



[Início](#) [Expediente](#) [Manifesto!](#)

[Adorno, a regressão da audição »](#)

Adorno, O fetichismo na música

[Recomendar](#)

[Enviar](#)

16 pessoas recomendaram isso. Seja o primeiro entre seus amigos.

[Extraído de T. W. ADORNO, *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 65-108, excertos. Aconselhamos vivamente a leitura praticante da obra aqui divulgada em seu formato impresso, completa, assim como das outras obras divulgadas neste espaço.]

O fetichismo na música e a regressão da audição[1]

[Excertos]

[\[SEGUNDA PARTE\]](#)

[\[PRIMEIRA PARTE\]](#)

Theodor Adorno

[65] As QUEIXAS acerca da decadência do gosto musical são, na prática, tão antigas quanto esta experiência ambivalente que o gênero humano fez no limiar da época histórica, a saber: a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta encantadora de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas do instinto humano. Toda vez que a paz musical se apresenta perturbada por excitações bacânticas, pode-se falar da decadência do gosto. Entretanto, se desde o tempo da noética grega a função disciplinadora da música foi considerada um bem supremo e como tal se manteve, em nossos dias, certamente mais do que em qualquer outra época histórica, todos tendem a obedecer cegamente à moda musical, como aliás acontece igualmente em outros setores. Contudo, assim como não se pode qualificar de dionisiaca a consciência musical contemporânea das massas, da mesma forma pouco têm a ver com o gosto artístico em geral as mais recentes modificações desta consciência musical. O próprio conceito de gosto está ultrapassado. A arte responsável [66] orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso. De resto, já não há campo para escolha; nem sequer se coloca mais o problema, e ninguém exige que os cânones da convenção sejam subjetivamente justificados; a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no polo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente. Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez 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 jugo 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. As categorias da arte autônoma, procurada e cultivada em virtude do seu próprio valor intrínseco, já não têm valor para a apreciação musical de hoje. Isto ocorre, em grande escala, também com as categorias da música séria, que, para descartar com maior facilidade, se costuma designar com o qualificativo de “clássica”. Se se objeta que a música ligeira e toda a música destinada ao consumo nunca foram experimentadas e apreciadas segundo as mencionadas categorias, não há como negar a verdade desta objeção. Contudo, esta espécie de música é afetada pela mudança, e isto precisamente em virtude da seguinte razão: proporciona, sim, entretenimento, atrativo e prazer, porém, apenas para ao mesmo tempo recusar os valores que concede. Aldous [67] Huxley levantou em um de seus ensaios a seguinte pergunta: quem ainda se diverte realmente hoje num lugar de diversão? Com o mesmo direito poder-se-ia perguntar: para quem a música de entretenimento serve ainda como entretenimento? Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalaram entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. Assume ela em toda parte, e sem que se perceba, o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do cinema mudo. A música de entretenimento serve ainda — e apenas — como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir. Um especialista americano em propaganda radiofônica — que utiliza com predileção especial a música — manifestou ceticismo com respeito ao valor de tais anúncios, alegando que os ouvintes aprenderam a não dar atenção ao que ouvem, mesmo durante o próprio ato da audição. Tal observação é contestável quanto ao valor publicitário da música. Mas é essencialmente verdadeira quando se trata da compreensão da própria música. [...].

[Procurar](#)

[GO](#)

[ANNOTATIONIBUS](#) (4)

[EXTRACTA](#) (80)

[FRAGMENTA](#) (28)

[INVESTIGATIONIS](#) (30)

[Communicationis](#) (10)

[Initiationis](#) (12)

[NOTITIA](#) (10)

[PRAEPARATIO](#) (24)

[RECENTIONIS](#) (4)

[DIALOGUM](#)

[Crônicas exílicas](#)
[Dos Espíritos](#)
[Ellenismos](#)
[Rede do Assumpção](#)

[SETESP](#)

[Hyperapophysis Portal](#)
[Lições de Metafísica especulativa](#)
[Manuel Moreira da Silva](#)

ARQUIVOS

[novembro 2012](#) (6)

[outubro 2012](#) (24)

[setembro 2012](#) (30)

[agosto 2012](#) (31)

[julho 2012](#) (31)

[junho 2012](#) (26)

META

[Registrar-se](#)

[Login](#)

[Valid XHTML](#)

[XFN](#)

[WordPress](#)

