UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

MANUELA MONTI

As possibilidades de reflexão na indústria cultural

(Versão corrigida)

SÃO PAULO
2012

MANUELA MONTI

As possibilidades de reflexão na indústria cultural

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Psicologia

Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano

Orientador: Prof. Dr. José Leon Crochík

SÃO PAULO

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação

Biblioteca Dante Moreira Leite

Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Monti, Manuela.

As possibilidades de reflexão na indústria cultural / Manuela Monti; orientador José Leon Crochík. -- São Paulo, 2012.

192 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Indústria cultural 2. Teoria crítica (aspectos sociais) 3. Contradição 4. Resistência 5. Indústria cultural (Brasil) I. Título.

HM264

MONTI, Manuela.

As possibilidades de reflexão na indústria cultural

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Psicologia

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Agradecimentos

As discussões e reflexões que aqui se concentram certamente não seriam viáveis sem o integral tempo dedicado aos estudos que o auxílio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pôde me proporcionar; sou-lhes grata. Assim também agradeço o Departamento de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pelo apoio concedido que me levou à Cuba, tornando-me possível o reconhecimento e experiência das contradições do esclarecimento em países cuja a cultura supostamente não se encontraria organizada em bases industriais; bem como agradeço aos seus funcionários e, em particular, Maria Olivia Rosa, pelas dúvidas esclarecidas. Aos professores Ricardo Musse, Luis Guilherme Galeão, Pedro Fernando Silva, Ricardo Fabrinni e Iray Carone, agradeço pela sabedoria compartilhada, os textos sugeridos ou emprestados e as tantas discussões realizadas; a Ednilton José Santa-Rosa, que me introduziu à crítica dialética, pela instigação e amor à pesquisa, assim como Maria Lívia Tourinho Moretto; e a Henry Burnett e Odair Sass, cujas críticas e sugestões contribuíram muito no exame de qualificação. Essa pesquisa também seria impensável sem o apoio dos amigos que possuem a magia de me arrancarem sorrisos do rosto: Dudu Contreras, Marina Donatti, Larissa Sonim, Ana Trigueiros, Denise dos Santos e Elsa Burguière; a Douglas Froemming, Carlos Ramos, João Rizek e principalmente a Enrique Menezes pelo pensamento, textos e ideias compartilhadas que muito influenciaram as discussões aqui realizadas, e, a Paula Silva, em especial, pela cuidadosa revisão. A minha família, devo todo o afeto e educação; a André Mendes, as tantas reflexões e descobertas e ao acolhimento de minhas tantas angústias nestes anos de terapia e; por fim, e sobretudo, a José Leon Crochík, que acompanhou o processo e cujas intervenções foram fundamentais, a sua arte em ensinar e o dom em realizar a difícil tarefa de se fazer pensar o pensamento, permitindo o tempo e o erro necessários para este feito; devo-lhe toda a paciência e a sabedoria compartilhada e refletida; devo-lhe muito.

Resumo

MONTI, M. **As possibilidades de reflexão na indústria cultural**. 2012. 192 f. Dissertação (mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Este trabalho parte da seguinte pergunta: É possível reflexão na indústria cultural? Hoje, a amplitude da utilização deste conceito atingiu proporções que, concentrando-se de um lado naqueles que nele veem um sentido mais positivista, como um sistema que seria integrador, e, em contrapartida, naqueles que, considerados pessimistas, concebem o sistema totalitário da indústria cultural como sinônimo do final dos tempos, mais se afundam nos dualismos que impedem a reflexão, acabando por ignorar quaisquer possibilidades de ambiguidades na sociedade e no próprio sistema. Na contramão disto e a fim de responder tal questão, este trabalho objetiva apresentar e discutir as contradições do conceito de indústria cultural, por meio dos textos dos autores frankfurtianos que o criaram, especialmente Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, de modo a desmistificar e diminuir as distâncias dos abismos dualistas a que os estudos sobre este sistema têm sido tratados. Norteada pelos princípios da Teoria Crítica da Sociedade, esta pesquisa espera mostrar que, ao contrário do que comumente é compreendido a respeito do estudo desse conceito, este também possui as suas contradições, não podendo ser reduzido a definições que se estabelecem em blocos opostos. Se, por um lado, pode ser verdadeira a consideração da indústria cultural como apocalíptica, em virtude de seu caráter totalitário e como mediação primordial para a manutenção da ordem injusta e reificação dos indivíduos, também por outro, não menos o é a concepção de que ela carrega em si mesma os antídotos dessa totalidade na medida em que justamente os nega. Fruto da dialética do esclarecimento, a indústria cultural, como a expressão da barbárie e enquanto espírito objetivo relembraria a natureza de dominação presente na contradição desse mesmo espírito e por isso, também a verdadeira humanidade pendente inerente a essa mesma dialética, apresentando ainda resistências, tanto entre si mesma e a realidade, expressas pela negatividade das obras de arte que ainda conseguem contradizê-la, quanto inerentes a esse mesmo sistema. Dialética essa que, como se mostrará, não se atém somente aos países onde o conceito de indústria cultural fora criado ou no velho continente, mas está presente inclusive naqueles que, sob a égide do atraso – como querem os que defendem uma espécie de puerilidade – estabeleceria uma possível autonomia a esse sistema; no samba e até mesmo na defesa pela arte popular.

Palavras-chave: Indústria cultural; Teoria Crítica; contradição; resistência; indústria cultural (Brasil).

Abstract

MONTI, M. **The possibilities of reflection in the cultural industry**. 2012. 192 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

This study starts from the following question: Is reflection possible in cultural industry? Today, the amplitude of this concept has reached proportions which, concentrating on the one hand on those who see in it a positivist sense, as an integrator system, and, on the other hand on those who are considered pessimistic, by conceiving the totalitarian system of the cultural industry as a synonym of the end of times, more and more sink into dualisms which prevent reflection, ignoring any possible ambiguities in society and in the system itself. Contrary of this point and in order to answer that question, this study aims to present and discuss the contradictions of the concept of cultural industry, through the texts of the authors of the Frankfurt School who created it, especially Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, in order to demystify and reduce the distances of the dual abysses which studies of this system have been treated. Guided by the principles of the Critical Theory of Society, this research hopes to show that, on the contrary of what is commonly understood about the study of this concept, it has also its contradictions and can not be reduced to definitions which are set into opposing blocs. If, on the one hand, the consideration of the cultural industry as apocalyptic is true, because of its totalitarian character and as the essential mediation for the maintenance of the unfair order and reification of individuals, also on the other hand, it is not less as well the concept in which it carries in itself the antidotes of this totality as far as it denies it. Result of the dialectic of enlightenment, the cultural industry, as an expression of barbarity and while as an objective spirit would remind the nature of domination present in the contradiction of this same spirit, and therefore, also the true pending humanity inherent to the very same dialectic, still presenting resistances, even between itself and reality, expressed by the negativity of those arts which can still contradict it, as well as resistances inherent this very same system. Such dialectic which, as this study intends to show, does not only hold on the countries where the concept of cultural industry was created or in the old continent, but it is also present in those where, under the aegis of the delay – such as those who want to advocate a kind of puerility of these countries – could establish a possible autonomy of this system; in samba and even in the defense of folk art.

Keywords: Cultural industry; Critical Theory; contradiction; resistance; cultural industry (Brazil).

SUMÁRIO

Introdução 9

I Sobre o conceito de indústria cultural e suas contradições 27

II A indústria cultural e o Brasil 120

III Sobre a Comunidade Samba da Vela 161

Referências 183

Introdução

O estudo sobre a indústria cultural, que pode eventualmente parecer demasiado e pedante, posto a grande quantidade de publicações sobre o tema, continua importante para se compreender a sociedade atual. Não somente porque este fenômeno, há mais de meio século compreendido por Max Horkheimer e Theodor W. Adorno pela primeira vez em seu texto *A Indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas*, do livro publicado em 1947, *Dialética do Esclarecimento*, ainda exista impedindo a formação de indivíduos autônomos. Mas, igualmente, pois a própria emergência e a enorme quantidade de produções científicas em que o conceito de indústria cultural fora tratado e o modo como foi discutido ao longo desse tempo e na atualidade são sintomáticos frente às críticas mesmas que estes autores já vinham realizando ao discorrer sobre essa dialética do esclarecimento.

