sistema esse que se apropria das necessidades do sujeito moldando-as de forma que possam ser apropriadas como uma mercadoria.

No ‘camping’ – no antigo movimento juvenil, gostava-se de acampar – havia protesto contra o tédio e o convencionalismo burgueses. O que os jovens queriam era sair, no duplo sentido da palavra. Passar-a-noite-a-céu-aberto equivalia a escapar da casa, da família. Essa necessidade, depois da morte do movimento juvenil, foi aproveitada e

⁹⁵Adorno (1995b) destaca que a expressão tempo livre, tratada anteriormente por ócio fazendo referencia a uma vida folgada, faz distinção do tempo não livre, ou seja, aquele tempo que é preenchido pelo trabalho. Entendido como lazer e entretenimento o tempo livre nos moldes do sistema capitalista é representado pela organização da indústria cultural. O tempo livre é a extensão do trabalho como lazer.

institucionalizada pela indústria do ‘camping’. Ela não poderia obrigar as pessoas a comprar barracas e ‘motor-homes’, além de inúmeros utensílios auxiliares, se algo nas pessoas não ansiasse por isso; mas, a própria necessidade de liberdade é funcionalizada e reproduzida pelo comércio; o que elas querem lhes é mais uma vez imposto (ADORNO, 1995b, p. 74).

A integração do tempo livre é alcançada com uma maior facilidade pelo fato que as pessoas não conseguem perceber sua própria falta de liberdade, ou seja, “as pessoas não percebem o quanto não são livres lá onde mais livres se sentem, porque a regra de tal ausência de liberdade foi abstraída delas” (ADORNO, 1995b, p. 74).

Tal condição é perceptível nos ouvintes da música popular (ADORNO; SIMPSON, 1986). Em oposição a essa ideia do ‘hobby’, para Adorno (1995b) no tempo livre as atividades deveriam ser tão sérias quanto na do tempo não livre. Nesse sentido, ouvir música ou compor música, ler de forma concentrada e assistir um filme se constituiriam como momentos integrais da existência humana, o que levaria à transformação da palavra ‘hobby’ em “escárnio” se comparada a tais atividades.

A música é atividade do tempo livre. Nele, o sempre-igual se torna regra. Com isso, o tédio se torna um momento decisivo, em um estado de inconsciência, para impulsionar as ações do sujeito, pois em uma íntima relação com o tédio está o sentimento de impotência (ADORNO, 1995b). “O tédio existe em função da vida sob a coação do trabalho e sob a rigorosa divisão do trabalho” (1995b, p. 76). Sob estas condições, Adorno defende que o tédio não deveria existir.

Sempre que a conduta no tempo livre é verdadeiramente autônoma, determinada pelas próprias pessoas enquanto seres livres, é difícil que se instale o tédio; tampouco ali onde elas perseguem seu anseio de felicidade, ou onde sua atividade no tempo livre é racional em si mesma, como algo em si pleno de sentido. [...] Se as pessoas pudessem decidir sobre si mesmas e sobre suas vidas, se não estivessem encerradas no sempre-igual, então não se entediariam (ADORNO, 1995b, p. 76).

O tempo livre, na discussão apresentada por Adorno (1995b), constitui ações, atitudes e valores tomados em um esquema que os transforma em bens de consumo. Desse modo, “as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre” (ADORNO, 1995b, p. 81). O problema é que as pessoas não alcançaram inteiramente a integração da consciência e do tempo livre (ADORNO,

1995b). Assim, o poderio da indústria cultural como instrumento de imposição ideológica está no fato que ela:

Domina e controla, de fato e totalmente, a consciência e inconsciência daqueles aos quais se dirige e de cujo gosto ela procede, desde a era liberal. Além disso, há motivos para admitir que a produção regula o consumo tanto na vida material quanto na espiritual, sobretudo ali onde se aproximou tanto do material como na indústria cultural (ADORNO, 1995b, p. 76).

A questão que se apresenta como fundamental nessa discussão para se aprofundar a compreensão da apropriação dos bens culturais como mercadoria faz referência à própria configuração da indústria cultural. Adorno e Horkheimer (1985) enquadram a indústria cultural em um modelo de agência que se apropria dos bens culturais padronizando-os com o objetivo de disseminá-los para satisfazer necessidades sempre iguais. Para os autores os padrões estabelecidos resultam originariamente das necessidades dos consumidores, por isso são aceitos sem resistência.

Uma das características da indústria cultural é a apropriação da arte com o objetivo de transformá-la em mercadoria. Adorno (2008a) acredita que se ela não for ao menos considerada um produto, terá a função de apoiar-se na relação com os bens de consumo. Isso, para Adorno, é facilitado, pois, “numa época de superprodução, o seu valor de uso se torna também problemático e se submete finalmente ao deleite secundário do prestígio, da moda e do próprio caráter de mercadoria” (2008a, p. 35).

Na lógica da indústria cultural a racionalidade técnica é a racionalidade da própria dominação. Por isso, a técnica, padronizou e produziu em série o que era considerado como essência do trabalho em âmbito social. Os produtos, mecanicamente diferenciados, se revelam sempre como a mesma coisa em outra roupagem, fazendo assim com que os valores apresentados pela indústria cultural em nada se assemelhem com valores objetivos, com o sentido daquilo que é produzido (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Outra característica da indústria cultural está no esquematismo. Neste, o todo e a parte são atingidos igualmente. O todo é anteposto aos detalhes como algo desconectado e sem relações com eles. Dessa forma, “o todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104). Como exemplo, podem ser citados as canções de

sucesso, os astros de TV e as novelas que sempre ressurgem com o mesmo conteúdo variando apenas na aparência fazendo com que os detalhes se tornem substituíveis.

A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-o, eis aí sua razão de ser. Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. [...] Sua produção é administrada por especialistas, e sua pequena diversidade permite reparti-las facilmente no escritório (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 103).

No jogo esquemático estabelecido pela conciliação entre a parte e o todo, novos elementos de estímulo à percepção são dificultados. Uma mesmice exacerbada predomina sobre os produtos oferecidos ao público. Adorno e Horkheimer (1985) ressaltam que o que é novo na fase da pseudocultura é a própria exclusão do novo. Nesse esquema, “a máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111). A indústria cultural consiste na repetição indiferenciada de modelos e de ideias. Nisso, os autores afirmam que “o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 112).

Com a exclusão de novos estímulos de percepção, a produção da indústria cultural é voltada para a diversão. Por meio dela o controle é estabelecido. Na compreensão de Adorno e Horkheimer (1985) a diversão é o prolongamento do trabalho sobre o capitalismo na lógica da apropriação equivocada do tempo livre. Assim, a diversão “é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se por de novo em condições de enfrentá-lo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113). Por meio da diversão passa-se, então, a esquematizar para o sujeito sequências automatizadas de operações padronizadas. Nestas,

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura

temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento –, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e não da Ideia do todo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

A diversão é o resultado da fusão atual da cultura, das necessidades do capital e do entretenimento. Nesses moldes Adorno e Horkheimer (1985) a consideram uma mentira patente transformada pela indústria cultural. “A diversão se alinha ela própria entre os ideais, ela toma o lugar dos bens superiores, que ela expulsa inteiramente das massas, repetindo-os de uma maneira ainda mais estereotipada que os reclames publicitários pagos por firmas privadas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118 - 119). Ao promover a diversão como uma espécie de fuga da liberdade a indústria cultural manipula as necessidades dos consumidores, as dirige e as disciplina. Contribuindo assim, com sua (de)formação. A música é um dos instrumentos dessa lógica.

Para os autores, divertir é o mesmo que promover uma fuga do pensamento, ou seja, não ter que pensar nisso ou naquilo. Esquecer o sofrimento mesmo que ele seja mostrado à exaustão. Tratando dessa forma, a impotência é a base da diversão. Ela se torna o caminho para a fuga de uma realidade ruim. “A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119). A diversão tem como objetivo dirigir as pessoas desacostumando-as da subjetividade (IBID, 1985).

Como parte da tarefa da indústria cultural está a supressão da individualidade. “Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modelo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128). A pseudoindividualidade se torna o caráter dominante. Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 128), na indústria cultural, “o individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo”. As particularidades do sujeito, segundo os autores, ressaltam a mercantilização monopolizada e socialmente condicionada, moldada e disseminada como algo natural.

A realidade que estabelece a individualidade figura um caráter fictício. O princípio da individualidade se enche de contradições. Como produto da aparelhagem econômica e social prevalece a aparente liberdade do indivíduo. Na apropriação da

cultura como instrumento de dominação, além de contribuir para domar os instintos revolucionários, a indústria cultural, por meio da cultura industrializada:

[...] exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável. O indivíduo deve aproveitar seu fastio universal como uma força instintiva para se abandonar ao poder coletivo de que está enfasiado (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

Na indústria cultural, a música serve aos interesses do capital na medida em que dificulta ao indivíduo se reconhecer e perceber as contradições às quais é submetido. Por meio do ensino de música, em escolas regulares, claramente pode ser observada essa condição alienada do sujeito.

Nogueira (2001) destaca a utilização da música comercial no contexto educacional pelos professores que trabalham com artes. Trabalho este que contribui com o processo de alienação sob a lógica da indústria cultural. A autora ressalta a baixa qualidade dessas músicas com intuito de evidenciar aquilo que é oferecido aos alunos em um suposto processo de construção do conhecimento:

Tais produções primam pela pouca qualidade musical: no tocante às melodias e arranjos, revestem-se de clichês executados por apresentadoras travestidas de cantoras, sem nenhum compromisso com a qualidade; em relação às letras, encontram-se presas a modismos e, quase sempre, reforçam conceitos consumistas e sexistas (NOGUEIRA, 2001, p. 191).

Nogueira (2001) critica o resultado desse tipo de educação. Em seu entender, há o incentivo à erotização, ao consumismo exagerado com reforço de padrões de beleza estereotipados. Ao perceber que muitos dos profissionais que trabalham com esta área do conhecimento também são consumidores de tais produtos e de forma consequente alvos das mesmas estratégias massificadoras, Nogueira (2001) aponta porque a música, nesses casos é utilizada como reforço de uma condição alienante.

Contudo, reconhecendo que as limitações por parte dos professores caminham na direção da (de)formação, Nogueira ressalta que, “inversamente, quando a professora transita por um universo musical mais amplo, de melhor qualidade técnica, ela incorpora esse repertório nas suas ações docentes e, de certa forma, também possibilita aos seus alunos um enriquecimento da audição” (2001, p. 194). O que também amplia a capacidade de reflexão e crítica.

O fato é que a indústria cultural tem utilizado a música para alcançar nas escolas tanto aqueles que estão ali para aprender quanto para ensinar. Ramos-de-Oliveira (2001) destaca que a indústria cultural visa a pseudoformação cultural, o predomínio do pensamento unilateralmente inclinado ao instrumental, a personalidade que se deixa manipular, a barbarização dos homens, as tendências totalitárias manifestas e explícitas, além de sufocar as possibilidades de visão crítica mais amplas e mais profundas. Pode-se entender disso que as possibilidades de emancipação por meio da estética, como reforça Adorno (2008a), são suprimidas por meio das estratégias de alienação e imposição ideológica. Ramos-de-Oliveira descreve bem essa ideia a seguir:

A indústria cultural deforma a produção e circulação de conhecimentos, mas também invade a área da estética. Nem mesmo se restringe aos perigos trazidos pela reprodutibilidade técnica, mas vulgariza e apequena bens artísticos contribuindo para inflacionar o mau gosto mascarado pelo Belo. Por vezes, sob o disfarce de resgate do *kitsch*; por vezes, com pretensões e tinturas de “alta cultura” vão se acotovelando as marcas do antiestético (RAMOS-DE-OLIVEIRA, 2001, p. 49).

No campo artístico, de modo geral, a indústria cultural força o domínio da arte superior e da arte inferior. “A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total” (ADORNO, 1986, p. 93). A especulação da indústria cultural nesse sentido vem sobre o estado de consciência e alienação das pessoas transformando-as em elemento de cálculo, ou seja, um acessório da maquinaria. Nessa indústria, o consumidor deixa de ser sujeito para ser objeto (ADORNO, 1986).

De acordo com Adorno e Horkheimer (1985) as obras de arte são apresentadas pela indústria cultural como *slogans* políticos, inculcadas ao público com preço reduzido. O objetivo é torna-las acessível ao ponto de que não estimule novas percepções. A cultura tendo seu privilégio formativo eliminado

[...] pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 132).

A música, como manifestação artística, passa a ter seu caráter moldado como mercadoria. “As mercadorias culturais da indústria se orientam [...] segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada” (ADORNO, 1986, p. 93). Adorno (1986) afirma que a indústria cultural por meio de sua prática transfere a motivação do lucro às criações espirituais. Como consequência, “a autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se no limite abolida pela indústria cultural” (ADORNO, 1986, p. 93).