A nova etapa da consciência musical das massas se define pela negação e rejeição do prazer no próprio prazer. Assemelha-se tal fenômeno aos comportamentos que as pessoas soem manter em face do esporte ou da propaganda. A expressão “prazer artístico” ou “gosto artístico” assumiram um significado curioso e cômico. A música de Schoenberg, tão diferente das canções de sucesso, apresenta em todo caso uma analogia com elas: não é degustada, não pode ser desfrutada. Quem ainda se deliciasse com os belos trechos de um quarteto de Schubert ou com um provocantemente sadio “concerto grosso” de Haendel seria catalogado como um defensor suspeito da cultura, bem abaixo dos colecionadores de borboletas. O que o cataloga nesta categoria de amadores não é o “novo”. O fascínio da canção da moda, do que é melodioso, e de todas as variantes da banalidade, exerce a sua influência desde o período inicial da burguesia. Em outros tempos este fascínio atacou o privilégio cultural das ca- [72] -madas sociais dominantes. Hoje, contudo, quando este poder da banalidade se estendeu a toda a sociedade, sua função se modificou. A modificação de função atinge todos os tipos de música. Não somente a ligeira — reino em que o poder da banalidade se faria notar comodamente como simplesmente “gradual”, com respeito aos meios mecânicos de difusão. A unidade e harmonia das esferas musicais separadas deve ser repensada e recomposta. A sua separação estática, tal como a defendem e promovem ocasionalmente alguns conservadores da cultura antiquada, é ilusória — chegou-se a atribuir ao totalitarismo do rádio a tarefa de, por um lado, propiciar entretenimento e distração aos ouvintes, e por outro, a de incentivar e promover os chamados valores culturais, como se ainda pudesse haver bom entretenimento e como se os bens da cultura não se transformassem em algo de mau, precisamente em virtude do modo de cultivá-los. Assim como a música séria, desde Mozart, tem a sua história na fuga da banalidade e como aspecto negativo reflete os traços da música ligeira, da mesma forma presta ela hoje em dia testemunho, nos seus representantes mais credenciados, de sombrias experiências, que se prefiguram, carregadas de pressentimentos, na despreocupada simplicidade da música ligeira. Inversamente seria igualmente cômodo ocultar a separação e a ruptura entre as duas esferas e supor uma continuidade, que permitiria à formação progressiva passar sem perigo do **jazz** e das canções de sucesso aos genuínos valores da cultura. A barbárie cínica de forma alguma é preferível à fraude cultural. O que alcança, quanto à desilusão do superior, é por ela compensado através das ideologias de originalidade e vinculação com o natural, mediante as quais transfigura o mundo musical inferior: um submundo que já não ajuda, por exemplo, na contradição dos excluídos da cultura, mas limita-se a se alimentar com o que lhe é dado de cima. A ilusória convicção da superioridade da música ligeira em relação à séria tem como fundamento precisamente essa passividade das massas, que colocam o consumo da [73] música ligeira em oposição às necessidades objetivas daqueles que a consomem. É habitual alegar, a este propósito, que as pessoas na realidade apreciam a música ligeira, e só tomam conhecimento da música séria por motivos de prestígio social, ao passo que o conhecimento de um único texto de canção de sucesso é suficiente para revelar que função pode desempenhar o que é lealmente aceito e aprovado. Em consequência, a unidade de ambas as esferas da música resulta de uma contradição não resolvida. Ambas não se relacionam entre si como se a inferior constituísse uma espécie de propedêutica popular para a superior, ou como se a superior pudesse haurir da inferior a sua perdida força coletiva. Não é possível, a partir da mera soma das duas metades seccionadas, formar o todo, mas em cada uma delas aparecem, ainda que em perspectiva, as modificações do todo, que só se move em constante contradição. Se a fuga da banalidade se tornasse definitiva, reduzir-se-ia a zero a possibilidade de venda e de consumo da produção séria, em consequência de suas demandas objetivas inerentes, e a padronização dos sucessos se efetua mais abaixo, de modo a não atingir de maneira alguma o sucesso de estilo antigo, admitindo somente a mera participação. Entre a incompreensibilidade e a inevitabilidade não existe meio-termo possível: a situação polarizou-se em extremos que na realidade acabam por tocar-se. Entre eles já não há espaço algum para o “indivíduo”, cujas exigências — onde ainda eventualmente existirem — são ilusórias, ou seja, forçadas a se amoldarem aos padrões gerais. A liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos. [...].