Em alguns textos anteriores ao que se determinou o conceito de indústria cultural, tais como no texto *O fetichismo na música e a regressão da audição* de Adorno, além de vários outros textos do autor que constituíram o fundamento de sua obra *Filosofia da Nova Música*, como o *Sobre música popular*, com a colaboração de George Simpson publicado em 1941, em que se expõe uma teoria da estandardização e da pseudo-individualização, e o *The Radio Simphony*, impresso no volume *Radio Research Project*, em 1941, em que o autor estuda a difusão da música sinfônica pelo rádio às massas; nos ensaios de Walter Benjamin *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* de 1936, *Sobre o conceito de história* de 1941 e no de Herbert Marcuse *O caráter afirmativo da cultura* de 1937; nos de Horkheimer *Teoria tradicional e teoria crítica*, publicado em 1937, *Egoísmo e movimentos de libertação. Para a antropologia da era burguesa* em 1936, e no texto *Autoridade e Família* de 1935; além de, em especial, a obra *Eclipse da Razão* publicada em 1946 deste último autor, porém, com ideias também compartilhadas por Adorno[1]; já trazem discussões precedentes importantes que foram desenvolvidas na obra *Dialética do Esclarecimento* e no que concerne ao conceito de

[1] Horkheimer (2000) enfatiza logo no prefácio do livro ser difícil dizer quais ideias surgiram em sua mente e na de Adorno, pois sua filosofia era somente uma.

indústria cultural, e que cujas críticas não estão tão distantes desse fenômeno acentuado das produções científicas que tratam do conceito de indústria cultural na atualidade[2].

Em *Eclipse da Razão*, texto anterior da supracitada obra dos autores, *Dialética do Esclarecimento*, a fim de descobrir as falhas existentes inerentes ao conceito de racionalidade, Horkheimer (2000) identifica uma irracionalidade na natureza da própria racionalidade, em decorrência de um processo histórico necessário frente à tensão do espírito e da natureza no desenvolvimento da civilização. O autor explica que por meio da formalização da razão em tal desenvolvimento se originaram tendências diametralmente opostas: a razão subjetiva, ligada à utilidade e ao funcionamento abstrato do mecanismo do pensamento – a faculdade de dedução, de classificação –, e a razão objetiva, que concebia a razão como força da mente individual e do mundo objetivo. Em virtude do desencantamento do mundo e com a autonomia das esferas – no divórcio da filosofia com a teologia, no Iluminismo, – estas tendências desembocam em um abismo dualista profundo, no qual a razão se torna instrumentalizada, cedendo à razão subjetiva, e todos os domínios e fins do ser são transformados em meios. Neste processo de desencantamento do mundo, o espírito subjuga a natureza, reprimindo-a – que cada vez mais é vista pelo homem como mais um instrumento de dominação–, de modo que ela retorna desencadeando toda a irracionalidade social e por isso, o que acabou apontando para a irracionalidade presente no conceito de razão concernente a esse processo de espiritualização. Neste sentido, segundo o autor, o processo de suplantar a religião pela filosofia, entendida como uma atitude conciliatória da tensão natureza e espírito, e necessária para o progresso histórico da civilização, que a acabou introduzindo também no campo da práxis, não foi atingido posto que a tensão se perpetuou resultando nos dogmatismos das correntes dualistas que se desencadearam a partir daí: os idealistas e os positivistas. Embora aparentemente distintas e opostas, tais tendências, sintomáticas deste processo de formalização da razão e do próprio espírito ao ceder a sua autonomia, tornando-se um instrumento, convergem em seus fins: ambas se tornam meios para a adaptação social pela glorificação da cultura mercantilizada e não mais para àquilo que buscava a conciliação das tensões. Tanto num caso como no outro, o pensamento se volta para

[2] A correlação dos textos precursores à *Dialética do Esclarecimento* e o seu contexto histórico, bem como o desenvolvimento da Teoria Crítica da Sociedade podem ser encontrados em Wiggershauss (2002), Jay (2008), Matos (1993), Duarte (2004). Especificamente com relação ao conceito de indústria cultural ver o livro de Rodrigo Duarte *Teoria crítica da indústria cultural* (2007) e o texto sobre as experiências na América do próprio Adorno (1995a).

a exclusão de qualquer traço de ambiguidade e, por isso, das contradições mesmas que engendram ambos os princípios[3].

Na *Dialética do Esclarecimento* de Horkheimer e Adorno (2006), o pensamento sobre essas contradições do conceito de razão, sobretudo decorrente do dualismo natureza e espírito, é novamente desenvolvido apontando para as determinações destas nos conceitos oriundos de nossa história enquanto civilização. Buscando compreender a contradição de porque, com o progresso, a humanidade se perde cada vez mais na barbárie ao contrário de entrar num estado verdadeiramente humano, os autores discorreram sobre o problema da dialética do esclarecimento. Segundo Wiggerhaus (2002), tal expressão utilizada como título da obra, divulgada sob o título "*Fragmentos filosóficos*", em 1944, apenas para um público interno do Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*) do qual os autores faziam parte, e, em 1947, publicada em Amsterdam já com o título *Dialética do Esclarecimento*, foi oriunda de uma carta de 10/11/1941 de Adorno a Horkheimer, na qual o autor menciona este título como sinônimo da dialética entre cultura e barbárie. Mas, o que pode parecer como uma dialética entre setores distintos e opostos, como a cultura de um lado e a barbárie de outro, a expressão inaugurada pelos autores determina uma outra dialética que difere dessa que se estabelece em polos contrários exteriores, isto é, para além do objeto. A escolha do título pelos autores é contundente: como estes verificam, essa dialética é imanente ao objeto, isto é, ao conceito de esclarecimento presente no desenvolvimento da razão na sociedade fruto das tensões entre espírito e natureza que se buscou a conciliação. Portanto, não haveria uma separação na civilização de um momento de cultura e outro de barbárie; os mesmos dualismos a que se enveredaram os estudos sobre a cultura com o progresso da razão na sociedade. O conceito de esclarecimento[4], então, estudado no primeiro capítulo da obra e fundamentado nos dois excursos nos quais as teses deste conceito são desenvolvidas e ilustradas nos

[3] Os termos ambiguidade e contradição, frequentes nesta pesquisa, distinguem-se, contudo, em seu sentido e significado. Compreende-se por contradição o conflito de natureza lógica de pensamentos ou coisas materiais incompatíveis entre si mesmas, que se negam; enquanto por ambiguidade compreende-se tanto uma característica do fenômeno que é em si ambíguo, à duplicidade, podendo ser ou não contraditório, quanto uma obscuridade em virtude de uma ausência de sentido ou precisão.

[4] Cabe-se ressaltar que o termo esclarecimento trata da *Aufklärung*, cuja tradução é esclarecimento ou também iluminismo ou ilustração. Optou-se pela tradução de Guido Antonio de Almeida, uma vez que a *Aufklärung* a que os autores discorrem, como apontou o tradutor, não se trata apenas de um movimento filosófico ou época histórica determinada, mas de um processo histórico de desencantamento do mundo, de racionalização presente desde a mitologia (ALMEIDA, 2006). Neste sentido, o conceito de esclarecimento acaba contendo em si também a ilustração e o iluminismo.

segmentos seguintes: o capítulo sobre a indústria cultural que busca"[...] mostra[r] a regressão do esclarecimento à ideologia, que encontra no cinema e no rádio sua expressão mais influente", e o capítulo sobre os elementos do antissemitismo que "[...] trata do retorno efetivo da civilização esclarecida à barbárie" (Horkheimer e Adorno, 2006, p. 15), seria dialético na medida em que, ao mesmo tempo que ele progride com o desencantamento do mundo, também regride a uma forma primitiva, à mitologia. Daí a dialética existente nos conceitos desenvolvidos por toda a história das teorias filosóficas.