Para Adorno, “as categorias da arte autônoma, procurada e cultivada em virtude do seu próprio valor intrínseco, já não tem valor para a apreciação musical de hoje” (1989, p. 80). Ao analisar o próprio valor da música em relação àquilo que ela oferece como novos estímulos de percepção, este terá seu caráter afetado por padrões impostos que atendam as demandas da indústria cultural. Como exemplo, a questão do gosto musical. O direito à liberdade de escolha por parte do indivíduo já não existe mais. Segundo Adorno (1989) já não se consegue viver o gosto empiricamente.

Se perguntarmos para alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao julgo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto 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, 1989, p. 79 - 80).

A música tem servido à indústria como instrumento de manipulação da consciência e autonomia do sujeito. Na forma de entretenimento, a música tem contribuído para o emudecimento dos homens, para sua incapacidade de comunicação e para a morte da linguagem como expressão (ADORNO, 1989). Para Adorno (1989), vazios de silêncio são preenchidos pela música de entretenimento ao se instalar entre pessoas (de)formadas pelo medo, cansaço e docilidade instaurada. Ao passo que as

peças tem dificuldades de refletir e externar seus pensamentos, também não conseguirão ser capazes de ouvir por conta própria.

Se o caráter fetichista da mercadoria tem a ver com a veneração do que é autofabricado que na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor (MARX, 2013), a música como mercadoria, com sua função modificada, tenderá a atingir os próprios fundamentos da relação entre arte e sociedade (ADORNO, 1989). A música atual é dominada pela característica da mercadoria. “A música, com todos os atributos do etéreo e do sublime que lhes são outorgados com liberalidade, é utilizada [...] como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias que é preciso comprar para poder ouvir música” (ADORNO, 1989, p. 86).

Adorno (1989) exemplifica as relações comerciais da música em que tal movimento distribui de forma gratuita partituras a diversas orquestras. Esta ação, segundo o autor, está orientada como uma espécie de propaganda das obras executadas para estimular a compra de reduções para piano e de discos. O valor de troca é a base dessas ações.

Se a mercadoria se compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso – aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista – é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função de valor de uso. É neste quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca (ADORNO, 1989, p. 87).

As músicas transformadas em mercadoria são um conglomerado de ideias que são inculcadas nos ouvintes através de repetições contínuas sem a preocupação de que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária (ADORNO, 1989). “Quanto mais coisificada for a música, tanto mais romântica soará aos ouvidos alienados. É precisamente através disto que tal música se torna propriedade” (1989, p. 89).

A música séria também é, para Adorno (1989), exemplificada para dizer da música tomada como mercadoria. Nesse sentido os ‘arranjos’⁹⁶, como estratégia de

⁹⁶Arranjo em música pode ser definido como, “a reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente do original” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994 p. 43).

divulgação e venda, passaram a dominar vários setores da música. Adorno (1989) entende que a prática dos arranjos arranca as ideias criadoras de seu contexto original dilacerando a unidade das obras de modo que apresentem apenas frases ou movimentos isolados. Estes são articulados artificialmente. A desculpa para esta estratégia é que em relação às grandes obras orquestradas os arranjos irão contribuir para o barateamento da execução, o que é somente um pretexto.

O argumento do barateamento, que do ponto de vista estético se julga e se condena a si mesmo, é anulado praticamente à constatação da riqueza de instrumentação de que dispõe precisamente aqueles que mais propaganda fazem do arranjo. O argumento anula-se igualmente porque, com muita frequência, da qual são exemplos os *lieder* para piano transcritos depois para orquestra, os arranjos acabam tendo custo substancial maior que uma interpretação da versão original da obra. Além disso, a convicção de que a música mais antiga necessita de um toque colorístico renovador supõe que a relação cor-desenho é esporádica neste tipo de música, o que traz um desconhecimento brutal do classicismo vienense e de um compositor como Schubert, objeto predileto dos arranjadores (ADORNO, 1989, p. 90).

A justificativa por parte daqueles que se propõem a fazer arranjos está no fato que essa ação torna mais assimilável a música séria que se mantém ao longo da história, distante do homem. Contrário a esta justificativa, Adorno (1989) defende que esta prática visa de forma prioritária o entretenimento que, constituído de uma falta de compromisso e de um caráter ilusório dos objetos, dita a distração dos ouvintes. O entretenimento, “difunde-se hoje em todo o campo da vida musical, que ninguém mais leva a sério, e a verdadeira música desaparece sempre mais, não obstante todo o falatório em torno da cultura” (ADORNO, 1989, p. 91).

As consequências da apropriação da música como mercadoria são claras para Adorno (1989). Ao ouvir música conforme preceitos estabelecidos, sem resistência quanto ao conteúdo oferecido, os ouvintes perdem a liberdade de escolha e a capacidade para o conhecimento consciente da música, o que poderia contribuir com seu desenvolvimento crítico. A audição flutua entre o esquecimento e o repentino conhecimento que novamente desaparece no esquecimento. Audição regressiva é a nomenclatura designada por Adorno (1989) a essa condição do ouvinte. Tal audição, “relaciona-se manifestamente com a produção, através do mecanismo de difusão, o que acontece precisamente mediante a propaganda” (ADORNO, 1989, p. 95).

O caráter de coação faz parte dos anúncios publicitários em se tratando da audição regressiva. Esta audição ocorre no momento em que, “[...] ante o poderio da mercadoria anunciada, já não resta à consciência do comprador e do ouvinte outra alternativa senão capitular e comprar a sua paz de espírito, fazendo com que a mercadoria oferecida se torne literalmente sua propriedade” (ADORNO, 1989, p. 95). O fato é que os ouvintes ou consumidores da música têm a falsa consciência de que precisam daquilo que lhes é imposto insistentemente. Adorno afirma que, “o sentimento de impotência que furtivamente toma conta deles face à produção monopolista, domina-os enquanto se identificam com o produto do qual não conseguem subtrair-se” (1989, p. 95).

A falta de concentração e reflexão tem sua parcela de culpa nessa condição alienada do sujeito. O esquecimento e recordações rápidas de ideias musicais fazem parte do modo de comportamento perceptivo imposto. A música transformada em produto não consegue manter a tensão de uma concentração atenta, o que facilita sua internalização e aceitação. A audição desconcentrada, no entendimento de Adorno (1989), torna impossível a apreensão de uma totalidade.

É importante ressaltar que para Adorno, na ideia da música como mercadoria, “nada é mais forte e mais constante do que a aparência externa, e nada nela é mais ilusório do que a objetividade” (1989, p. 102). Também se deve ressaltar que sua seriedade consiste em que, “ao invés de conservar-se fiel ao sonho da liberdade, mantendo distância em relação aos seus objetivos, cataloga a participação no jogo como dever entre os objetivos úteis, extirpando os vestígios de liberdade nele existentes” (ADORNO, 1989, p. 103).

Compreender a música como mercadoria possibilita ir de encontro aos ideais propostos pela indústria cultural. Estes que, como já foi dito, inibem a capacidade crítica, reflexiva e a autonomia do sujeito. Portanto, cabe pensar a música em um processo educativo que proporcione condições ao sujeito de tencionar a realidade não aceitando as imposições que lhes são feitas. Para Adorno (2008a), o elemento estético se trabalhado de modo que realize os processos objetivos, permeará a formação humana.

CAPÍTULO IV – EDUCAÇÃO, ESTÉTICA E FORMAÇÃO MUSICAL

Por entender que o conceito de Educação Estética trouxe ricas contribuições para a formação humana, pode-se afirmar que as reflexões de Schiller (1989) foram fundamentais nesse campo. As ideias de Adorno podem contribuir para avançar e enriquecer esse conceito, pois trazem para a reflexão a materialidade e a historicidade da formação humana, o que se remete diretamente à ideia do contraditório. A proposta que segue é fazer um contraponto entre esses dois teóricos para, com isso, contribuir com a sistematização do conceito de educação Estética por meio da música em Adorno.

4.1 A Educação Estética de Schiller e Adorno

Friedrich Schiller teve importante contribuição para a sistematização do conceito de Educação Estética. Nesse conceito a estética é o caminho para a liberdade e emancipação do homem (SCHILLER, 1989). Tal discussão, tendo Adorno como referencia, pode ser tomada como fundamental em um processo em que a formação crítica do indivíduo é algo a ser alcançada. Desse modo, se evidencia no contexto social as imposições ideológicas e possibilidades de conscientização do sujeito.

Schiller (1989), ao desenvolver o conceito de Educação Estética, trabalha com a ideia que o homem só se constitui como tal pela capacidade que tem de transformar a natureza a partir de suas necessidades físicas, morais e espirituais, ou seja,

[...] o que o faz homem, porém, é justamente não se bastar com o que dele a natureza fez, mas ser capaz de refazer regressivamente com a razão os passos que ela antecipou nele, de transformar a obra da privação em obra de sua livre escolha e de elevar a necessidade física à necessidade moral (SCHILLER, 1989, p. 25).

Nesse sentido, pode-se afirmar que, “para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”. Tendo a arte como caminho para o desenvolvimento desse processo, refutando o utilitarismo como força que já em seu tempo domina a sociedade, Schiller afirma que, “a arte é filha da liberdade e quer ser legislada pela necessidade do espírito, não pela privação da matéria” (SCHILLER, 1989, p. 23 - 24).

Na concepção de Adorno (2008a), a importância da estética, no que se refere à formação, está na força da reflexão que pode ser desenvolvida como condição para se chegar à capacidade crítica. Para isso, é fundamental que além do desenvolvimento da

sensibilidade o indivíduo seja capaz de perceber e confrontar o que se apresenta como contradição em âmbito social. Essas questões são representadas no campo das artes e podem ser apreendidas pelo indivíduo se o mesmo tiver condições de perceber seu conteúdo de verdade. Essa condição se dá por meio da experiência envolvendo o objeto artístico. “Este não é algo que se deve reconhecer apenas a partir de fora e exige da teoria que o compreenda, seja qual for o grau de abstração” (ADORNO, 2008a, p. 524).

A discussão estabelecida por Schiller (1989) aborda a construção do conhecimento partindo da relação conflituosa entre o que é moral e ético com o estado natural das coisas. Desse modo:

Surge e justifica-se a tentativa de um povo, emancipado já, de transformar em Estado ético o seu Estado natural. Esse Estado natural (como podemos denominar todo corpo político que tenha sua instalação originalmente derivada de forças e não de leis), embora contradiga o homem moral, para o qual a mera conformidade à lei deve servir como lei, é suficiente para o homem físico, que estabelece leis para si apenas para lidar com forças. O homem físico, entretanto, é *real*, enquanto o ético, apenas *problemático*. Se a razão suprime, portanto, o Estado natural para substituí-lo pelo seu, como tem necessariamente de fazer, ela confronta o homem físico e real com o problemático e ético, confronta a existência da sociedade com o Ideal apenas possível (ainda que moralmente necessário) de sociedade. Ela toma ao homem algo que ele realmente possui, e sem o qual nada possui, para indicar-lhe algo que ele poderia e deveria possuir; e se esperasse mais dele, arrancar-lhe-ia também, em nome de uma humanidade que ainda lhe falta, e que pode faltar-lhe sem prejuízo de sua existência, os próprios meios para a animalidade que, no entanto, é a condição de sua humanidade. Sem que ele tenha tido tempo de apegar-se por sua vontade à lei, ela terá tirado sob seus pés a escada da natureza (SCHILLER, 1989, p. 26).

O que Schiller traz nessa discussão diz respeito à construção do intelecto em âmbito social. Nessa construção, o homem deve entender a formação da sensibilidade como algo fundamental. O “[...] caminho para o intelecto precisa ser aberto pelo coração” (SCHILLER, 1989, p. 46). Mais do que isso, “é necessário ânimo forte para combater os empecilhos que a inércia da natureza e a covardia do coração opõem à instrução” (SCHILLER, 1989, p. 46). Sendo esse o caminho, Schiller (1989) trabalha com a hipótese de que o instrumento que abre fontes que se conservam limpas e puras, mesmo com toda corrupção política existente no Estado, são as belas-arts. Isso porque, para Schiller (1989), a arte, da mesma forma que a ciência, é livre de tudo o que é

positivo (no sentido daquilo que é factual ou histórico), ou seja, do que foi introduzido pelas convenções humanas.