O conceito de fetichismo musical não se pode deduzir por meios puramente psicológicos. O fato de que “valores” sejam consumidos e atraíam os afetos sobre si, sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui uma evidência da sua característica de mercadoria. Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados. A música, com todos os atributos do etéreo e do sublime que lhes são outorgados com liberalidade, é utilizada sobretudo nos Estados Unidos, como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias que é preciso comprar para poder ouvir música. Se é verdade que a função propagandística é cuidadosamente ofuscada em se tratando de música séria, no âmbito da música ligeira tal função se impõe em toda parte. Todo o movimento do **jazz**, com a distribuição grátis das partituras às diversas orquestras, está orientado no sentido de a execução ser usada como instrumento de propaganda para a compra de discos e de reduções para piano. Inúmeros são os textos de músicas de sucesso que enaltecem a própria canção, cujo título repetem constantemente em maiúsculas. O que transparece em tais letreiros monstruosos é o valor de troca, no qual o **quantum** do prazer possível desapareceu. Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor, ou seja, do “homem”. Escreve Marx: “O mistério da forma mercadoria consiste sim- [78] -plesmente no seguinte: ela devolve aos homens, como um espelho, os caracteres sociais do seu próprio trabalho como caracteres dos próprios produtos do trabalho, como propriedades naturais e sociais dessas coisas; em consequência, a forma mercadoria reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como uma relação social de objetos existente fora deles”^[2]. Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor “fabricou” literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele. “Fabricou” o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada. É óbvio que no setor dos bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar. Com efeito, tal setor se apresenta no mundo das mercadorias precisamente como excluído do poder da troca, como um setor de imediatidade em relação aos bens, e é exclusivamente a esta aparência que os bens da cultura devem o seu valor de troca. Ao mesmo tempo, contudo, fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios deste mercado. [...].

As obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens de cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas. Tornam-se depravadas. O consumo, destituído de relação, faz com que se corrompam. Isto, não somente no sentido de que as poucas que são sempre de novo tocadas ou cantadas se desgastam como a

Madona da Capela Sistina, que comumente é colocada no quarto de dormir. O processo de coisificação atinge a sua própria estrutura interna. Tais obras transformam-se em um conglomerado de ideias, de “achados”, que são inculcados aos ouvintes através de ampliações e repetições contínuas, sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária. O valor de recordação das partes dissociadas possui na própria grande música uma forma prévia ou antecipada nas técnicas de composição do romantismo tardio, sobretudo na wagneriana. Quanto mais coisificada for a música, tanto mais romântica soará aos ouvidos alienados. E precisamente através disto que tal música se torna “propriedade”. Uma sinfonia de Beethoven, executada e ouvida, enquanto totalidade, espontaneamente, jamais poderia tornar-se propriedade de alguém. A pessoa que no metrô assobia triunfalmente o tema do último movimento da **Primeira Sinfonia** de Brahms, na realidade relaciona-se apenas com suas ruínas. Contudo, tanto quanto decadência do fetiche representa um perigo para o próprio fetiche, aproximando-o das músicas de sucesso, também produz uma tendência contrária, no intuito de conservar o seu caráter fetichista. Se a romantização do indivíduo se alimenta com o corpo da totalidade, o ameaçado vê-se recoberto de [82] cobre, por galvanização. A ampliação, que precisamente sublinha as partes coisificadas, assume o caráter de um ritual mágico, no qual são esconjurados, por quem reproduz, todos os mistérios da personalidade, intimidade, inspiração e espontaneidade, que desapareceram da própria obra. Precisamente porque a obra dos momentos, em decadência, renuncia à sua espontaneidade, tais momentos lhe são injetados de fora, tão estereotipados quanto as ideias criadoras. A despeito de todo o falatório sobre a “nova objetividade”, a função essencial das representações ou execuções musicais conformistas não é mais a representação da obra “pura” mas a apresentação da obra depravada com um enorme aparato que procura, enfática e impotentemente, afastar dela a depravação. [...].

[...]. [87] [...]