Em linhas gerais, os autores explicam que isso se deve, pois, como produto do pensamento dialético, o conceito já continha desde o início uma forma primitiva da determinação objetivadora que separa o conceito e a coisa. Pela duplicação da natureza e a mimese, a finalidade de autoconservação do homem era conquistada enquanto desencantamento do mundo. Uma vez que não houvesse nada mais de desconhecido o homem presumiria estar livre. Dessa forma, com o principal objetivo de livrar os homens do medo da natureza e das trevas, a razão, e, assim, o esclarecimento, desenvolve-se de modo que os homens se tornem senhores tanto em relação à natureza externa quanto à sua natureza interna. Contudo, e como Horkheimer (2000) já havia apontado, o processo de formalização da razão que se desenvolveu reprimindo a natureza no antagonismo entre as suas tensões e as da razão e do espírito, fazendo-a se revoltar apontando para a irracionalidade da razão, não reconciliou os antagonismos, mas se desenvolveu ocultando essas contradições. Para Horkheimer e Adorno (2006), essa foi a grande consequência da racionalidade técnica na sociedade administrada que, neste processo de dominação da natureza, resultou na própria dominação dos homens[5]. Substituindo a imaginação pelo saber científico e pela razão, essa determinação objetivadora do processo de esclarecimento se acelerou na ciência positiva moderna, isto é, por esse mesmo processo de duplicação da natureza, fazendo com que a dialética permanecesse impotente frente a esse desenvolvimento, e, garantindo, por isso, que essa dominação fosse efetiva (HORKHEIMER; ADORNO, 2006).

Mais de seis décadas da publicação do estudo sobre o conceito de esclarecimento de Horkheimer e Adorno, a impotência da dialética, que se insere no decurso do trajeto próprio

[5] O termo sociedade administrada foi utilizado por Horkheimer e Adorno (2006) ao discorreram sobre a dialética do esclarecimento, logo no prefácio da obra, ao justificar a tentativa de compreender tal dialética tendo em vista a irracionalidade crescente na transição do mundo em um mundo administrado e irracional.

do esclarecimento, bem como nas dualidades positivistas e idealistas, decorrentes em grande medida por esta mesma impotência, são emblemáticas nas discussões sobre a cultura e a indústria cultural na atualidade. Com a instrumentalização da razão, a cultura é vista com o olhar pragmático de quem quer por as mãos na massa e aquilo que se chama de "crise cultural" é concebido com um ar subjetivista por grande parte das discussões científicas. Inevitavelmente, como Adorno (2011a) já observava no final da década de 1960, inumeráveis são os simpósios e mesas redondas que giram em torno de assinalar à arte, teórica ou prática, o seu lugar na sociedade; apetite decorrente deste movimento de esclarecimento com a organização progressiva de todos os domínios culturais. Também não é preciso voltar no tempo para identificar o processo de formalização da razão e do moderno pensamento científico no campo do positivismo: basta hoje observar a quantidade de publicações cujos temas remontam a função da arte ou até da filosofia para a cultura; a amplitude do atual incentivo aos cursos técnicos e às pesquisas ligadas à tecnologia, bem como aos projetos culturais a que os filisteus enobrecem, são, também, disso exemplos. O aspecto niilista da moderna sociedade industrial, fruto, segundo Horkheimer (2000), da transformação dos fins em meios, e que por isso não está, de certa forma, desarmônico ao pragmatismo filosófico e estético da atualidade, se inclui também nas produções e estudos que discorreram sobre a cultura revestindo essa "crise cultural" com um ar de novidade e incorporando os conceitos que por si mesmos exigiam a reflexão no panteão das novas ideias que mais funcionam como *slogan* à publicidade do que à reflexão propriamente.

Como um "marco" dos estudos filosóficos, como assim observou Duarte (2007), a obra de Horkheimer e Adorno desencadeou milhares de pesquisas no mundo todo. Com o avanço dos modernos meios de comunicação na atualidade, o conceito de indústria cultural tem sido cada vez mais utilizado entre os intelectuais acadêmicos e não acadêmicos. Inevitavelmente, como observou o autor, a globalização "reintroduziu" num âmbito mais amplo o debate deste conceito. Muito utilizado, porém pouco discutido, o conceito de indústria cultural nos estudos que tratam deste fenômeno parece ter perdido a sua tensão de modo que tais estudos também agora contribuem para a engrenagem, favorecendo os dogmatismos que se inserem nas tendências dualistas da sociedade as quais tornam impotente a dialética. Almeida (2007), por exemplo, ao procurar compreender a reflexão estética em Adorno, em seu livro *Crítica Dialética em Theodor Adorno: Música e Verdade nos anos 20*, também identificou essa determinação da razão positivista sobre o conceito em diversos

estudos que procuravam nas primeiras obras de Adorno, ou a gênese dos conceitos fundamentais de sua estética ou um "sistema", um "método adorniano" na busca de seus resultados. Segundo o autor este fato já fora, em 1967, criticado pelo próprio Adorno ao notar que "[...] muitos de seus leitores se apropriam dos resultados [de seu trabalho], sem terem acompanhado o processo do pensamento, um processo geral autocrítico: o dogmatismo é facilmente a consequência[6]" (ALMEIDA, 2007, p. 24). Com o conceito de indústria cultural isso se torna ainda mais evidente. A apropriação dos resultados da obra *Dialética do Esclarecimento*, sobretudo do capítulo referente à indústria cultural, fora realizada por muitos leitores que pareceram não acompanhar e compreender o processo do pensamento e do próprio conceito. Assim como no último século os meios de comunicação avançaram, os estudos e a filosofia também parecem ter acompanhado esse avanço, como emblema. Sob a égide do progresso, de um lado, procuravam demonstrar a invalidade do conceito: "Ao verificarmos que a História parece caminhar para um outro rumo, é honesto admitir que o conceito formulado não tem mais validade" (PUTERMAN, 1994, P. 115); e, por outro, procuraram "modernizar" o próprio conceito, atribuindo-lhe novas alegorias[7]. No entanto, embora aparentemente distintos, ambos os lados caminham para o mesmo sentido: o que não considera o conceito, como assim pensava Horkheimer (2000), como um fragmento de verdade total, integrando-o no campo da utilidade do positivismo e contribuindo para que a instrumentalização da razão seja efetiva e as contradições desta escamoteadas.

Atendo-se aos produtos da indústria cultural e procurando responder a uma questão, – que para o autor seria uma questão "ética" na indústria cultural, do que fazer com ela – Coelho (2006) considera que poder-se-ia dividir em duas as correntes cotemporâneas do estudo sobre a função da indústria cultural: o que, segundo ele, "[...] Umberto Eco chamou de *apocalípticos*: os que vêem na indústria cultural um estado avançado de 'barbárie cultural'" (p. 27), isto é, aqueles que, de acordo com o autor, acreditam como Horkheimer e Adorno, os primeiros autores a utilizar o conceito de indústria cultural, compreendidos pelos intelectuais nessa linha de raciocínio com um ar de pessimismo decorrente de sua compreensão da indústria cultural como um sistema totalitário e monolítico cuja função seria a de alienação,

[6] Adorno "Ad vocem Hindemith: Praludium" (1967) GS 17, p. 211 apud Almeida (2007, p. 24).