Para Adorno (2008a), a relação estabelecida entre o indivíduo e a obra de arte não se consolida apenas em aspectos espirituais ou na configuração das necessidades humanas mas, em toda uma carga histórica perpassada por contradições. Assim é pela “imersão” no caráter imanente da obra que se pode perceber o que ela tem a oferecer. As contribuições para a formação humana, do contato com a arte, advêm de seu caráter dinâmico que pressupõe a resolução dos antagonismos, inerente a toda obra de arte. “Uma tal dinâmica imanente é por assim dizer um elemento de ordem superior do que são as obras de arte” (ADORNO, 2008a, p. 267). Desse modo, não tem como desvincular a história da obra de arte:

As obras de arte sintetizam momentos incompatíveis, não-idênticos, que têm entre si pontos de fricção; buscam de verdade processualmente a identidade do idêntico e do não-idêntico, porque até a sua unidade é momento e não a fórmula mágica do todo. O caráter processual das obras de arte constitui-se mediante o fato de elas, enquanto artefatos, fabricação humana, terem de antemão o seu lugar no <<reino autóctone do espírito>>; mas, para de qualquer modo se tornarem idênticas a si mesmas, precisam do seu não-idêntico, do heterogêneo, do não já formado (ADORNO, 2008a, p. 268).

O caráter processual imanente da obra de arte é objetivo de modo que intenta a todo elemento que lhe é exterior (ADORNO, 2008a). Por esse pensamento, pode-se afirmar que todas as obras de arte são polêmicas, *a priori*. Na concepção de Adorno, “a ideia de uma obra de arte conservadora contém algo de absurdo. Ao separarem-se enfaticamente do mundo empírico, as obras de arte testemunham que este mesmo mundo deve tornar-se outro, esquemas não-conscientes da sua transformação” (2008a, p. 268).

A discussão sobre Educação Estética em Schiller (1989) somente se faz compreensível quando se tem a consciência da estreita relação estabelecida das duas leis fundamentais da natureza, a sensível e a racional. O entendimento de Schiller sobre essas leis estabelece o seguinte:

A primeira exige *realidade* absoluta, deve tornar mundo tudo o que é mera forma e trazer ao fenômeno todas as suas disposições. A segunda exige a *formalidade* absoluta: ele deve aniquilar em si mesmo tudo o que é apenas mundo e introduzir coerência em todas as suas

modificações; em outras palavras: deve exteriorizar todo o seu interior e formar todo o exterior (SCHILLER, 1989, p. 57, grifos do autor).

Pretende-se destacar dessa questão trazida por Schiller, que para se chegar a um patamar de apreensão da realidade, de modo a conseguir modificá-la, é necessário todo um trabalho que envolva a capacidade do homem de transformar a natureza. Nessa ideia,

o homem tem, primeiramente, de *receber* a matéria da atividade ou a realidade (que a inteligência suprema haure de si mesma), e ele a recebe, pela via da percepção, como algo existente fora dele, no espaço, ou como algo alternante nele, no tempo. Essa matéria que nele alterna é acompanhada por seu eu que nunca alterna – e permanecer sempre *ele mesmo* em toda alternância, isto é, fazer das percepções a experiência, a unidade do conhecimento, e de cada uma das espécies de fenômeno no tempo a lei de todos os tempos, esta é a prescrição que lhe é dada por sua natureza racional (SCHILLER, 1989, p. 56, grifos do autor).

A discussão estabelecida faz referência à disposição do homem em considerar a concretude da relação entre a sensibilidade e a razão como algo essencial para a sua própria constituição. Schiller descreve essa relação como sendo uma tarefa que deve, “[...] dar realidade ao necessário em nós e submeter a realidade fora de nós à lei da necessidade” (SCHILLER, 1989, p. 59).

Para Adorno (2008a), na compreensão das artes, a consciência da relação entre sujeito e objeto é fundamental. Esta relação estabelece a existência de ambos, pois, um influencia a constituição do outro. Portanto, entender a arte como possibilidade de construção do conhecimento requer reconhecer que o campo estético é constituído pelo “gosto” subjetivo e por uma necessidade objetiva. A dialética entre sujeito e objeto deve ser considerada para evitar a idealização de um e outro. Desse modo, a subjetividade é condição necessária da obra de arte, mas, não é em si a qualidade estética (ADORNO, 2008a). Ela somente assume essa condição para objetivação. Assim:

A obra de arte torna-se objetiva enquanto totalmente fabricada, em virtude da mediação subjetiva de todos os seus momentos. O ponto de vista crítico-cognoscitivo de que a parte de subjetividade e de reificação é correlativa verifica-se justamente na esfera estética. O caráter de aparência das obras de arte, a ilusão do seu ser-em-si, remete para o fato de que elas, na totalidade do seu ser mediatizado subjetivo, tomam parte no contexto de cegueira universal da reificação; de que, em termos marxistas, refletem uma relação de

trabalho vivo como se ele fosse objetivo. A consonância mediante a qual as obras de arte participam na verdade implica também a sua falsidade; nas suas manifestações expostas, a arte sempre se revoltou contra isso e a revolta transformou-se hoje em lei do seu próprio movimento (ADORNO, 2008a, p. 257).

A discussão de Schiller (1989) sobre a sensibilidade e a razão diz respeito a duas forças opostas da natureza que se complementam para formar a consciência do homem. Ele as chama de “impulsos” que em sua descrição assim se apresentam:

O primeiro destes impulsos, que chamarei sensível, parte da existência física do homem ou de sua natureza sensível, ocupando-se em submetê-lo às limitações do tempo e em torna-lo matéria: não lhe dar matéria, pois disso já faria parte uma atividade livre da pessoa que a recebe e a distingue daquilo que perdura [...]. O segundo impulso, que pode ser chamado *impulso formal*, parte da existência absoluta do homem ou de sua natureza racional, e está empenhado em pô-lo em liberdade, levar harmonia à multiplicidade dos fenômenos e afirmar sua pessoa em detrimento de toda alternância do estado (SCHILLER, 1989, p. 59 - 60, grifo do autor).

Os dois impulsos descritos por Schiller (1989), promovem uma ação recíproca entre si que desperta no homem um novo impulso, o lúdico. Compreendendo que, “o impulso sensível exclui de seu sujeito toda espontaneidade e liberdade; o impulso formal exclui do seu toda dependência e passividade” (SCHILLER, 1989, p. 70). Nessa ação recíproca, pode ser traçado o perfil do impulso lúdico.

Imporá necessidade ao espírito física e moralmente a um só tempo; pela supressão de toda contingência ele suprimirá, portanto, toda necessidade, libertando o homem tanto moral quanto fisicamente [...]. O impulso lúdico, [...] tornará contingentes tanto nossa índole formal quanto a material, tanto nossa perfeição quanto nossa felicidade; justamente porque torna ambas contingentes, e porque a contingência também desaparece com a necessidade, ele suprime a contingência nas duas levando forma à matéria, e realidade à forma [...]. O objeto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá ser chamado de ‘forma viva’, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por beleza (SCHILLER, 1989, p. 70, 71 - 73).

A questão de fundamental importância para Schiller (1989), que se coloca a partir do entendimento sobre o impulso lúdico, converge na ideia de um tipo de jogo que deve ser estabelecido com a beleza. Partindo do princípio de que a beleza é objeto comum do impulso sensível e do formal, ou seja, do lúdico, Schiller (1989) entende o

jogo como aquilo que não é nem subjetiva nem objetivamente contingente. Nesse percurso estabelecido, Schiller é enfático em dizer que, “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga” (SCHILLER, 1989, p. 76). Dessa forma, entende-se que:

[...] com o agradável, com o bem, com a perfeição, o homem é apenas sério; com a beleza, no entanto, ele joga. [...] A beleza realmente existente é digna do impulso lúdico real; pelo Ideal da beleza, todavia, que a razão estabelece, é dado também como tarefa um Ideal de impulso lúdico que o homem deve ter presente em todos os seus jogos. Não errará jamais quem buscar o Ideal de beleza de um homem pela mesma via em que ele satisfaz seu impulso lúdico (SCHILLER, 1989, p. 75).

O belo, da forma que é colocado nesse jogo, que envolve a sensibilidade e a razão como estímulo à consciência das percepções, pressupõe uma tensão entre a realidade e a forma, cujo pressuposto básico é alcançar a humanidade. Nisso, entende-se que, “a tarefa da educação estética é fazer das belezas a beleza” (SCHILLER, 1989, p. 80). Pela “[...] beleza, o homem sensível é conduzido à forma e ao pensamento” e “[...] pela beleza, o homem espiritual é reconduzido à matéria e entregue de volta ao mundo sensível” (SCHILLER, 1989, p. 87).

Nesse jogo descrito por Schiller (1989), o que se busca evidenciar é que a beleza tem como objetivo ligar os estados opostos que são constituídos pela sensação e o pensamento. Contudo, Schiller (1989) tem a consciência que esses estados, na essência da forma, nunca podem se unir. Mesmo assim, o objetivo se constitui válido, pois Schiller (1989) entende que a essência da beleza não consiste na exclusão de certas realidades, mas na inclusão absoluta de todas elas; ainda que a beleza não seja limitação, mas infinitude e que a beleza está na harmonia das leis. Quando esse autor afirma que o belo permite ao homem uma passagem da sensação ao pensamento,

[...] isso não deve ser entendido como se o belo preenchesse o abismo que separa a sensação do pensamento, a passividade da ação; este abismo é infinito, e sem interferência de uma faculdade nova e autônoma é eternamente impossível que do individual surja algo universal, que do contingente surja o necessário. O pensamento é a ação imediata dessa faculdade absoluta, que tem de ser levada a manifestar-se mediante os sentidos, embora em sua manifestação mesma ela dependa tão pouco da sensibilidade que, pelo contrário, só se pronuncia mediante a oposição a esta. A autonomia com que age exclui toda influência estranha, e não é por ajudar no pensar (o que contém uma contradição manifesta), mas apenas por proporcionar às

faculdades do pensamento liberdade de se exteriorizarem segundo suas leis próprias que a beleza pode tornar-se um meio de levar o homem da matéria, das sensações a leis, de uma existência limitada à absoluta (SCHILLER, 1989, p. 92).

Para Adorno (2008a), a ideia da beleza é algo de essencial na arte pois, se remete à consciência do sujeito em relação ao objeto artístico. Nesse sentido, as obras de arte se tornam belas pela força da oposição feita à sua simples existência. Desse modo:

A imagem do belo, enquanto imagem do uno e do diverso, surge com a emancipação da angústia perante a totalidade esmagadora e a opacidade da natureza. Esse terror perante ela liberta-o, o belo em si, em virtude da sua impermeabilidade frente ao existente imediato, mediante a criação de uma esfera do intocável (ADORNO, 2008a, p. 85).

A beleza no tocante à obra de arte faz referência a angustia que se estabelece diante do que é contraditório nas relações humanas. A “[...] redução que a beleza faz sofrer ao horrível, do qual ela provém e sobre o qual se eleva, e que ela de igual modo mantém fora do recinto sagrado, tem algo de impotente face ao horrível” (ADORNO, 2008a, p. 85 - 86). Se puder falar de uma função da beleza, um objetivo a ser alcançado, nessa situação, seria de trabalhar contra a condição degradante que o próprio homem impõe sobre outros homens. O fato é que, “a própria beleza exprime o horrível como o constrangimento que irradia da forma”. Adorno (2008a) reforça a ideia de que o belo tem de eliminar toda a ideia de reificação.

Pode ser considerado belo nas artes o que objetivamente transcende a dominação, ou seja, a libertação da arte de toda imposição ideológica ao transformar em trabalho produtivo o comportamento estético sensível (ADORNO, 2008a). Para que isso seja possível, Adorno afirma que, “a arte gostaria de com meios humanos realizar o falar do não-humano” (2008a, p. 124). Esse pensamento se remete a ideia de aura desenvolvida por Benjamin (2000), pois trata do caráter de autenticidade da obra de arte. Adorno desenvolve essa ideia da seguinte forma:

O ser-em-si, a que aspiram as obras de arte, não é a imitação de algo real, mas antecipação de um em-si, a que aspiram as obras de arte, não é a imitação de algo real, mas antecipação de um em-si que ainda não existe, de um incógnito e de alguma coisa que se define através do sujeito. As obras de arte indicam que algo existe em si, mas nada predizem a seu respeito (ADORNO, 2008a, p. 124).

Para o desenvolvimento de todo esse processo de formação faz-se necessário ter consciência da importância da vontade como o poder que move os dois impulsos citados anteriormente (SHILLER, 1989). Inclusive, Schiller afirma que, “não existe no homem outro poder além de sua vontade” (SCHILLER, 1989, p. 94). Essa, que se manifesta como uma necessidade, determinando sua existência no tempo através da impressão sensível, sendo inteiramente involuntária. Dessa forma, sendo constituída partindo-se da maneira como o homem é afetado.

Na ação dos dois impulsos fundamentais, na oposição de suas necessidades, pode originar a liberdade (SCHILLER, 1989). O processo de tal ação se constitui quando, “o impulso sensível, portanto, precede o racional na atuação, pois a sensação precede a consciência, e nesta prioridade do impulso sensível encontramos a chave de toda a história da liberdade humana” (SCHILLER, 1989, p. 97). Liberdade que se constitui com a vontade que o homem deve ter de agir. Essa condição permite Schiller (1989) chamar de estético o estado de determinabilidade da consciência do homem, ou seja, a condição do homem quando está disposto a novas construções.