A consciência da grande massa dos ouvintes está em perfeita sintonia com a música fetichizada. Ouve-se a música conforme os preceitos estabelecidos pois, como é óbvio, a depravação da música não seria possível se houvesse resistência por parte do público, se os ouvintes ainda fossem capazes de romper, com suas exigências, as barreiras que delimitam o que o mercado lhes oferece. Aliás, quem eventualmente tentasse “verificar” ou comprovar o caráter fetichista da música através de uma enquete sobre as relações dos ouvintes, por meio de entrevistas e questionários, poderia sofrer vexames imprevistos. Tanto na música como nas demais áreas, a tensão entre substância e fenômeno, entre essência e aparência agigantou-se em tal proporção que já é inteiramente impossível que a aparência chegue a ser um testemunho válido da essência[3]. As reações inconscientes do público, dos ouvintes, são ofuscadas com tal perfeição, a apreciação consciente dos ouvintes é teleguiada com tal exclusividade pelos critérios fetichistas dominantes, que toda e qualquer resposta concorda **a priori** com a superfície mais banal deste cultivo musical atacado pela teoria cuja validade precisamente se quer “verificar”. Basta formular a um ouvinte a pergunta mais primitiva que existe com relação a uma obra de arte — agrada-lhe ou desagrada-lhe? — para constatar que entra eficazmente em jogo todo o mecanismo que, como se crê, poderia tornar-se manifesto ou ser eliminado pela redução a esta pergunta. Se, porém, ainda se tentar substituir tais condições de averiguação, que levem em conta a dependência real do ouvinte em relação aos ditames da máquina dirigente da propaganda, constata-se que toda sofisticação do método de averiguação não só dificultará uma interpretação objetiva dos resultados, mas também aumentará as resistências dos ouvintes a serem testados, acabando por fazê-los insistirem ainda mais neste tipo de comportamento conformista, dentro do qual se consideram protegidos do perigo de aparecerem publicamente como são. Não é possível estabelecer com clareza um nexo causal, por exemplo, entre as “repercussões” das músicas de sucesso e seus efeitos psicológicos sobre os ouvintes. Se realmente hoje em dia os ouvintes não pertencem mais a si mesmos, isto significa também que já não podem ser “influenciados”. Os polos opostos da produção e do consumo estão respectivamente subordinados entre si e não são reciprocamente dependentes de modo isolado. A sua própria [89] mediação de maneira alguma se subtrai à conjectura teórica. Basta recordar quanto sofrimento é poupado àquele que não tem muitas ideias e quanto mais “de acordo com a realidade” se comporta quem aceita a realidade como verdadeira, e até que ponto dispõe do domínio sobre o mecanismo somente aquele que o aceita sem objeções, para que a correspondência entre a consciência dos ouvintes e a música fetichizada permaneça compreensível mesmo quando não é possível reduzir a consciência dos ouvintes a esta última.

[1] Traduzido do original alemão: “Ueber Fetischcharakter Fetischchrakter in der Musik und die Regression des Hoerens”, em *Dissoruzmen*, Goettingen, 1963, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 9-45.

[2] *Das Kapital*, edição popular Viena-Berlim, 1932, tomo I, p. 177.

[3] Cf. Max Horkheimer, “Der neueste Angriff auf die Metaphysik”, in *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, ano VI (1937), pp. 28 ss.

Curtir 16 Tweet 0 3

 Comentar...

Publicar no Facebook Publicando como Robson De Melo Nogueira (Não é você?)

Plug-in social do Facebook

No related posts.

[Adorno](#), [Arte](#), [Beleza](#), [Dialética](#), [Estética](#), [Fetichismo](#), [Indústria Cultural](#), [Jazz](#), [Literatura](#), [Música](#), [Regressão](#), [Teoria do Conhecimento](#)

This entry was posted on julho 13, 2012, 4:37 pm and is filed under [Extracta](#). You can follow any responses to this entry through [RSS 2.0](#). Você pode [deixar uma resposta](#), ou [citar](#) de seu próprio site.

COMENTÁRIOS (0)

RELATED POSTS

Nenhum comentário ainda.

| | |
|----------------------|--|
| <input type="text"/> | Nome (necessário) |
| <input type="text"/> | E-Mail (necessário) <i>(não será publicado)</i> |
| <input type="text"/> | Website |

Notify me of followup comments via e-mail

[Mandar Comentário](#)



Esta obra foi licenciada sob uma Licença [Creative Commons Atribuição-NãoComercial-Compartilhalqual 3.0 Não Adaptada](#).

Fusion theme by [digitalnature](#) | powered by [WordPress](#)
[Posts \(RSS\)](#) e [Comentários \(RSS\)](#) ^