[7] Pode-se citar as teorias de Scott Lash e Ulrich Beck, que empregam o termo "indústria cultural global", tendo em vista o fenômeno da globalização e o que o último autor chamou de "glocalização" (DUARTE, 2007); e as teorias que utilizam o conceito, tais como os diversos estudos que se valem das teorias categóricas da semiótica.

corroborando para a heteronomia dos indivíduos, e, por isso, como uma expressão do final dos tempos; e por outro lado, um pensamento mais positivista do conceito pelos que a toleram, denominados como *integrados*, pois defendem a ideia de que a indústria cultural seria o primeiro processo democratizador em virtude da ampla acessibilidade às massas dos produtos culturais, sendo, por isso, contrária à alienação e possuindo uma função de revelação, a mesma de toda a produção cultural: "[...] a revelação, para o homem, das significações suas e do mundo que o cerca (com a diferença de que essa revelação se faria agora mais depressa e para maior número de pessoas, dada a tecnologia utilizada)" (COELHO, 2006, p. 28). Para o autor, haveria dois caminhos para a conclusão de qual das correntes estaria com a razão: um de examinar o *que é* feito ou dito pela indústria cultural, ou seja, o conteúdo, e o outro pelo modo *como é* dito ou feito, isto é, o *modo de operar* e a sua *natureza*. Embora o autor chegue até a considerar que a razão quase nunca esteja apenas de um lado, ele aponta que a análise do *como* seria mais geral e melhor para a questão. Neste segundo caminho encontram-se as teorias de Marshall McLuhan, sociólogo canadense e especialista nas comunicações de massa, intelectual do mesmo período de Horkheimer e Adorno, o qual, de acordo com Puterman (2004), não condena a indústria cultural, pois ela não seria uma forma de homogeneizar indivíduos, admitindo então, efeitos benéficos advindos de sua instalação, e o caminho pelo processo de significação. Para Coelho (2006), essa última visão do problema, isto é, o processo de significação, "[...] é a que parece ter mais condições de equacioná-lo adequadamente" (p. 69)[8].

No entanto, como se pode perceber, embora Coelho (2006) chegue a compreender a abordagem de McLuhan como uma teoria pretensamente técnica, apoiada em uma tendência sociologizante, tampouco a sua abordagem, que, segundo ele, "baseada numa rica e complexa teoria [...] evita os becos sem saída [...]" (p. 69), não deixou de se atolar nos pantanais das teorias técnicas que ele próprio criticou. Essa própria divisão de "integrados" ou

[8] Segundo Coelho (2006), a base de sustenção da teoria de McLuhan consiste no conceito de que o *meio* é a mensagem, e não o conteúdo, o que garante ou não a participação da audiência, podendo ao contrário de alienar, contribuir para a revelação. Haveria, então, dois meios: um "meio frio" e um "meio quente". Por frio, entende-se um meio de baixa definição, em oposição ao quente, de alta definição, que define ou amplia um sentido singular. Os meios de baixa definição são os que promoveriam uma participação da audiência, e por isso não formariam indivíduos passivos. No outro caminho, o autor aponta para a semiótica, enquanto uma teoria que, ao invés de estudar as características técnicas do meio, procura compreender a maneira pela qual os meios produzem e operam seu significado: "o que importa é determinar o modo pelo qual se dá a significação" (COELHO, 2006, p. 52).

"apocalípticos", de haver dois caminhos para a razão, de *o que* é feito ou dito pela indústria cultural ou o modo *como* é feito ou dito evidenciam isso: ignora-se tanto o conceito de esclarecimento, quanto o de história, e por isso, o objeto. Ao evitar o "beco sem saída", igualmente os estudos que envolvem esse conceito passaram a dar plena razão à determinação objetivadora, tornando impotente a dialética; o que predomina, todavia, é ainda o abismo da dualidade cindida. Dispensa-se do trabalho do conceito, adotando categorias que acabam contribuindo para justamente aquilo que gostaria de se romper; a falsa clareza é o resultado. Como uma outra expressão do mito, essa *visão do problema que tem condições de equacioná-lo*, se torna, ela mesma, reflexo e ingrediente de adaptação. Fato, inclusive, que Horkheimer e Adorno identificavam ao discorrerem sobre o problema da dialética:

> É característico de uma situação sem saída que até mesmo o mais honesto dos reformadores, ao usar uma linguagem desgastada para recomendar a inovação, adota também o aparelho categorial inculcado e a má filosofia que se esconde por trás dele, e assim reforça o poder da ordem existente que ele gostaria de romper (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 13).

De mãos dadas com a ciência positiva, os estudos sobre a indústria cultural não procuram compreender o problema, mas equacioná-lo; o conceito converte-se em expressão, em uma fórmula – contrariamente aos próprios pressupostos da filosofia que Horkheimer (2000), entretanto, temia. Ao desconsiderar a dialética própria do conceito e da história que é a ele inerente, tais autores acabam fazendo dele, uma muleta para um pretenso avanço filosófico, quando, na verdade, favorece o princípio da utilidade. Se, em 1960, Horkheimer já constatava que na Alemanha "[...] os filósofos fizeram as pazes com o mundo, enquanto noutro tempo estar em desunião com ele fazia parte da essência da filosofia" (HORKHEIMER, 1970, p. 123), atualmente, meio século depois, isso está ainda mais evidente no mundo todo. Daí a superprodução semiótica nos estudos sobre o conceito de indústria cultural, a qual Durão (2008) compreende como um sintoma da atualidade, atendendo à estrutura do capitalismo no escoamento da produção de mercadorias em virtude da concorrência verdadeira, e o mal-estar diante do encolhimento do sentido acadêmico na pesquisa e ensino, reconhecido por Gruschka (2008), devido a sua crescente "mercadorização", levando muitas pessoas a tomar o conceito de indústria cultural como uma cifra ou algarismo. A quebra da força esclarecedora do pensamento filosófico em virtude do triunfo da utilidade é notável principalmente pela constatação de que a apropriação do conceito de indústria cultural deu-se, em maior medida, pelos especialistas da comunicação:

"um importante passo à frente foi dado, pela teoria de McLuhan, e não é de admirar que tenha tido sucesso tanto no meio universitário, quanto nos meios diretamente ligados à comunicação de massas, como as empresas de televisão [...]" (PUTERMAN, 1994, p. 31). Segundo Coelho (2006), "[...] deve-se a McLuhan um trabalho de divulgação e, até mesmo, vulgarização de uma sequência de concepções sobre a indústria cultural e os meios de comunicação de massa que, de outro modo, talvez permanecessem restritas às esferas acadêmicas" (p. 39).

O quiproquó no estudo da indústria cultural hoje é sugestivo. Assim também se observa na miscelânea da coletânea de artigos *A indústria cultural hoje* organizada por Durão, Zuin e Vaz (2008), em que, como os organizadores salientam logo de início, os fenômenos atuais da indústria cultural são tratados em seus diversos pontos de vista, daqueles mesmos dualismos, ou tanto como crítica cultural da indústria cultural nos aportes dos teóricos frankfurtianos, quanto das possibilidades de transformações no bojo de seu conceito por meio da sua relação com a práxis social. Critica-se tanto essa amplitude das transformações e do utilitarismo ao qual o estudo sobre o conceito se enveredou, ilustrada pela associação direta entre Educação e Economia, isto é, o emprego do conceito também como indústria da educação, indústria da cultura, e por daí em diante, quanto se procura discutir o fenômeno por meio dessas mesmas atribuições sem, contudo, discutir o próprio conceito e, por isso, legitimando aquilo que se gostaria de criticar. Com a associação direta do conceito à linguagem do aparelho administrativo, o mito da indústria cultural transforma-se em um pretenso esclarecimento e tem-se mais um meio de tolher a consciência dos homens, impossibilitando a reflexão. O estudo do conceito torna-se, ele próprio, em um meio da Administração para a dominação, auxiliando, com o seu novo papel no utilitarismo, na educação das manadas e rebanhos. Este é, aliás, o motivo pelo qual também alguns dos autores contemporâneos da referida coletânea questionarem a validade do conceito, tal como desenvolvido pelos autores frankfurtianos: na medida em que este conceito, além e pela globalização, se subsumiu à lógica da mercadoria, pois se identifica prontamente e diretamente aos setores da Economia, ele se tornaria obsoleto[9].