Schiller (1989) entende que a tônica dessa questão gira em torno da liberdade de determinação estética e da determinabilidade estética⁹⁷, ambas estão envolvidas em uma relação recíproca na formação humana. Nesse contexto, no estado estético

O homem é *zero*, se se atenta num resultado isolado, não na capacidade toda, e se se considera a ausência de toda determinação particular nele. Por isso, tem-se de dar plena razão àqueles que declaram o belo e a disposição a que transporta nossa mente de todo indiferentes e estéreis em vista do *conhecimento* e da *intenção moral*. Têm plena razão, pois a beleza não oferece resultados isolados nem para o entendimento nem para a vontade, não realiza, isoladamente, fins intelectuais ou morais, não encontra uma verdade sequer, não auxilia nem mesmo o cumprimento de um dever, e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente. Pela cultura estética, portanto, permanecem inteiramente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, à medida que estes só podem depender deles mesmo, e nada mais se alcançou senão o fato de que, a partir de agora, tornou-se-lhe possível pela natureza fazer de si mesmo o que quiser – de que lhe é completamente devolvida a liberdade de ser o que deve ser (SCHILLER, 1989, p. 101 - 102, grifos do autor).

⁹⁷No sentido de explicar essa questão Schiller (1989, p. 101) diz que, “a mente é determinável apenas à medida que não está determinada de modo algum; também é determinável à medida que não é determinada por exclusão, isto é, à medida que não é limitada em sua determinação. Aquela é mera ausência de determinação (ilimitada porque sem realidade); esta é a determinabilidade estética (não tem limites porque unifica toda a realidade)”.

O estético, como um todo em si mesmo, pressupõe a relação do homem com a natureza e o que o homem idealiza dessa relação (SCHILLER, 1989). Portanto, o estético, “[...] se atenta na ausência de toda determinação e na soma das forças que nela são conjuntamente ativas” (SCHILLER, 1989, p.105). Com esse pensamento, na entrega à apreciação do belo,

somos senhores, a um tempo e em grau idêntico, de nossas forças passivas e ativas, e com igual facilidade nos voltaremos para a seriedade e para o jogo, para o repouso e para o movimento, para a brandura e para a resistência, para o pensamento abstrato ou para a intuição (SCHILLER, 1989, p. 106).

Schiller é determinante em dizer que, “não existe maneira de fazer racional o homem sensível sem torna-lo antes estético” (SCHILLER, 1989, p. 109). Nisso, é pela disposição estética do espírito que a espontaneidade da razão tem seu início no campo da sensibilidade. Sendo assim, o poder da sensação é quebrado dentro dos próprios domínios do homem, de modo que o homem físico é enobrecido de maneira que o espiritual desenvolve-se segundo as leis da liberdade. Partindo desses princípios:

Para conduzir o homem estético ao conhecimento e às grandes intenções, basta dar-lhe boas oportunidades; para obter o mesmo homem sensível é preciso modificar-lhe a própria natureza. Naquele, por vezes, é suficiente o desafio de uma situação sublime (que atua no modo mais imediato sobre a faculdade volitiva), para transformá-la em herói e sábio; este precisa ser posto, antes sob outro céu. É das tarefas mais importantes da cultura, pois, submeter o homem à forma ainda em sua vida meramente física e torná-lo estético até onde possa alcançar o reino da beleza [...] (SCHILLER, 1989, p. 110).

No entendimento que, “[...] no estado físico o homem apenas sofre o poder da natureza, liberta-se deste poder no estado estético, e o domina no estado moral” (SCHILLER, 1989, p.113), Schiller toma a beleza como o caminho que leva a penetrar no mundo das Ideias a partir do mundo sensível. Isso porque, o pensamento toca a sensação interna e a representação da unidade lógica ou moral, convertendo-se em um sentimento de harmonia sensível. Nesse sentido,

A beleza, portanto, é *objeto* para nós, porque a reflexão é condição sob a qual temos uma sensação dela, mas é, ao mesmo tempo, *estado de nosso sujeito*, pois o sentimento é a condição sob a qual temos uma representação dela. Ela é, portanto, forma, que a contemplamos,

mas é, ao mesmo tempo, vida, pois que a sentimos. Numa palavra: é, nosso estado e nossa ação (SCHILLER, 1989, p. 121).

Por fim, Schiller (1989) tem como propósito destacar que a liberdade por meio da liberdade⁹⁸, ou seja, no âmbito da educação estética, é a lei fundamental que deve reger o homem. Por esse princípio, a beleza se torna o caminho por fazer dele um todo. Assim,

O Estado só pode tornar a sociedade possível à medida que doma a natureza por meio da natureza; o Estado ético pode apenas torná-la (moralmente) necessária, submetendo a vontade individual à geral; somente o Estado estético pode torna-la real, pois executa a vontade do todo mediante a natureza do indivíduo. Se já a necessidade constrange o homem à sociedade e a razão nele implanta princípios sociais, é somente a beleza que pode dar-lhe um caráter sociável (SCHILLER, 1989, p. 134).

Adorno (2008a) entende que a estética é um campo de tensões que possibilita a construção do conhecimento quando a consciência se torna um objetivo. Nesse campo a relação entre universal e particular é basilar, pois, na compreensão da obra de arte, fundamenta a reflexão.

Em virtude da universalidade do pensamento, toda a reflexão exigida pela obra de arte é também uma reflexão a partir de fora; a sua fertilidade dependerá do que através dela irradiar desde o interior. Incumbe à ideia de uma estética, mediante a teoria, libertar a arte do endurecimento que lhe impõe a inevitável divisão social do trabalho (ADORNO, 2008a, p. 531).

Esta concepção demonstra que a obra de arte, no que tange à formação, está diretamente ligada à complexidade e conteúdo do conhecimento ali expressos (ADORNO, 2008a). A sua compreensão necessita tanto do estrato não explicativo, quanto do explicativo, o que ultrapassa o entendimento tradicional da arte. Portanto, a apreensão do que a obra de arte tem a oferecer implica, “[...] uma redução do novo e do desconhecido ao conhecido, embora o que de melhor há nas obras se oponha a tal

⁹⁸Em nota, a explicação desta expressão faz referência a Johann Gottlieb Fichte ao dizer que “as épocas e regiões da servidão são, portanto, ao mesmo tempo as da falta de gosto; e, se por um lado não é aconselhável deixar os homens livres antes que seu sentido estético seja desenvolvido, por outro é impossível desenvolvê-lo antes que sejam livres; e a ideia de elevar os homens à dignidade da liberdade e, com ela, à liberdade mesma mediante educação estética põe-nos num círculo, se antes não encontrarmos um meio de despertar em indivíduos da grande massa a coragem de não serem nem senhores nem escravos de ninguém” (SCHILLER, 1989, p. 138).

tratamento. Sem semelhante redução, que ultraja as obras de arte, estas não poderiam sobreviver” (ADORNO, 2008a, p. 531).

O universal e o particular são a expressão da tensão que constitui o conteúdo de verdade na obra de arte. Nela há uma interação do universal com o particular em que o universal não é imputado a partir de fora ao particular, mas a partir dele é fortalecido. Por esse entendimento, conclui-se que a arte está impregnada do universal (ADORNO, 2008a).

O universal é o escândalo da arte: ao tornar-se o que é, a arte não pode ser aquilo em que se pretende converter. A individuação, que é a sua própria lei, recebe assim os seus limites do universal. A arte faz emergir sem, todavia, conseguir, o mundo que ela reflete permanece o que é, porque é apenas por ela refletido (ADORNO, 2008a, p. 532).

A intransigência em relação ao contexto de degradação social em sua universalidade é essencial para a constituição de uma arte autêntica. Por essa via, pautando-se em Adorno (2008a), pode-se afirmar que a beleza constitui possibilidade emancipadora quando traz à tona aquilo que tem degradado o homem em suas relações, o que é discutido como feio. “A harmonia que, enquanto resultado, nega a tensão que a garante, transforma-se assim em elemento perturbador, falsidade e, se se quiser, dissonância”. Esse que “é o termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética como a ingenuidade chamam feio” (ADORNO, 2008a, p. 78 - 77).

O feio, assim como o belo, na concepção de Adorno (2008a) são fundamentais para a constituição do todo da obra de arte. O feio caracteriza a lei formal em sua impotência. O feio é a antítese do belo, pois, caracteriza a contradição da ideia desenvolvida. “O que aparece como feio é, antes de mais, o que está historicamente envelhecido, o que é rejeitado pela arte a caminho da sua autonomia, o que é em si mesmo mediatizado” (ADORNO, 2008a, p. 79).

Tendo como base o exposto até aqui, pode-se afirmar que a concepção de Educação estética de Schiller (1989) proporcionou importantes contribuições quando o que se almeja é a formação humana por meio da liberdade de pensamentos. Contudo, entende-se que as ideias de Adorno permitem avançar sobre tal conceito se for considerado que as artes, caminho para um possível processo de emancipação, tenham relação direta em sua constituição com o contexto em que está inserida. A concepção de Educação Estética em Adorno vem reforçar o que está sendo dito.

4.2 Educação e Formação

A necessidade da estética, mais especificamente da experiência estética, para a formação humana, se torna evidente para Adorno (2008a) quando se percebe o quão profundas são suas reflexões e críticas em relação a como o homem tem se posicionado diante da natureza e de outros, no que se refere ao domínio de condições para sua subsistência ou ao domínio social (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

A estética se revela como algo necessário (ADORNO, 2008a). Por esse princípio, “[...] a necessidade da arte não é aceitar que a estética prescreva normas quando ela se encontra em causa, mas desenvolver na estética a força da reflexão que, por si só, dificilmente poderia levar a cabo” (ADORNO, 2008a, p. 517). A estética compreendida por essa via se configura como algo importante por dar condições ao indivíduo de refletir e criticar de forma consciente a obra e o contexto em que está inserida, sua essência. Conclui-se então a importância de uma Educação Estética, no que Adorno apresenta como fundamental para a formação humana.

Pode ser traçado algumas ideias relacionadas a essa perspectiva educacional tendo como suporte o pensamento adorniano. Uma questão pertinente para essa reflexão é a seguinte: “[...] para onde a educação deve conduzir?” (ADORNO, 1995, p. 139). Em princípio, pode-se afirmar que qualquer processo educativo postula a capacidade crítica e reflexiva do sujeito com vistas à percepção consciente das contradições existentes, para que possa alcançar sua emancipação e autonomia com intuito de resistir a tudo aquilo que lhe é imposto (ADORNO, 1995a). Coloca-se então, a questão de como chegar a essa condição emancipatória.

A educação envolve todo um esforço em propiciar condições para que o sujeito tenha capacidade crítica, específicas e universais, para perceber a realidade e nela atuar. Faz-se necessário aqui corroborar a ideia de educação de Adorno:

Evidentemente não a assim chamada modelagem de pessoas, porque não temos o direito de modelar pessoas a partir do seu exterior; mas também não a mera transmissão de conhecimentos, cuja característica de coisa morta já foi mais do que destacada, mas a *produção de uma consciência verdadeira*. Isto seria inclusive da maior importância política; sua ideia, se é permitido dizer assim, é uma exigência política. Isto é: uma democracia com o dever de não apenas funcionar, mas operar conforme seu conceito, demanda pessoas emancipadas (ADORNO, 1995a, p. 141 - 142, grifo do autor).

Partir dessa premissa reforça a discussão de Adorno quando afirma que, “[...] a educação só teria pleno sentido como educação para a autorreflexão crítica” (1986, p. 35). Ponto esse que é de fundamental importância no trabalho que tem como objetivo a formação humana por meio da música, pois, com essa capacidade o sujeito poderá refletir, do ponto de vista da forma e do conteúdo, questionar e atuar criticamente na sociedade.

Para Adorno (1995a), a educação deve ser orientada a abarcar as contradições sociais e a resistência à desumanização pois, “[...] as forças históricas que produzem o terror, nascem da própria estrutura social” (ADORNO, 2001, p. 16). Discutindo essa questão em Adorno, Zanolla afirma que “[...] uma vez que a educação é processo inerente ao desenvolvimento cultural, seu substrato tece a realidade de acordo com as condições objetivas e subjetivas que a sociedade possibilita ao longo da história” (2011, p. 111).

O princípio dessa educação caminha no sentido de combater a barbárie, pois esta reflete toda uma condição desumanizadora do homem. Uma educação que, através dos processos de percepção, abarque a essência da realidade e ofereça condições de crítica e escolha. Assim, “[...] é necessário contrapor-se a uma tal ausência de consciência, é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprios. A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma autorreflexão crítica” (ADORNO, 1995, p. 121). Desse modo, “[...] o princípio do inconformismo perante a cultura desumana, levado à cabo pelo sentido político da estética, e a configuração social do sentido humano, tendo em vista a emancipação, ampliam a relação entre educação, formação, trabalho e arte” (ZANOLLA, 2013, p. 100).