[9] Na coletânea *A indústria cultural hoje* organizada por Durão; Zuin e Vaz (2008), Hullot-Kentor (2008), por exemplo, alega que a transfiguração do conceito em outros setores tais como a indústria da educação, a indústria da cultura e por daí adiante, trouxe outro horizonte no qual se quiséssemos voltar para aquele em que se realizou o conceito ficaríamos frustrados, pois o fantasma esvaneceu-se: "A ideia da auto-reflexão do primitivo simplesmente desapareceu" (p. 25). Compreendendo que seria neste sentido que o conceito de indústria cultural não mais existe, de modo que, em virtude da situação, o pensamento já estaria a ponto de

Contudo, como outrora apontado, as mesmas dualidades que se estabeleceram com o processo de formalização da razão com a espiritualização do espírito e que desembocaram na atualidade nos estudos modernos científicos dos que consideram a indústria cultural como apocalíptica ou como integradora, é resultado desse processo do esclarecimento em que prevalece o pensamento da não-contradição. Contraditoriamente ao que Horkheimer almejava com o estudo contemporâneo da dialética no desenvolvimento da Teoria Crítica da Sociedade, em oposição à Teoria Tradicional, ou seja, ao pensamento da não-contradição, da identidade, característico da filosofia desde Descartes[10], a discussão do conceito de indústria cultural no mundo atual parece ter seguido contra aquilo em que ele emergiu; a fetichização deste conceito é hoje o resultado. Como apontou Horkheimer (2000): "[...] se a própria razão é instrumentalização, tudo isso condiz a uma espécie de materialidade e cegueira, torna-se um fetiche, uma entidade mágica que é aceita ao invés de ser intelectualmente aprendida" (p. 31). Ao mesmo tempo, no entanto, essa própria fetichização do conceito e os embates nas discussões que se seguem pelos pontos de vista dualistas, já praticamente sorvidas num dogmatismo incessante, refletem essas contradições exigindo que se entre em contato com elas.

O conceito de indústria cultural, como se pretende mostrar, também possui as suas contradições, pois este conceito é, desse movimento de esclarecimento, decorrente. Seu duplo caráter não remete somente às contradições inerentes ao conceito, mas e principalmente, de que essas contradições que o incrustaram lhe são decorrentes das contradições presentes na história da sociedade; elas são objetivas, e, portanto, são da realidade. A sociedade é

---

tornar-se intolerável a si mesmo, o autor propõe a reflexão do que somos ainda capazes de refletir de fato. Ainda que a constatação do autor frente a perda da reflexão e da subsunção dos estudos à economia mais serve à essa própria perda seja verdadeira, também não significaria que o conceito tenha se tornado obsoleto, pois, como sintoma do desenvolvimento da razão, ele também refere-se a ela. Em linha completamente diversa do pensamento pessimista do autor, e que acaba atendendo mais à lógica da indústria cultural, Dalbosco (2008), na mesma coletânea, ao pretender mostrar a atualidade do conceito de indústria cultural analisando o processo de mercantilização do ensino superior no Brasil, introduzindo o conceito de indústria educacional, acredita que existiriam entraves no que concerne ao aspecto ideológico do conceito desenvolvido pelos frankfurtianos que demandam atualizações, pois, segundo ele, as análises de Adorno não corresponderiam às profundas transformações sociais do caráter social burguês, bem como não consideraria a diversificação na recepção dos consumidores, tendendo a universalizar a-historicamente o conceito, embora o autor não rejeite a finalidade econômica que constitui, para ele, o núcleo do conceito: a transformação das diversas manifestações culturais em mercadorias; a mesma que contraditoriamente lhe serviu para atualizar o conceito em indústria educacional.

[10] Matos (1993) discorre sobre os aportes teóricos no desenvolvimento da Teoria Crítica da sociedade e da chamada Escola de Frankfurt.

contráditória, e o conceito, como objetivação da dualidade presente em seu próprio surgimento, ou seja, das tensões que lhe são inerentes entre natureza e espírito, reflete também esta contradição. Porém, assim como o processo de formalização da razão se desenvolveu reprimindo a natureza pelo espírito com o objetivo da autoconservação, na ânsia muitas vezes de procurar designar o conceito de indústria cultural, denominá-lo, como a ciência positiva moderna determinou, para assim, livrar o homem do medo do desconhecido, o mito da indústria cultural converte-se em um pretenso esclarecimento, perdendo-se, contudo, a dialética do próprio conceito. Assim como o mito converte-se em esclarecimento e o esclarecimento converte-se em mito, novamente a "roda viva" ofusca a esperança na discussão do conceito carregando-a para longe. Contudo, essa fetichização do conceito pela enorme quantidade de produções científicas que utilizam ou discorrem a respeito deste nas duas tendências e o quiproquó nestas discussões, resultado também do avanço contínuo dos meios de comunicação e das transformações econômicas, denota o quanto, sob a aparência de evolução, este ainda constitui-se como mito e que, mesmo designado e explicado, há nele contradições que apontam para a irracionalidade da racionalidade da sociedade atual.

Longe de trazer outros exemplos e estudos sobre o conceito de indústria cultural que "ocultaram" a sua história e a dialética a ele imanente, e de buscar "razões", o presente estudo pretende compreender o conceito de indústria cultural e as suas contradições por meio de um estudo do conceito desenvolvido pelos seus autores. Poder-se ia aqui argumentar que, em virtude das transformações sociais ao longo dessas seis décadas, o conceito não teria mais validade, seguindo a mesma linha do pensamento positivista de Puterman (2004) ou de alguns autores cujos ensaios se reúnem na coletânea outrora citada[11] e que contribui para as "modernizações" do conceito que mais o colocam a favor da ideologia do que à reflexão, como se indicou. Mas a ideia de que o conceito de indústria cultural desenvolvido pelos teóricos frankfurtianos seja anacrônico ou superado é errônea. De fato, o contexto histórico, econômico e político estão imbuídos no conceito que se originou na época em que os autores discorreram, pois é imanente ao conceito a história do objeto a que se refere. O emprego e a discussão deste conceito nos estudos destes autores não foram, de forma alguma, fortuitos. Faziam parte das discussões frente às transformações que ocorreram naquele período. O fato, por exemplo, de o capítulo sobre a indústria cultural, bem como o capítulo *Elementos do anti-*

[11] A indústria cultural hoje, organizada por Durão, Zuin e Vaz (2008). Dalbosco (2008) é um exemplo.

semitismo: limites do esclarecimento serem incorporados ao longo da redação da obra *Dialética do Esclarecimento*, uma vez que não estavam no planejamento inicial do livro dos autores, são concernentes à época em que os autores a elaboraram. O fracasso da tomada de poder pelos comunistas alemães na república de Weimar, que fez com que os teóricos voltassem para uma investigação científico-filosófica que ampliasse os horizontes teóricos do marxismo, resultando no surgimento da chamada Escola de Frankfurt com o Instituto para a Pesquisa Social, e a crise econômica e a situação política na Alemanha, que deu vitória a Hitler, em 1933, contribuindo para o exílio de seus membros e, especificamente de Horkheimer para os Estados Unidos em 1934, e mais tarde de Adorno para participar do projeto radiofônico *Princeton Radio Research Project*, enquanto sua primeira experiência numa "investigação administrativa", que, sequer o autor tinha conhecimento, pois, na Europa pré-fascista, atrasada no desenvolvimento dos meios de comunicação, não existira nada semelhante (Adorno, 1995a), de modo que o autor sofresse os impactos dessa percepção da cultura organizada em bases industriais, foram importantes. Tanto a experiência de ambos os autores, por um lado, com a barbárie, o nazismo, e, por outro, com a cultura e a estética na Alemanha no final da República de Weimar[12], e sua chegada nos Estados Unidos, observando de frente a imensa maquinaria e, assim, como o planejamento racional e a padronização do capitalismo monopolista impregnavam os meios de comunicação, foram relevantes para as principais ideias e conceitos desenvolvidos pelos autores e mais especificamente ao de indústria cultural.