Para Adorno (1995a), educar é uma constante busca pela desbarbarização. Busca que se faz necessária, pois o anúncio feito pela barbárie em nome da autoridade refere-se à deformidade, ao impulso destrutivo e a essência mutilada da maioria das pessoas. Vale destacar que a barbárie para Adorno, “[...] existe em toda parte em que há uma regressão à violência física primitiva, sem que haja uma vinculação transparente com objetivos racionais na sociedade” (1995a, p. 159). A barbárie tem se manifestado na sociedade de diferentes formas e tem sido instigada por diferentes instrumentos ideológicos, se manifesta pela cultura por meio da atividade e pelas instituições por meio do trabalho.

Tem-se como expectativa que a educação é um dos principais recursos para a mudança mas, de diferentes formas ela não tem suprido a sociedade. Contudo, a questão que Adorno (1995a) coloca é se a educação realmente pode promover alguma mudança decisiva em relação à barbárie. Nisso cabe a reflexão de que a barbárie, contraditoriamente, não tem sido impedida no sistema educacional. Pelo contrário, tem comparecido por diferentes vias, seja na função ideológica que a escola assume por meio de um currículo voltado apenas para atender a expectativa do mercado de trabalho, formando mão de obra alienada, ou na própria relação pedagógica entre professor e aluno quando não se promove uma formação qualificada, fortalecendo assim, a lógica repressora e falta de consciência.

Para superar essa realidade Adorno (1995) defende que o sujeito seja capaz de fazer experiências. Assim, é importante considerar que a educação deve ser voltada para a produção de uma consciência verdadeira de modo que leve à emancipação. E para se chegar à emancipação, a experiência adquirida ao longo da vida é um fator de suma importância, uma experiência que possa relacionar teoria e práxis de maneira que apresente a realidade com suas contradições e conflitos. Para Adorno, “a constituição da aptidão à experiência consistiria essencialmente na conscientização e, desta forma, na dissolução desses mecanismos de repressão e dessas formações reativas que deformam nas próprias pessoas sua aptidão à experiência” (ADORNO, 1995, p. 150).

A experiência é fundamental no processo de formação. Assim, “[...] aquilo que caracteriza propriamente a consciência é o pensar em relação à realidade, ao conteúdo – a relação entre as formas e estruturas de pensamento do sujeito e aquilo que este não é” (ADORNO, 1995a, p. 151).

Partindo das teorias de Adorno e Simpson (1986), pode-se afirmar que a música é um dos instrumentos ideológicos que reforça a lógica da barbárie porque pode alimentar a alienação. Num grande jogo em que a individualidade e a coletividade estão envolvidas em um processo manipulatório, para que ideologias sejam inculcadas nas pessoas de modo que percam sua capacidade de escolha e decisão, a música tem servido perfeitamente aos interesses da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Jogo que tem contribuído para que as pessoas sejam meras reproduzoras de ideias pré-estabelecidas, o que tem gerado diversas deformidades na sociedade, incluindo a barbárie.

Nesse contexto, a Educação Estética, por meio da música em Adorno, pressupõe um trabalho que envolva a relação do homem com a natureza e com a sociedade no

sentido de que se possa promover a autorreflexão crítica das relações sociais com o objetivo de modificá-las. Em outras palavras, é necessário trazer o indivíduo para a realidade tal como ela se apresenta com objetivo de causar “incômodo” diante das contradições sociais que retiram de cada sujeito a consciência de que são responsáveis por toda e qualquer mudança que possa ser feita para a construção de um mundo mais humanizado, dando suporte a ele para combater a barbárie. A Educação Estética tem relação direta com a experiência estética.

É importante reforçar que para Adorno (1995a) um dos principais objetivos da educação é alcançar uma condição social que possa combater a barbárie. Por esse pensamento, qualquer prática educativa deve caminhar tendo esse princípio como direcionador. A estética, ou melhor, um processo de Educação Estética por meio da música pode alcançar esse objetivo se vislumbrar uma formação humana em que o sujeito possa desenvolver a sensibilidade e a crítica de modo a perceber a realidade como se apresenta para nela poder agir combatendo a dominação e a desumanização.

4.3 Educação Estética e Música

Ao refletir sobre forma e conteúdo, essência e aparência tomando como referência tonalidade e atonalidade no pensamento musical de Mahler, Schönberg, Berg e Stravinsky, a intenção foi discutir, além da concepção estética de Adorno, a função da música como suporte para se pensar o fazer artístico e sua representatividade no contexto que possibilita a (de)formação cultural humana pela organização de seu material e de sua relação com aspectos históricos-sociais.

A partir dessa discussão pode-se afirmar que a experiência estética envolve o fenômeno musical em seus diferentes aspectos⁹⁹ de modo que se compreenda sua forma e conteúdo tendo como suporte o desenvolvimento da consciência e percepção. Então, por esse princípio, “mediante la experiencia completa de las obras, y no por médio de una práctica musical autosuficiente y a la vez ciega, puede satisfacer su función la pedagogía musical”¹⁰⁰ (ADORNO, 2009, p. 109) .

A experiência está diretamente ligada ao desenvolvimento de uma educação que prioriza o avanço na capacidade sensível e crítica do sujeito (ADORNO, 2009).

⁹⁹No pensamento de Adorno (2009), uma experiência musical completa envolve em seu processo a criação, interpretação e apreciação. Elementos que não se desvinculam da consciência da trama de relações estabelecidas na sociedade.

¹⁰⁰“Mediante a experiência completa das obras, e não por meio de uma prática musical autossuficiente e às vezes cega, pode satisfazer sua função a pedagogia musical”.

Capacidade que pode estar diretamente conectada à produção, interpretação ou recepção do fenômeno musical. Neste processo, teoria e prática se negam e se afirmam ao mesmo tempo:

En el proceso del que depende la educación, la formación rítmica y auditiva es sólo el primer paso. Este proceso no puede interrumpirse tan pronto como se alcance lo elemental, entreteniéndolo al estudiante con la falsa satisfacción del <<do it yourself>> y defraudándolo precisamente en aquello que está íntimamente vinculado a la experiencia musical – *res severa verum gaudium* – (ADORNO, 2009, p. 110).¹⁰¹

A relação teoria e prática tem papel fundamental no que tange a educação pois, “nem a práxis transcorre independente da teoria nem esta é independente daquela” (ADORNO, 1995b, p. 227). O fato é que a práxis está interligada com a teoria de modo que, em um processo dialético, as contradições possam se apresentar para a construção de conhecimentos que dê condições para a emancipação do sujeito. Reforçando essa questão:

Dever-se ia formar uma consciência de teoria e práxis que não separasse ambas de modo que a teoria fosse impotente e a práxis arbitrária, nem destruísse a teoria mediante o primado da razão prática, próprio dos primeiros tempos da burguesia e proclamado por Kant e Fichte. Pensar é um agir, teoria é uma forma de práxis; somente a ideologia da pureza do pensamento mistifica este ponto. O pensar tem um duplo caráter: é imanentemente determinado e é estrigente e obrigatório em si mesmo, mas, ao mesmo tempo, é um modo de comportamento irrecusavelmente real em meio à realidade. Na medida em que o sujeito, a substância pensante dos filósofos, é objeto, na medida em que incide no objeto, nessa medida, ele é, de antemão, também prático (ADORNO, 1995b, p. 204 - 205).

Adorno (2009) afirma que o ensino que prioriza a prática em detrimento da teoria envolvendo a música, adequa o estudante a um estado infantil da consciência. Isto, em muitos casos, está diretamente voltado para uma formação individualista por dar ênfase apenas em aspectos técnicos musicais. Fica evidente, no pensamento do autor, que o processo educativo deve priorizar a consciência artística associando e tencionando teoria e prática em lugar de enquadrá-lo em uma modelagem. A defesa

¹⁰¹No processo que depende a educação, a formação rítmica e auditiva é só o primeiro passo. Esse processo não pode se interromper logo que se alcance o fundamental, entretendo o estudante com a falsa satisfação do ‘faça você mesmo’ e defraudando-o precisamente naquilo que está intimamente vinculado à experiência musical – ‘a verdadeira alegria é uma coisa séria’.

desse tipo de educação ressalta a importância do conteúdo musical estruturado, para além da prática por ela mesma, para que o indivíduo seja capaz de fazer relações entre a obra e o contexto no qual se insere.

Desse modo, formação do músico profissional seria outro objetivo no contexto educativo.

Un músico que de niño haya tenido contacto con una teoría de la instrumentación, con un libro que contuviese explicaciones de las claves, de la transposición, con indicaciones sencillas sobre la lectura de partituras y cuestiones semejantes, conocerá la colorida fascinación que se desprende de todo ello y esta fascinación es lo que la pedagogía musical debería perseguir más bien y no el corro de la patata de las guarderías. Si a partir de aquí nacerá o no un músico, se decidirá más tarde; en las fases tempranas, en las que los seres humanos no ejercen aún las funciones del sistema, la diferencia entre, como suele decirse, lo meramente musical y el músico futuro es, sin duda, extremadamente difusa [...] (ADORNO, 2009, p. 111 - 112).¹⁰²

Ao falar de aspectos específicos da música, Adorno (2009) pretende destacar o envolvimento de forma séria com o aprendizado da música ressaltando que o início do aprendizado musical pode se dar em uma relação direta com o material e os elementos de construção da música. Tanto teoria, quanto prática, ou, a práxis, devem fazer parte da experiência estética (ADORNO, 1995b). A partir da compreensão da relevância dessa relação é que o sujeito pode alcançar um patamar de consciência de modo a desenvolver a vontade de agir contra todo e qualquer modo de imposição e dominação pela condição dessa relação na construção do conhecimento (ADORNO, 2008a).

Fica clara então, a ideia que o conhecimento musical estimula a percepção do indivíduo quando a relação entre aspectos universais e particulares de produção e recepção não se desvinculam do compromisso de trazer à tona o conteúdo da obra como é representado. Isso porque, “em virtude da universalidade do pensamento, toda a reflexão exigida pela obra de arte é também uma reflexão a partir de fora; a sua fertilidade dependerá do que através dela irradiar desde o interior” (ADORNO, 2008a, p. 531). Por essa compreensão:

¹⁰²Um músico que desde criança tem tido contato com uma teoria de instrumentação, com um livro que tivesse explicações das claves, da transposição, com indicações simples sobre leitura de partituras e questões semelhantes, conhecerá a colorida fascinação que vem de tudo isso, e é essa fascinação que a pedagogia musical deveria buscar melhor e não o jogo infantil onde são entoadas músicas de roda nas creches. Se a partir daí nascerá ou não um músico se verá mais tarde; nas fases iniciais, em que os seres humanos ainda não exercem as funções do sistema, a diferença entre, como se costuma dizer, o meramente musical e o músico futuro é, sem dúvida, extremamente difuso.

El camino, el único, es el conocimiento musical inmanente: que uno aprenda a penetrar intelectualmente en cada obra, en el modo según el cual la totalidad de su manifestación sonora se constituye como un entramado intelectual. Es el camino del *análisis*, en el sentido de exhortar al estudiante, desde el principio, para que toda música con la que se tope y que haya de interpretar sea comprendida a partir de su función en la estructura, de su relevancia constructiva (ADORNO, 2009, p. 116).¹⁰³

Partindo dessa ideia:

La finalidad de la pedagogía musical consiste en potenciar la capacidad de los estudiantes de manera que aprendan a entender el lenguaje de la música y las obras más relevantes; para que sean capaces de reproducir dichas obras como resulta necesario para su comprensión; para llevarlos a distinguir calidades y niveles y, en virtud de la precisión de la intuición sensible, a percibir el componente intelectual que determina el contenido de cada obra de arte (ADORNO, 2009, p. 109).¹⁰⁴

Pensar mudanças para um processo de educação, que envolve a música, caminha em direção ao modo de percepção. Considerando um processo que pense o ser humano como ser integral e que reconheça as contradições da estrutura social (ADORNO, 2009).

É importante ter em mente que a educação, da maneira que vem sendo desenvolvida, tende a atender fortes interesses que visam à imposição ideológica com vistas à retirada da autonomia do sujeito. Isso se dá com a crescente estranheza em relação à arte por parte da população (ADORNO, 2009). O que vem crescendo cada vez mais e, inclusive tem levado o sujeito a entrar em contato com um tipo de cultura que aliena.

Essa realidade se dá devido à perda da consciência da totalidade por parte do sujeito (ADORNO, 2009). Questão essa que está diretamente relacionada à divisão do trabalho com vistas à desqualificação das funções profissionais que são levadas ao

¹⁰³O caminho, o único, é o conhecimento musical imanente: que se aprenda a penetrar intelectualmente em cada obra, no modo segundo o qual a totalidade da sua manifestação sonora se constitui como um quadro intelectual. É o caminho da *análisis*, no sentido de exortar ao estudante, desde o princípio, para que toda música com a que se encontre e que tenha de interpretar seja compreendida a partir da sua função na estrutura, da sua relevância construtiva.