Hoje se sabe, de fato, que as previsões da economia quanto ao sistema capitalista realizadas naquela época, a saber, o surrupio da livre-concorrência pelos mercados capitalistas dos monopólios e oligopólios, não vingou plenamente, como discorreram Duarte (2008) e Durão (2008), embora por linhas diferentes, ao analisarem a atualidade do conceito de indústria cultural. Tanto o desenvolvimento do capitalismo tem mostrado que a competição não pode ser completamente abolida, pois, não somente na fase que se pensaria monopolista se faz necessário um mínimo de concorrência, como identificou Durão (2008) e o que já denota uma contradição lógica, mas, os mercados monopolistas e de oligopólios a

[12] Almeida (2007) aborda em seu livro "*Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*" as relação entre a história dos problemas artísticos das décadas de 1910 e 1920 e o início do desenvolvimento de temas e conceitos que fundamentam a filosofia e a teoria estética de Adorno, tais como as questões do expressionismo, do estilo, do "conteúdo de verdade" das obras de arte, entre outros.

incorporaram à sua engrenagem, quanto a dependência da indústria cultural às indústrias siderúrgica, eletroeletrônica e química tornou-se questionável quando as empresas de comunicação de massas, ainda que organizadas no mesmo modelo dos conglomerados, apresenta uma tendência de se tornarem independentes e até mesmo de predominarem sobre estes setores que outrora financiavam (DUARTE, 2008). Também é verdade que os meios de comunicação mudaram e encontramos atualmente uma tecnologia outra que não havia na época em que o conceito foi desenvolvido, na qual surgem diversos outros fenômenos relacionados à indústria cultural dignos de estudos e pesquisas, como, por exemplo, os novos programas televisivos, a internet e seus tantos dispositivos, a enorme aparelhagem que cada vez mais vem substituindo os meios educativos e de comunicação. Muitos estudos já vem sendo realizados neste sentido[13]. Mas, justamente pelo conceito conter imanentemente a sua história, que, embora transformada e disparatada das previsões anteriores quando do início do estudo sobre a indústria cultural, a sociedade não apenas não deixou de ser uma sociedade administrada, como o conceito ainda remete aos antagonismos e às injustiças da realidade que, como se pode ver, mais se instauram nas dualidades a que se converteu o próprio estudo do conceito, que excluem os traços ambíguos. A ideologia da indústria cultural em se desenvolver a escamotear essas contradições para manter a dominação, apesar de cada vez mais, como se pode observar, explicitá-las mediante esses embates mesmos frente ao conceito, continua a mesma. Se, como afirmaram Horkheimer e Adorno (1973), "[...] mais importante do que o simples fato de enfatizar a atividade dos meios de comunicação de massa será a sua análise crítico-ideológica" (p. 201), e a ideologia permanece a mesma, o conceito ainda não fora superado sendo, portanto, tanto mais urgente a sua discussão teórica. Como apontou Zuin (2001), uma vez que a racionalidade técnica ainda serve como justificativa para o processo de industrialização da cultura e para a injustiça, forçando uma falsa reconciliação dos desejos individuais e a sociedade, de modo a regredir as capacidades humanas e reincidir a barbárie, observada em atos como o do assassinato do índio Galdino, e hoje tantos outros

[13] A coletânea sobre a indústria cultural na atualidade de Durão, Zuin e Vaz (2008) é um exemplo Neste, além da discussão da atualidade do conceito, fenômenos atuais são estudados: como as implicações da nova linguagem, de um lado com a internet, pela forma de textos não lineares, como o Hipertexto, e de outro o seu empobrecimento pela instrumentalização das línguas e idiomas que apontam para um esvaziamento de sentido; as implicações dos meios de comunicação, como a televisão; a possibilidade ou não da utopia na atualidade; a exaltação do corpo e busca incessante do esporte e sua relação com o fetichismo; a dialética da compulsão e vício pela dinâmica das satisfações; a dialética na busca pelos indivíduos dos produtos da indústria cultural que oferecem situações-limite, enfim.

exemplos[14], o conceito de indústria cultural não somente permanece atual como é relevante para se pensar a sociedade atual: "[...] há uma nítida fissura entre os conteúdos ideológicos da promessa de uma vida mais justa por causa da "democratização da cultura" e o real cumprimento dessa intenção" (ZUIN, 2001, p. 10).

É inegável o embrutecimento dos indivíduos na sociedade atual decorrente da mediação primordial da indústria cultural na educação para a adaptação destes à realidade. Com efeito, também se poderia arguir que melhor seria investigar as contradições da indústria cultural por meio de uma análise dos seus produtos e das reações dos indivíduos a esses. Mas, além de tanto ser mais importante a sua análise crítico-ideológica do que destacar a atividade dos meios de comunicação, discutir a indústria cultural exclusivamente sob o ponto de vista da problematização da recepção dos indivíduos pelos seus produtos não abordaria plenamente as questões que nos levariam a uma melhor compreensão das contradições existentes neste sistema. É verdade, por um lado, que a participação de Adorno no *Princeton Radio Research Project*, por meio do convite de Paul Lazarsfeld, lhe possibilitou desenvolver os estudos com George Simpson publicados posteriomente em seu ensaio *Sobre música popular* e entrar em contato com os diversos estudos empíricos que estavam sendo realizados com os outros colaboradores, como MacDougald, a respeito de como a música séria e popular eram transmitidas pelo rádio, ele muito provavelmente não chegaria às conclusões que fundamentaram as suas pesquisas, tanto quanto ao que mais tarde viria a chamar de indústria cultural. Mas o que o autor não deixou de argumentar, como apontou Carone (2011), e o que ainda pode surgir nas argumentações contrárias aos estudos de Adorno, é que se deveria abandonar a consideração ingênua da recepção dos ouvintes como fonte absoluta, pois haveria elementos objetivos nestes fenômenos. Corrompidas pela reprodução tecnológica, a recepção e a reação dos ouvintes não seria o ponto de partida, e sim, de chegada das investigações. Motivo pelo qual, inclusive, o autor propõe na época o método fisiognômico, como capaz de percorrer o todo da investigação, que, por meio dos traços da aparência do objeto, pode descortinar os processos ocultos do fenômeno. Do mesmo modo, Adorno (2011a) reitera esse seu argumento mais tarde, em sua *Teoria Estética*, afirmando que igualmente o problema e

[14] Duarte (2004) assinala que desde as duas guerras mundiais, até os atentados terroristas em 2001, não há nenhum episódio marcante da vida moderna, por mais desconcertante que possa ser que não seja compreendido pelas teses principais da *Dialética do Esclarecimento*. A discussão dos fenômenos da atualidade da indústria cultural e seus produtos pode-se encontrar na coletânea em *A indústria cultural hoje*, em Zuin (2008), Türcke (2008), e outros.

enigma da arte, em sua relação com a sociedade, o que constitui o seu fetichismo, não deve ser buscada predominantemente na esfera da recepção, pois que essa relação é anterior a essa uma vez que está na própria produção da arte. Ou seja, existem elementos objetivos que, mediante uma interpretação normativa dos fenômenos, atribuir-se-ia à arte uma heteronomia que funcionaria mais como entrave ideológico a tudo o que poderia ser também ideologicamente inerente à fetichização da arte (ADORNO, 2011a).

Isso não significa, contudo, que os indivíduos não apresentem os traços das contradições dessa objetividade, nem que por meio de um estudo sobre estes também não se possibilitaria descortiná-los. Como se mostrará, também existe contradições entre a indústria cultural e os seus consumidores que remetem às contradições desse mesmo sistema. Porém, uma vez que as contradições do conceito de indústria cultural bem como da própria indústria cultural, dever-se-iam, pois, às próprias contradições da sociedade no desenvolvimento do esclarecimento, do processo de dominação da natureza para superação dos antagonismos natureza e espírito, ou razão, e tais contradições implicaram-se nos próprios antagonismos das discussões acerca do conceito de indústria cultural, bem como na fetichização deste conceito, optou-se estudar as contradições do próprio conceito, preconizando-se a dialética imanente do objeto, de modo que se possa pensar nas possibilidades de resistência e de reflexão na sociedade, pois este sistema, embora totalitário, também retém as contradições da sociedade. O conceito, como os frankfurtianos alertavam, fruto do movimento de racionalização que, como já dito, tende a separar conceito e coisa, não é apenas um instrumento, como meio que serve para distanciar os homens da natureza, mas, como tomada de consciência do próprio pensamento, um instrumento que permite medir a distância perturbadora da injustiça (HORKHEIMER; ADORNO, 2006).