¹⁰⁴A finalidade da pedagogia musical consiste em potencializar a capacidade dos estudantes de maneira que aprendam a entender a linguagem da música e as obras mais relevantes; para que sejam capazes de reproduzir as ditas obras como se faz necessário para sua compreensão; para levá-los a distinguir qualidades e níveis e, em virtude da precisão da intuição sensível, perceber o componente intelectual que determina o conteúdo de cada obra de arte.

isolamento e com tendência a atingir um caráter de semelhança entre si. Com isso, Adorno afirma que:

No hay duda alguna de que la alienación con respecto al arte tiene su origen en el proceso social y no en cualesquiera transformaciones que les sucedan a los seres humanos como tales, a su raigambre existencial, a su centro anímico y a cualquier otro tópico bendecido que quiera nombrarse. Pero esto tiene consecuencias en la complejidad global de la llamada educación de la sensibilidad artística (ADORNO, 2009, p. 119).¹⁰⁵

O desenvolvimento social intensificado pelas condições tecnológicas sem princípios humanistas dificulta a formação cultural, dificultando uma percepção ampla da obra de arte. A crítica de Adorno (2009) nesse sentido é que se não houver o envolvimento com a obra de arte, de forma consciente, de modo a conhecê-la nas minúcias que revelam seu conteúdo de verdade, dificilmente se terá um trabalho educativo que contemple a formação integral. Tal análise pode ser pautada em Adorno ao afirmar que, “[...] el arte se percibe en las más pequeñas células de la creación, en su concreción y gracias a la inmersión en lo único e irrepitible” (2009, p. 119)¹⁰⁶.

Para contribuir com esse entendimento, cabe destacar a análise de Adorno (1994) sobre a educação musical pelo rádio, entre os anos de 1938 e 1941, em que teve como base o programa *The Music Appreciation Hour*¹⁰⁷ destinado a crianças e jovens. Ao criticar o formato do programa educativo musical da National Broadcasting Company (NBC), ele indica a problemática envolvendo a pseudoformação, por meio de uma pseudocultura, por trazer para o campo da educação a fragmentação do conhecimento musical como proposta de formação dos supostos apreciadores da música erudita. A crítica se fundamentou no fato que tal proposta educativa não teve condições de levar os ouvintes a terem uma verdadeira experiência estética.

Nessa análise, foi demonstrado que ao direcionar para o ouvinte a ideia de que o entretenimento ou diversão são questões principais da relação do sujeito com a música, o que se pretendia era manipular a vontade de escolha do que se queria ouvir inibindo uma relação mais estreita com qualquer obra musical. A estratégia utilizada para

¹⁰⁵Não há dúvida alguma que a alienação com respeito à arte tem sua origem no processo social e não em qualquer outra transformação que aconteça aos seres humanos como tais, as suas raízes existenciais, seu centro psíquico ou a qualquer outro abençoado motivo que se queira nomear. Mas isso tem consequências na complexidade global da chamada educação da sensibilidade artística.

¹⁰⁶A arte se percebe nas menores células da criação, em sua concreção e graças a imersão no único e irrepitível.

¹⁰⁷A Hora da Apreciação Musical.

aproximar os ouvintes das músicas foi, dentre outras, estimular o reconhecimento de partes das obras apresentadas, o que proporcionava a falsa impressão de se conhecer seu conteúdo e de perceber sua essência.

Por essa análise, a crítica de Adorno (1994) remeteu aos efeitos que a música pode provocar nos ouvintes. Essa crítica colocou em evidência o risco de um processo de alienação do sujeito, por estar inserido em uma sociedade de mercado que tem se incumbido de manipular o comportamento.

The psychological effect of a work of art on a subject may serve to bring him into relation with the work of art. But it is never the underlying principle according to which the work is structurally organized. It is a basic misunderstanding of "appreciation" to postulate that the effect of the work of art is identical with its sense and that a work is understood as soon as it exercises a certain effect, or that it is the intention of the work to create such an effect. The confusion between the pedagogical use of the effect as a point of departure and the interpretation of the work of art itself in terms of effect, leads into a vicious circle. The effect of an art work upon the potential spectator or listener is something given. Pedagogy tries to start from this givenness of the effect, in order to lead up to an understanding of the matter itself; but how is this possible if the matter itself is defined in terms only of the effect? If one were to start from the effect, the process of understanding urged by the Hour would be spurious for understanding; that is, the end would be nothing more than the beginning--namely, the effect. In the case of fully adequate art experience, something of this sort may occur; given an ideal listener, his immediate apperception and the full meaning of the work would coincide. But this coincidence cannot be presumed to exist at that point from which music education has to start. In other words, the Music Appreciation Hour must not treat its pupils as if they were ideal listeners for whom the meaning of the work of art and the effect it has upon them coincide. It is precisely this, however, which is the attitude. We have mentioned the anomaly of starting from the effect in order to lead up to the meaning of the work of art which, in turn, is defined in terms of the effect (ADORNO, 1994, p. 354)¹⁰⁸.

¹⁰⁸O efeito psicológico de uma obra de arte sobre um assunto pode servir para trazê-lo para a relação com a obra de arte. Mas nunca é o princípio subjacente de acordo com o qual a obra é organizada estruturalmente. É um equívoco básico de "apreciação" exigir que o efeito da obra de arte seja idêntico ao seu sentido e que uma obra é compreendida assim que exerça determinado efeito, ou que é intenção da obra criar tal efeito. A confusão entre o uso pedagógico do efeito como ponto de partida e a interpretação da obra de arte por si própria em termos de efeito, leva a um círculo vicioso. O efeito de uma obra de arte sobre um espectador potencial ou ouvinte é algo dado. A pedagogia tenta iniciar por esta doação do efeito, para conduzir a um entendimento do próprio assunto; mas como isto é possível se o assunto em si é definido apenas em termos do efeito? Se alguém partisse do efeito, o processo de entendimento incitado pela Hora seria ilegítimo para o entendimento; ou seja, o fim seria nada mais que o começo – isto é, o efeito. No caso da experiência artística totalmente adequada, algo desse tipo pode acontecer; Dado um ouvinte ideal, sua percepção imediata e o pleno significado do trabalho coincidiriam. Mas esta coincidência não pode presumir-se a existir em um ponto onde a educação musical tem que iniciar. Em outras palavras, a Hora de Apreciação Musical não deve tratar seus alunos como se eles fossem ouvintes ideais para os quais o significado da obra de arte e o efeito que ela tem sobre eles coincidam. É

De acordo com Adorno (1994), o equívoco nesse processo está no fato que, alcançar efeitos por meio da música não deve ser o princípio pautado para a organização da obra. O principal objetivo deve ser instigar a atenção do ouvinte, colocando-o em relação a esta. O que remete ao conhecimento que a obra pode proporcionar pois, a estética do efeito está diretamente ligada àquilo que ela tem a oferecer como algo que venha estimular novas percepções.

Adorno (1994) refuta a ideia de que a apreciação musical deve ser “agradável”, objetivando estimular sensações e emoções, o que significaria a lei do mínimo esforço como quesito para a audição. Isso porque qualquer obra musical incompreendida por sua forma e conteúdo parecerá levar a lugar nenhum. Portanto, o que Adorno combate é a compreensão de que a “boa música” é aquela que é agradável para o ouvinte. A ideia dessa música agradável está atrelada a outra ideia, fazer parte da natureza humana (ADORNO, 1994). Nisso:

Behind the talk of the "we" who should be pleased, is an untenable idea of "natural musical feeling." This "natural musical feeling" does not exist; it is merely the veneer of historically changing attitudes, and one may safely say that what is today called musically "natural" is mainly the residue of past convention (ADORNO, 1994, p. 355)¹⁰⁹.

Para Adorno, “that serious music, be it listened to actively or passively, is of such a nature as not to promote fun” (1994, p. 356)¹¹⁰. O que quer dizer que se deve tratar a experiência estética como algo que proporcione uma relação estreita com a produção de conhecimento e de uma consciência verdadeira com relação ao que se está percebendo. Qualquer música sendo escutada com atenção, buscando compreender seu contexto, deixa de ser relaxante para instigar o ouvinte em busca do “novo”. Na compreensão de Adorno, temos que ter em mente o seguinte: “One of the main presuppositions for an understanding of art is the consciousness of the difference

precisamente isto, entretanto, o que é a atitude. Mencionamos a anomalia de partir do efeito com o objetivo de conduzir ao significado da obra de arte que, por sua vez, é definida em termos do efeito.

¹⁰⁹Atrás da conversa do "nós" que devemos ser agradados, está uma ideia insustentável do "sentimento musical natural." Este "sentimento musical natural" não existe; é meramente o verniz das atitudes que se modificam historicamente, e pode-se dizer com segurança que o que hoje se chama musicalmente "natural" é principalmente o resíduo da convenção do passado.

¹¹⁰“aquela música séria, seja ela ouvida ativa ou passivamente, é de uma tal natureza a não promover a diversão”.

between art insofar as it is a world in itself, and the empirical reality of one's own existence" (1994, p. 357)¹¹¹.

O sentido musical, por ele mesmo, deve ser considerado de fundamental importância quando se tem como objetivo caminhar em direção ao conhecimento por meio da estética. A seriedade em relação ao envolvimento com o que a música tem a oferecer é necessária nesse processo.

A partir desse pensamento destaca-se a crítica de Adorno (1994) à proposta no campo da educação musical, desenvolvido pela NBC, que teve como objetivo reforçar o que a indústria cultural oferece às pessoas por meio da pseudocultura. Nessa proposta destaca-se que para chegar ao conhecimento musical é preciso que o estudante conheça a organização e estrutura das obras musicais. Para que isso aconteça é necessário: conhecer os instrumentos musicais; estudar as ideias e imagens provocadas pela música; estudar as estruturas e as formas da música pura e; estudar o significado desta no contexto histórico do compositor.

O problema que pode ser destacado em relação a cada um desses itens não está voltado necessariamente à ação descrita em si mesma, mas à fragmentação proporcionada a cada parte na relação com o todo.

Adorno rebate a ideia da necessidade de se conhecer “a família orquestral” como critério para se chegar à compreensão da música. Para o autor, “In serious music the instrumental sound is a mere function of the structure of the whole with no intrinsic value as an individual sound”¹¹² (1994, p. 330). Desse modo, quando se direciona a atenção para um instrumento em específico, como consequência, está se levando à distração o ouvinte pois, o mesmo não estará pensando na obra como um todo. A questão é que não há a necessidade de um conhecimento prévio de um instrumento ou outro, em específico, porque os mesmos não se expressam como “personalidades”. A percepção da obra está na coerência da relação entre as partes com o todo.

Sugerir ideias e imagens por meio da música remete à fragmentação do objeto com a intenção de induzir sensações ou emoções no ouvinte. Adorno (1994) critica que uma das formas de se chegar a essa condição seria por meio da audição atomística, em que há um excesso de ênfase dado junto ao sujeito para que fique condicionado a

¹¹¹Uma das principais pressuposições para a compreensão da arte é a percepção da diferença entre a arte na medida em que ela é um mundo em si própria, e a realidade empírica de sua própria existência.

¹¹²Na música séria o som instrumental é uma mera função da estrutura do todo sem valor intrínseco como um som individual.

escutar apenas o tema principal para o reconhecimento da música. Essa atitude torna praticamente impossível a compreensão de qualquer obra musical em sua completude. A questão é que:

The idea that the theme is the "easi- est" in music, leads again to a shifting of the attention from the whole to the part. It might be argued here that this is a procedure which commends itself to common sense, and that it would be a high-brow postulate to expect elementary musical education to lead to an understanding of a complex form from its totality and not from its theme (ADORNO, 1994, p. 331, grifo do autor)¹¹³.

Em qualquer obra musical séria, o tema não se separa do seu desenvolvimento. Levar o sujeito a ter sua concentração voltada para uma parte ou outra de forma isolada tira a possibilidade de apreensão da essência, do que pode ser percebido como elemento da contradição, o que causaria a ilusão de uma falsa realidade. Portanto,

The theme is one element of the composition and an important one, but when this element is hypostasized as the composition's "content," the stream of music is destroyed and replaced by the automatic recognition of what is, after all, one of the composition's tools among others. This example, by the way, appears to us to illustrate most concretely what is meant by the "reification" of music (ADORNO, 1994, p. 331, grifos do autor)¹¹⁴.

Sobre o estudo das estruturas e das formas da música pura, Adorno (1994) deixa claro que a tentativa de descrever a música como unidade estrutural sem ter em mente a importância da experiência do ouvinte com as possibilidades de organização musical é algo equivocado. Portanto, “a procedure which uses technical terms without even roughly explaining them, is pedagogically unsound”¹¹⁵ (ADORNO, 1994, p. 336).

O estudo do significado da música, em uma perspectiva histórica, é criticado por Adorno (1994) ao fazer referência a falsas informações com a intenção de transformar os compositores em mitos ou heróis. Na busca pela aceitação da composição ou do

¹¹³A ideia de que o tema é o mais "fácil" na música, conduz novamente a uma mudança da atenção do todo para a parte. Pode ser argumentado aqui que este é um procedimento que se recomenda ao senso comum e que seria um postulado erudito esperar que a educação musical elementar conduza à compreensão de uma forma complexa de sua totalidade e não de seu tema.

¹¹⁴O tema é um elemento da composição e deveras importante, mas quando este elemento é hipostasiado como "conteúdo" da composição, o fluxo de música é destruído e substituído pelo reconhecimento automático do que é, afinal de contas, uma das ferramentas de composição, entre outros. Este exemplo, a propósito, aparece para nos ilustrar mais concretamente o que se entende por "reificação" da música.

¹¹⁵Um procedimento que usa termos técnicos sem ao menos explicá-los grosso modo, é pedagogicamente insatisfatório.

compositor, tais informações idealizadas podem confundir, se o objetivo for de um entendimento mais concreto em uma abordagem crítica.

Para Adorno (1994) é importante destacar que, o que deve ser princípio de uma educação musical que objetiva a emancipação não necessariamente é o respeito pelo compositor, mas a preocupação em instigar no ouvinte o interesse pelo sentido musical em si. Para isso é preciso que a música seja vivida, proporcionando uma verdadeira experiência estética.

Outra questão pontuada por Adorno (1994), e considerada um absurdo, é a de supor que o curso histórico da música está na mesma direção de um desenvolvimento do simples para o complexo. É necessário deixar claro que não há um desenvolvimento técnico ou estilístico de forma ou conteúdo da música em uma perspectiva unilateral e linear. O que há é uma conexão entre o novo e o velho de modo que um complementa o outro deixando evidente o elemento contraditório.

Nesse sentido, Adorno (1994) critica a ideia de considerar que na educação musical os compositores, no contexto histórico, tiveram o sequenciamento de suas ideias em uma lógica evolutiva. Nessa perspectiva, como trabalho equivocado, podem ser citadas ações que apresentam músicas de Bach, seguidas pelas de Mozart até chegar em Tchaikovski. O objetivo nessa lógica seria o de um procedimento pedagógico aos jovens visando um fácil reconhecimento, de uma linearidade das técnicas musicais no contexto histórico, para aceitação das obras. Caminho contrário quando se pretende instigar a consciência do sujeito sobre a obra musical e sua constituição.

Adorno (2009) corrobora a ideia que, por meio da experiência estética, o indivíduo estreita a distância com a obra de arte. Essa que, por um lado, na sua autonomia se opõe à sociedade e por outro, é social, o que determina uma das leis da sua experiência. Lei que leva ao entendimento de que a experiência artística ou estética, “[...] move-se por si mesma mediante a contradição de a imanência constitutiva da esfera estética ser também ideologia” (ADORNO, 2008a, p. 529). O que quer dizer que a experiência estética deve ultrapassar seus próprios limites para que não seja idealizada, contribuindo com o processo de alienação.

Deve-se ter em mente que na perspectiva teórico crítica, “a experiência só não basta, é preciso que seja alimentada pelo pensamento” (ADORNO, 2008a, p. 529). Com

isso, pensar a arte de um ponto de vista funcionalista¹¹⁶, arrisca restringir sua interação com o sujeito, no sentido da emancipação, pelos limites que se configuram no contexto de sua apropriação:

A análise imanente das obras não está demasiado longe dos estúpidos trabalhos de passatempo, mesmo se os seus achados pudessem ser corrigidos, quase sempre de modo imanente, enquanto análise técnica insuficiente. A estética filosófica, estreitamente unida à ideia da análise imanente das obras, tem, porém o seu lugar onde esta não chega. A sua reflexão segunda deve impelir além de si os estados de coisas em que embate esta análise, e penetrar no conteúdo de verdade, graças a uma crítica enfática. A análise imanente das obras é estreita em si mesma, decerto porque pretende cortar o fôlego à reflexão social sobre a arte (ADORNO, 2008a, p. 528).

Deve-se ter consciência do antagonismo entre questões objetivas e subjetivas assim como no que se refere ao conteúdo e a essência da arte tanto no processo de sua criação quanto de sua recepção (ADORNO, 2008a). Fica, assim, evidente:

Que as obras funcionais sejam sempre belas em virtude da sua fidelidade àquela lei formal é afirmação apologética, como se quisesse consolar-se sobre o que lhes falta: má consciência da própria objetividade. Pelo contrário, a obra de arte autônoma, unicamente funcional em si, pretende alcançar pela sua teleologia imanente o que outrora se chamava a beleza. [...] o funcionalismo, enquanto um para-outro, torna-se supérfluo, ornamental enquanto fim em si (ADORNO, 2008a, p. 99 - 100).

Portanto, quando se tem como objetivo proporcionar condições ao sujeito de perceber a realidade, em um trabalho com a música, é basilar o entendimento das contradições envolvendo o processo de criação. A função ou a funcionalidade da obra musical está diretamente conectada a essa questão e é necessário que se tenha consciência dela.

Educar de forma crítica, para a autonomia e emancipação, tendo a estética por meio da música como caminho, requer a consciência das imposições ideológicas. O desenvolvimento da capacidade reflexiva é fundamental para se buscar mudanças na sociedade administrada.

¹¹⁶No caso da música, essa perspectiva funcionalista, segundo Adorno se mostra “tão aviltante; como uma mentira acerca daquilo que existe, a possessão diabólica de uma transcendência que em nada difere daquilo que ela conta superar” (2011a, p. 121).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção de desenvolver esta pesquisa partiu do interesse de refletir sobre amplas possibilidades (de)formativas da música na atual sociedade. O aprofundamento do conceito de Educação Estética com foco nessa manifestação artística, sob a ótica de Adorno, contribuiu para compreender como a arte tem sido utilizada como instrumento de alienação e manipulação, e ao mesmo tempo, como se apresenta enquanto possibilidade de se chegar à autonomia pelo caminho do desenvolvimento da percepção com vistas à práxis revolucionária na área da educação.

No campo da educação musical esta reflexão se torna fundamental ao se tomar como parâmetro o fato que o ensino de música tem sido voltado para formação técnica desconsiderando objetivos que visem o esclarecimento e a emancipação humana. Os resultados dessas ações vão ao encontro do que a indústria cultural busca impor.

Para o avanço dessas questões, o pensamento de Adorno (1995a) sobre a consciência em relação à realidade tem se mostrado fundamental. Realidade que remete a como é disposto forma e conteúdo na estrutura de pensamento do sujeito quanto à sua formação.

Apreender as ideias de Adorno quanto à importância de se perceber de modo consciente a forma como a arte e a música se relacionam com a sociedade foi fundamental. Ao longo da pesquisa os conflitos sociais que se inscrevem no curso da história compareceram para que pudessem ser pensadas as contradições. O estágio da denúncia foi algo a ser estabelecido no que se compreende do pensamento de Adorno, sobre a música, para refletir sobre a essência da arte.

No decorrer da discussão, as ideias de Adorno elucidaram que a Educação Estética deve denunciar a ideologia dominante por meio da consciência crítica. Esta que requer em sua constituição uma dialética em que não haja a reconciliação imediata entre sujeito e objeto ou a unificação entre universal e particular. O que se daria por meio de uma arte autônoma e revolucionária, que não esteja a serviço do mercado servindo de veículo ideológico ao poder social em que a falsidade e a mentira, como ideologia, sempre constituem elementos que criam uma ilusão de totalidade.

Devido ao contexto ideológico e estrutural, a inserção social do indivíduo como agente transformador é algo cada vez mais difícil. Principalmente, quando o desenvolvimento das tecnologias se torna o objetivo principal para se alcançar

consciências felizes¹¹⁷ em que os sujeitos são levados a se entregar a um “gozo eterno”. Este que é alcançado por ações que inibem a capacidade perceptiva por oferecer, para o consumo, produtos pré-digeridos e de qualidade duvidosa, conduzindo as pessoas a assumirem, na sociedade, o papel de quem apenas reproduz aquilo que lhes é designado por se encontrar em estado de alienação.

Para superar tal condição, avançar na compreensão do conceito de Educação Estética se tornou de suma importância. A concepção de Educação Estética de Schiller (1989) trouxe grandes contribuições ao destacar que com o desenvolvimento da sensibilidade, entendendo a importância da razão nesse processo, percebendo a beleza das formas, e com o estímulo da vontade, poderia se chegar à liberdade.

Destacou-se, nessa proposta, que a formação humana tem como ponto de partida a relação estabelecida entre aspectos físicos, morais e espirituais. Tal relação é ideia basilar para o desenvolvimento da vontade, além do desenvolvimento da consciência dos impulsos formais e sensíveis. Algo necessário para constituição do jogo, que envolve o impulso lúdico, de forma conseqüente a beleza, o que é fundamental no pensamento de Schiller (1989).

Contudo, pode-se concluir que o avanço da proposta de Educação Estética na perspectiva adorniana se dá quando há o reconhecimento das contradições que envolvem todo esse processo e também quando se reconhece que a práxis por ela mesma, idealizada, não é suficiente. É preciso que o sujeito volte para si mesmo admitindo suas falhas e limitações e que seja crítico, não se acomodando diante de ideias que lhe são inculcadas no cotidiano. Isso serve para a escola e a educação.

Conforme afirma Adorno (1986), estamos vivendo em uma sociedade administrada em que as pessoas são dirigidas a ponto de serem comparadas a meras engrenagens de uma grande máquina que tem seu valor apenas por aquilo que produz. O direito e a liberdade de pensar e decidir se tornaram algo restrito àqueles que detêm o poder, mesmo porque a ignorância se tornou o principal instrumento de controle e coerção social. Dessa forma, a música, como um instrumento ideológico de formação contraditória, vem retirando cada vez mais a liberdade tanto de pensamento quanto da

¹¹⁷Para Marcuse a consciência feliz é “a perda da consciência em razão das liberdades satisfatórias concedidas por uma sociedade sem liberdade” (1967, p. 85), dessa forma aceitando os malefícios da sociedade. Assim, a consciência feliz se configura como “a crença em que o real seja racional e em que o sistema entrega as mercadorias” (1967, p. 92), refletindo o conformismo da racionalidade tecnológica traduzida em comportamento social.

ação do sujeito. Como se viu, algo deixado claro quando há uma conscientização dos mecanismos de imposição desenvolvidos pela indústria cultural.

Para Adorno (1986), é relevante entender que os efeitos das artes, manifestos no indivíduo, são questões a serem discutidas socialmente. Esses não são absolutos no que se refere à apreensão subjetivista do receptor. É importante destacar que tais efeitos não fogem à essência da obra de arte, pois, “[...] as obras de arte estão sujeitas a uma outra lógica que não a do conceito, do juízo e da conclusão” (ADORNO, 1986, p. 111).

Ressaltou-se essas questões para uma reflexão aprofundada da consequência do trabalho envolvendo as artes no processo educativo, destacado aqui como Educação Estética. Sistematizar elementos dessas ideias, com vistas a uma maior preocupação com a formação humana, foi a base desta pesquisa. Abordar a música como modalidade artística significou entendê-la como um instrumento contraditório de formação, que pode levar à dominação e à autonomia.

O envolvimento da música em uma proposta de Educação Estética deve levar em consideração o desenvolvimento da capacidade crítica e criativa do sujeito. Proporcionar condições para se chegar à consciência das percepções, no sentido de promover a práxis emancipadora e não a alienação, expressa a necessidade de tal processo educacional, de acordo com as ideias de Adorno (1995) sobre as razões sociais da educação.

Não obstante, Adorno (1995) deixa claro que dentre as questões fundamentais da educação estão a desbarbarização e a emancipação. Seu entendimento é de que a “emancipação consiste em que aquelas poucas pessoas interessadas nesta direção orientem toda a sua energia para que a educação seja uma educação para a contradição e para a resistência” (1995, p. 183), o que pressupõe a conscientização acerca das contradições da razão. Nisso, sua intenção é, “que por meio do sistema educacional as pessoas comecem a ser inteiramente tomadas pela aversão à violência física” (1995, p. 165). Para isso é preciso preparo, qualificação, respeito com essa área do conhecimento e suas especificidades.

Para Adorno (1995), tanto o processo de emancipação, quanto de alienação é perpassado pela formação cultural. Em seu entendimento, a razão objetiva da barbárie se deve à falência da cultura. Para o autor, a barbárie se instaurou pois, a cultura acabou dividindo os homens em um dos campos fundamentais de sua constituição como ser genérico, entre o trabalho físico e intelectual. Consequência disso é que o processo de formação humana deu lugar ao de pseudoformação.