Para tanto, a discussão em toda esta pesquisa é norteada pelos textos *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* do livro *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos,* de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno; e pelo texto *A indústria cultural* desse último autor, estabelecendo um diálogo com outros textos destes e outros autores que fundamentam ou que sejam relevantes para as discussões do conceito de indústria cultural. Tais discussões compreendem o capítulo primeiro desta pesquisa, *Sobre o conceito de indústria cultural e suas contradições*, que constitui o ponto-chave para a compreensão dos demais capítulos. Nele se apresenta o conceito de indústria

cultural a fim de explicitar as suas contradições, de modo a discutir o duplo caráter da cultura, que apresenta a sua contradição tanto pela negatividade de uma cultura formada por duas esferas, quanto por uma contradição intrínseca a esse conceito, apontando para resistências no sistema da indústria cultural e fora dele. Cabe-se ressaltar que, em virtude do capítulo ser norteado fundamentalmente pelo texto elaborado pelos autores supracitados e este ser, como ressaltaram os próprios autores logo no prefácio do livro, o mais fragmentário dentre os outros capítulos de sua obra – dividido em 7 seções que, apesar de tratarem do mesmo objeto, configuram temas específicos em cada um deles – , pretende-se discutir as contradições do conceito de indústria cultural em um mesmo capítulo, também fragmentário, no intuito de conservar a totalidade da discussão. Embora seja muito comum em alguns estudos sobre a obra adotar-se uma divisão destes temas decorrente do debate dos temas específicos em cada uma delas[15], estes temas estão imbricados uns nos outros, configurando uma constelação de ideias que, a presente pesquisa, optou resguardar; algo que o próprio texto dos autores sugere. Não se trata aqui, por isso, de destrinçar ou discutir o capítulo dos autores propriamente, mas buscar e discutir as contradições da indústria cultural por meio deste.

As tendências dualistas e a fetichização do conceito de indústria cultural na produção científica brasileira são sintomas desse processo de esclarecimento na sociedade. Se a possibilidade de um indivíduo autônomo e emancipado é necessária decorrência do projeto de cultura, como observou Crochík (1998), o estudo das contradições da indústria cultural, sobretudo brasileira, é importante para a crítica da sociedade. Considerando, por isso, que as contradições da cultura brasileira também apontam para as contradições da sociedade, uma vez que o Brasil não está destacado do movimento de racionalização da sociedade, pelo contrário, sofre de frente as vicissitudes deste movimento, bem como da modernização, pretende-se ilustrar tais contradições do conceito de indústria cultural, desenvolvidas no capítulo primeiro, por meio da análise do projeto Comunidade Samba da Vela, de São Paulo, que realiza na Casa de Cultura de Santo Amaro encontros semanais com o intuito de

[15] Em seu livro "*Teoria crítica da indústria cultural*", Duarte (2007), por exemplo, adota a divisão destes temas a mesma proposta por Steinert: "[...] 1- a indústria, a produção de mercadorias culturais; 2- o "hobbysta" nas garras do "estilo" da indústria cultural; 3- as origens históricas no liberalismo, cultura como adestramento, diversão como disciplina; 4- a atualidade da confiscação (*Vereinnahmung*) – (sobre)viver como jogo de azar, a promessa de obediência; 5- provimento autoritário e a liquidação do trágico; 6- o indivíduo confiscado, propaganda; 7- cultura como reclame" (STEINERT. Kulturindustrie. Münster: Wstfälisches Dampfboot, 1998 apud Duarte 2007, p. 50).

promover a transformação, reflexão e o resgate da cidadania e cultura por meio do samba tradicional, sendo considerado como um meio de resistência e reflexão frente ao processo de estandardização do samba atualmente e, assim, à indústria cultural. Contudo, a fim de reunir os elementos imprescindíveis para a sua compreensão, é apresentado antes, no capítulo segundo, *A indústria cultural e o Brasil*, uma discussão que compreende o escopo das contradições da cultura brasileira, do contexto em que se delineia a indústria cultural neste país, bem como a crítica cultural nacional, os quais fornecem a base de compreensão das discussões que se seguem no capítulo terceiro, *Sobre a Comunidade Samba da Vela*. Tais discussões fundamentaram-se por meio de um levantamento teórico-bibliográfico de textos, documentários e obras que discorrem tanto sobre a indústria cultural no Brasil, preconizando-se alguns estudos críticos-dialéticos sobre este tema, quanto sobre o projeto da Comunidade Samba da Vela, que auxiliassem na compreensão deste e suas contradições. Também se procurou entrar em contato com o material produzido por este projeto, tais como os documentários, músicas e textos disponibilizados em seu site.

A dialética, imanente e necessária ao processo de racionalização na sociedade, não está igualmente a salvo de se perverter em fetichismo, como os autores já salientavam na *Dialética do Esclarecimento*. Mas se a razão, como apontava Horkheimer (2000), só pôde ser mais do que a natureza por meio da dominação desta, o que, como já dito, resultou em sua instrumentalização para a dominação dos próprios homens, é a que também, como instrumento de conciliação da natureza e da razão ou espírito, pode ser mais que instrumento, como afirma o autor, a crítica dialética é a que também permite compreender a sua irracionalidade, bem como a resistência a ela, inerente a seu conceito. O estudo das contradições no conceito de indústria cultural pode permitir, por isso, ao desvelar os antagonismos ocultos em seu conceito, retomar a dialética que possibilita de fato o contato com a verdade e assim, também, com as resistências que existem ainda na civilização, apesar de toda a barbárie. Se a consciência, que em sua essência é o momento da negatividade, só sobreviverá na medida em que assume para si o papel de crítica da ideologia, como discorreu Adorno (1973), tal estudo não se limita somente à esfera teórica. Pois o pensamento também é uma forma de práxis, bem como de resistência. Como salientou Adorno (1995a), o pensar é uma forma de agir e é somente por meio dele que a resistência pode ser efetiva. Uma vez que a barbárie é o contrário da formação cultural e "a desbarbarização da humanidade é o pressuposto imediato da sobrevivência" (ADORNO, 1995b, p. 116), a importância da

indústria cultural na economia psíquica das massas, que Adorno considerava obrigar a reflexão sobre a sua legitimação objetiva, continua ainda válida: “Levar a sério a proporção de seu papel incontestado, significa levá-la criticamente a sério, e não se curvar diante de seu monopólio” (ADORNO, 1986a, p. 96). Nem apocalíptica, tampouco integrada, esta pesquisa procura manter viva não a “roda”, mas a dialética imanente do próprio conceito.

I Sobre o conceito de indústria cultural e as suas contradições

As dicotomias que se estabeleceram acerca das discussões a respeito do conceito de indústria cultural não são uma novidade, visto que apenas se revestiram de um novo traje; tampouco podem ser compreendidas de um ponto de vista exclusivamente subjetivista a que a razão instrumental tomou partido, sob o utilitarismo, que exclui os traços da ambiguidade. Fruto da ambiguidade desencadeada pelas tensões da natureza e do espírito no trajeto da civilização, elas fazem parte e refletem o processo histórico do esclarecimento na sociedade. Tanto o pensamento sobre a indústria cultural como integradora, quanto como apocalíptica, o que prevalece é o ocultamento das contradições. Por um lado, a afirmação de que a indústria cultural garantiria uma democratização da cultura é falsa, pois a contradição própria e objetiva da cultura é negada. A ideia de que graças aos diversos meios técnicos existentes na atualidade se poderia difundir a cultura aos que não tivessem acesso a ela garantindo, assim, o acesso às massas da cultura que foi reservada a alguns é malograda. Tanto as massas não têm acesso aos bens culturais da chamada cultura superior, como a própria cultura se firmou no seu contrário, contribuindo para a formação de indivíduos heterônomos, ao contrário de uma formação para a autonomia almejada em outros tempos. Como Horkheimer e Adorno (2006) não deixaram de enfatizar, a eliminação do privilégio das obras de arte burguesa pela venda em liquidação dos bens culturais como brindes, com a indústria cultural, "[...] 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" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 132).