As contradições da mediação, discutidas por Adorno (1995), representam tais questões. Zanolli em discussão sobre esse tema apresenta a identificação da realidade a partir de um posicionamento crítico, (im)possibilidade de formação:

Uma vez que a mediação é possibilidade de identificação da realidade, a relação entre sujeito e objeto é determinada pelo sistema social e político. Assim, essa determinação apresenta a realidade contraditória pela objetificação das condições estruturais dadas. Isso se reflete quando se discute criticamente a conciliação da teoria e da prática em nome da práxis revolucionária (ZANOLLI, 2012, p. 09).

Entretanto, o que tem acontecido é a supressão dessa condição pela idealização da mediação, proporcionando o inverso da ideia apresentada, ou seja, a naturalização da práxis como algo fetichizado que não apresenta à realidade e promove uma falsa consciência.

No início deste texto foram lançadas questões referentes ao objeto e sobre estas foram feitas considerações. Sobre a relação entre música e trabalho, deve ser ressaltado que, como manifestação artística, a música apresenta possibilidades tanto de emancipação quanto de alienação. Homem e arte não se separam quando há o entendimento de que o indivíduo só se constitui como tal pela capacidade que tem de criar e organizar seu espaço vivencial a partir de suas necessidades. O entrave dessa relação se dá justamente quando o conhecimento que daí surge é utilizado para dominar outros homens, como tem sido feito com a música, o que se efetiva na sociedade quando deixa de se preocupar com o bem coletivo e visa interesses apenas individuais, econômicos e de poder.

Seguindo essa linha de pensamento, tem-se que a música é apropriada pela indústria cultural como mecanismo de manipulação e dominação, ao passo que poderia ser trabalhada de modo a priorizar o desenvolvimento crítico, dando condições para o indivíduo reconhecer as contradições que se estabelecem no contexto social. Essa apropriação tem se dado seguindo a lógica do mercado em que toda forma de cultura é transformada em mercadoria, retirando o caráter espontâneo, no que se refere ao conhecimento utilizado, para impor padrões previamente estabelecidos. Padrões que são repetidos à exaustão visando o condicionamento de consumidores extremamente passivos. Dessa forma, a música acaba alienando aqueles que se entregam à simples recepção de tais produtos. Nessa condição, há um reforço do *status quo* em detrimento da emancipação, contribuindo com a instauração da barbárie. Isso dificulta o indivíduo

desenvolver a capacidade de refletir sobre si e suas ações, em contraponto a elementos do universal e do particular, qual seja individual e social.

Por esse princípio, a preocupação com o conteúdo musical a ser trabalhado é importante. Entretanto, no momento em que não se tem objetivos voltados para o confronto indivíduo e sociedade, trazendo à tona as contradições existentes por meio do reforço de informações musicais que são trabalhados pela mídia, o que se faz é ir ao encontro da ideologia imposta pela indústria cultural.

Portanto, reconhecer a música como arte formativa e contraditória significa compreender seu potencial emancipatório. Pelo que foi dito até o momento, a mediação da música no processo formativo pode se dar quando houver o interesse de que o aluno se envolva em seu caráter imanente. Se apropriando assim, desde questões técnicas musicais até a conscientização do modo que foi idealizada e concretizada, historicamente. Deve-se destacar que a formação por meio da música passa pelo processo de criação, interpretação e apreciação, em que devem ficar evidentes as imposições ideológicas, pois a arte não deve ser isenta dessa responsabilidade.

Essas questões ficam claras ao se perceber que nas análises de Adorno (2009; 2010; 2011b), sobre os compositores Mahler, Schönberg, Berg e Stravinsky, tanto tonalidade quanto atonalidade podem estimular a consciência do sujeito por meio de novas percepções. Nessas análises ficou evidente que o importante, em um processo de emancipação por meio da música, é como está disposto o material musical em relação ao conteúdo social para que o mesmo não sirva como instrumento de imposição ideológica. Nisso, vale reforçar: “dispor conscientemente de um material natural significa a emancipação do homem com respeito à coação natural da música e a submissão da natureza aos fins humanos” (ADORNO, 2011b, p. 57). Destaca-se a tentativa de evitar que a opressão sobre a natureza seja um efeito subversivo contra a autonomia e liberdade subjetivas (ADORNO, 2011b).

A Educação Estética com foco no ensino de música, observando as ideias de Adorno, deve partir do princípio que o envolvimento consciente com a obra de arte é fundamental para que, por meio daquilo que ela tem a oferecer, sua aura, sua essência, sua forma e seu conteúdo, se construam conhecimentos que contribuam com uma práxis revolucionária. Dado que se daria pela consciência dos antagonismos sociais que podem ser representados nas artes ou em específico na música. Isso envolve aspectos técnicos, de criação, interpretação, apreciação crítica, de forma e conteúdo.

É fundamental que se possa avançar pela crítica nas ações dos profissionais envolvidos com a educação pela música. Para se desenvolver um trabalho voltado para a formação humana, é preciso primeiramente que se tenha consciência da importância de se ter indivíduos autônomos e críticos, capazes de retomar aquilo que os constitui como ser genérico, como afirma Marx (2010), capazes de criar e transformar o mundo de forma consciente, criativa e autocrítica.

Com base em Adorno, deve-se reforçar a necessidade de envolver os alunos com o ensino de música para que consigam interagir de forma técnica, teórica e crítica com objetivo de entender e refletir sobre as relações estabelecidas no contexto social e, assim ter condições de combater a barbárie e a dominação, fatores causais à desumanização pela cultura.

Diante destas reflexões, faz-se necessário destacar que tais condições desumanas, impostas ao sujeito, carecem de um constante repensar sobre a sociedade, seus mecanismos de controle e possibilidades de libertação das amarras impostas pelas agências culturais. Persistir na reflexão sobre o elemento estético é possibilidade emancipatória por meio da qual se propõe a consciência das contradições sociais, criando novas ações. Portanto, corrobora-se o pensamento de Adorno que: “o conhecimento adequado do elemento estético é a realização espontânea dos processos objetivos que, em virtude das suas tensões, ocorrem no seu interior” (ADORNO, 2008a, p. 112).

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Trad. de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ADORNO, T. W. **Introdução à Sociologia da Música**. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

_____. **Filosofia da Nova Música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

_____. **Berg: O Mestre da Transição Mínima**. Trad. Mario Videira. São Paulo: UNESP, 2010.

_____. **Disonancias; Introducción a la Sociología de la Música**. Edición de Rolf Tiedemann. Traducción: Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Akal, 2009.

_____. **Dialética Negativa**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009b.

_____. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Arte e Comunicação, 2008a.

_____. **Monografías Musicales: Ensayo sobre Wagner; Mahler. Una Fisionomía Musical; Berg. El Maestro de la Transición Mínima**. Edición de Rolf Tiedemann. Fernández Ciudad: Akal, 2008b.

_____. Teoria da Semicultura. In: **Primeira Versão**. ANO IV, Nº191, Volume XIII AGOSTO - PORTO VELHO, 2005.

_____. A Arte é alegre? RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B. (orgs.) **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Unimep, 2001a.

_____. Teses Sobre Religião e Arte Hoje. RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B. (orgs.) **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Unimep, 2001b.

_____. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995a.

_____. **Palavras e Sinais**. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995b.

_____. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. São Paulo, Nova Cultural, 1989.

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

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BASTOS, F. J. M. **Panorama das Ideias Estéticas no Ocidente**. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

BATISTA, T. J.R.; ZANOLLA, S. R. S. **Corpo, Estética e Ideologia: um diálogo com a ideia de beleza natural**. Movimento, Porto Alegre, v. 22, n. 3, 999-1010, jul./set. de 2016.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica. IN: **Teoria da Cultura de Massa**. Org. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BERNARDI, B. **Introdução aos Estudos Etno – Antropológicos**. Tradução: A. C. Mota da Silva. São Paulo. Martins Fontes, 1974.

BRASIL. Lei n. 13.278, de 02 de Maio de 2016. Fixa as diretrizes e bases da educação nacional referente ao ensino da arte. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm>. Acesso em: 15 de Setembro de 2016.

_____. Lei n. 11.769, de 18 de Agosto de 2008. Dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm>. Acesso em: 10 de junho de 2015.

BRISOLLA, L. S. **Educação, Indústria Cultural e Livro Didático**. 230f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Goiânia, 2015.

CANDÉ, R. **História Universal da Música**. V. 2. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CROCHÍK, J. L. **A Formação do Indivíduo e a Dialética do Esclarecimento**. Nuances, São Paulo, V 7, n. 7, 2001.

CUNHA, E. M. **Música: mudança de atitude na sociedade atual**. Revista Goiana de Artes, Goiás, v. 3, n. 2, p. 155-161, 1982.

_____. O Silêncio, Uma Solução. **O Popular**, Goiânia, 12 jan. 1975. Suplemento Cultural, p. 5

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição concisa. Editado por Stanley Sadie. (Tradução de Eduardo Francisco Alves). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3 ed. Curitiba: Positivo, 2004.

GROUT, D. J.; PALISCA, C.V. **História da Música Ocidental**. 5ª ed. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

HOBBSAWM, E. J. **A Era das Revoluções 1789 - 1848**. 25ª ed. Tradução: Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2011a.

HOBBSAWM, E. J. **A Era do Capital 1848 - 1875**. 15ª ed. Tradução: Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2011b.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Temas Básicos da Sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1973.

JAY, M. **A Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923 – 1950**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LIMA, R. T. **Abecê do Folclore**. 6ª ed. Sao Paulo: Recordi, 1985.

MACHADO, C. E. J.. *História* [online]. 2009, vol.28, n.2, pp.889-893. ISSN 1980-4369. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742009000200035>.

MANACORDA, M. A. **Marx e a Pedagogia Moderna**. Trad. Newton Ramos-de-Oliveira. Campinas, SP: Alínea, 2010.

MANN, T. **Doutor Fausto**. Trad. Hebert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MARCUSE, H. **Ideologia da Sociedade Industrial**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

MARX, K. **O Capital**. Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. Tradução de Florestan Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, K.; ENGELS, F. **Sobre Literatura e Arte**. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global Editora, 1979.

MENUHIN, Y.; DAVIS, C. W. **A Música do Homem**. Trad. Auriphebo Berrance Simões. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MOLES, A. **Teoria da Informação e Percepção Estética**. Tradução de Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

NETTO, J.P. **A Construção do Projeto Ético-Político do Serviço Social**. In: Capacitação em Serviço Social e Política Social. Módulo 1 – Brasília: Cead/ABEPSS/CFESS, 1999.

_____. **Crise do Socialismo e Ofensiva Neoliberal**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2012.

NOGUEIRA, M. A. Música, Consumo e Escola: Reflexões Possíveis e Necessárias. RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B. (orgs.) **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Unimep, 2001.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. Educação: Pensamento e Sensibilidade. RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B. (orgs.) **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Unimep, 2001.

RANCIÈRE, J. **O Inconsciente Estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.

RAYNOR, H. **História Social da Música: Da Idade Média a Beethoven**. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

SANTOS, I. S. F.; PRESTES, R. I.; VALE, A. M. Brasil, 1930 - 1961: **Escola Nova, IDB e Disputa Entre Escola Pública e Escola Privada**. Revista HISTEDBR, Campinas, n.22, jun. 2006. p.131 –149. Disponível em: <www.histedbr.fae.unicamp.br/art10_22.pdf> Acesso em: set 2015.

SCHAEFER, S. **A Teoria Estética em Adorno**. Tese (Doutorado). 477 f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2012.

SCHILLER, F. **A Educação Estética do Homem**. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCHÖNBERG, A. **Style and Idea**. New York: St. Martins Press, 1975.

STRA, S. M. **Releyendo Frankfurt: La Experiencia Estética en Adorno**. La Trama de la Comunicación, V. 17, p. 29 a 47, 2013.

STRUNK, O. **The Baroque Era**. New York: Norton e Company, 1965.

ZANOLLA, S. R. S. **Teoria Crítica e Epistemologia: o método como conhecimento preliminar**. Goiânia: Ed. Da UCG, 2007.

_____. Formação e Cultura em T. W. Adorno. In: MASCARENHAS, A. C. B; ZANOLLA, S. R. S. (Org.). **Sociedade, Subjetividade e Educação**: perspectivas marxistas e frankfurtianas. Campinas, SP: Alínea, 2011. P. 111- 125.

_____. **O Conceito de Mediação em Vigotski e Adorno**. *Psicologia & Sociedade*, 24(1), 2012, p. 5-14.

_____. Educação Artística e Formação Musical em Adorno. In: ZANOLLA, S. R. S. (Org). **Arte, Estética e Formação Humana**: possibilidades e críticas. Campinas, SP: Alínea, 2013. P. 97 – 117.