Mas o fato de a indústria cultural não ser democratizadora e contribuir para a heteronomia dos indivíduos, por outro lado, não significaria também que ela seja plenamente apocalíptica. Tanto o malogro da democratização, a real negação às massas da cultura que foi reservada a alguns, e por isso, à universalidade almejada que o desenvolvimento do esclarecimento poderia conquistar sob o auspício da indústria cultural, e a constatação de seu papel primordial na reificação dos indivíduos não invalidam o fato de que ela garantiria, por isso, também uma revelação: não aquela a respeito das significações do mundo e dos sujeitos

que os bens culturais poderiam oferecer, concernente ao pensamento integrador a respeito da indústria cultural, mas, ao contrário, a revelação do engodo mesmo que a constitui e que é manifestado por ela. Se, contudo, a indústria cultural é resultado do trajeto do esclarecimento na sociedade, tal engodo que a compõe, e que ela desponta, não assinala somente para a discrepância entre o que os meios prometem e o que de fato realizam, mas revela, sobretudo, a mentira inerente a esse desenvolvimento da razão na sociedade. Esta é, aliás, a característica principal de sua ideologia: trata-se, nada mais nada menos, da mentira manifesta. Nestas circunstâncias, assumir, então, um total pessimismo com relação à indústria cultural, como apocalíptica, também prevaleceria a negação das contradições, pois, ao ignorar tal revelação também ignora-se essa mentira. Ora, se a indústria cultural surge do trajeto do desenvolvimento do esclarecimento na sociedade como a regressão deste enquanto expressão da barbárie, é ela também que relembraria as implicações desse mesmo trajeto, apontando, ao passo que progride por meio dele mesmo, o preço do progresso da civilização, como também as vicissitudes deste: a sua contradição e a dialética a que lhe é intrínseca. Se a assertiva da indústria cultural como apocalíptica ignora a mentira desse trajeto do esclarecimento, ela também ignora tanto as suas contradições quanto esta dialética a que lhe está vinculada.

Assim, ambas as acepções sobre a indústria cultural, embora aparentemente distintas, convergem em um aspecto positivista e idealista da razão na qual se ignora essas contradições do trajeto do esclarecimento, excluindo qualquer traço ambíguo que poderia existir neste desenvolvimento. Do mesmo modo como o pensamento integrador a respeito da indústria cultural afirma a realidade existente ao ignorar a contradição objetiva da cultura e barbárie a ela inerente prende-se a um idealismo no qual o mundo mais justo e democrático surgiria com o desenvolvimento crescente da razão, quando, na verdade, favorece a decadência da cultura, assim também o faz o pensamento escatológico sobre ela. Seu rechaço, na verdade, não deixaria de ter um aspecto idealista que tende, ao idealizar um mundo que não se configurou pelo presente, ignorar justamente essa dialética existente no percurso e trajeto da civilização, acarretando, como afirmava Horkheimer (2000) a respeito da rejeição à razão subjetiva, a qual levou a predominância da razão instrumental, em desprezo pelas massas e servindo à tendência que se rejeita:

> [...] enquanto a ingênua afirmação da razão subjetiva produziu de fato sintomas não muito diferentes dos que foram descritos por Huxley, a ingênua rejeição dessa razão em nome da individualidade e de um conceito historicamente obsoleto e ilusório de

> cultura leva ao desprezo pelas massas, ao cinismo e à confiança em forças obscuras; estas por sua vez, servem à tendência rejeitada (HORKHEIMER, 2000, p. 64).

Assim como a concepção da indústria cultural como integradora, no sentido de que esta efetivaria a real democratização, atende à razão subjetivista que afirma o existente, também a concepção dela como plenamente apocalíptica tampouco deixa de ter uma visão positivista a seu respeito, pois, a ideia da indústria cultural como final dos tempos pressupõe uma continuidade histórica linear ausente de rupturas, em que se ignora o seu próprio surgimento: a contradição do esclarecimento. Como é objetivo deste trabalho demonstrar, a indústria cultural é decorrente desta contradição e esta não é exterior a ela, lhe é inerente. Do mesmo modo que a contradição do esclarecimento lhe é intrínseca, pois se refere às tensões que lhe são objetivadas, a indústria cultural, como expressão desse movimento do esclarecimento no que concerne à barbárie, não somente a expressa como também retém essas contradições. Essa foi, inclusive, a justificação pela qual Horkheimer e Adorno incluíram o capítulo sobre a indústria cultural no estudo sobre a dialética do esclarecimento, no qual se intenta mostrar, justamente, a regressão do esclarecimento na ideologia da indústria cultural, a qual tem sua maior expressão nas aparelhagens técnicas da comunicação de massas.

O que os autores constataram e discutiram ao discorrerem sobre essa ambiguidade inerente à razão e o que contradiz ambas as ideias positivistas e idealistas é que a regressão do esclarecimento ao mito não seria simplesmente porque ele regrediria ao mito como algo distinto dele, mas porque o mito já é também esclarecimento: “Mas os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram o produto do próprio esclarecimento” (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 20). Haveria, como havia apontado Horkheimer (2000) alguns anos antes, uma irracionalidade na natureza da razão em virtude da dominação da natureza por meio de sua repressão, a qual toma partido a razão instrumental para fins de dominação, e, por isso, também haveria uma racionalidade nesta irracionalidade. E assim como a dialética do esclarecimento em que ele regride ao mito, ao mesmo tempo que ele já continha em si a mitologia, Horkheimer e Adorno (2006) apontam para o mesmo desenvolvimento na cultura. Ao invés da liberdade almejada pelo projeto de cultura burguês, ela acaba regredindo a uma espécie de mito, um sistema socialmente partilhado: a indústria cultural. Mas, uma vez que a cultura regride a um sistema coeso, ela já era em si mesma contraditória. O próprio conceito de cultura já continha em si mesmo um duplo caráter. Pois, se por um lado a cultura tinha como função proteger os homens contra a natureza e ajustar seus relacionamentos mútuos,

como salientou Freud (1930), foi pela duplicação e dominação da natureza, visando a autoconservação, que ela se constituiu enquanto cultura; isto é, pelo mesmo princípio que levou a civilização à barbárie. A ideia, então, de uma cultura pura que é solapada pela indústria cultural é destituída de sentido, pois o princípio de autoconservação, que, como já havia apontado Horkheimer (2000), expôs a irracionalidade existente na racionalidade, já lhe era inerente, como também era necessário para o desenvolvimento da própria civilização. Como assinalam Horkheimer e Adorno (2006) a respeito desse desenvolvimento:

> A barbárie estética consuma hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura. Falar em cultura sempre foi contrário à cultura. O denominador comum "cultura" já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração (p. 108).

A indústria cultural, neste sentido, apenas concretiza aquilo que sempre esteve presente na arte e na cultura desde seu próprio desenvolvimento, como um veneno, e que se torna plenamente visível ao longo do progresso do esclarecimento, com a formalização e a instrumentalização da razão, o qual acabou apontando para a contradição do princípio de autoconservação ao mesmo tempo que, contudo, desenvolve-se de modo a escamotear as contradições para a manutenção da realidade e da dominação. Em linhas gerais, o que Horkheimer e Adorno (2006) constatam neste trajeto do esclarecimento na cultura é que, enquanto uma cultura, que já era em sua essência contraditória, ela expressava suas contradições pela arte, pela música e filosofia. Pela duplicação da natureza, mediante a mimese, a obra de arte carregava as tensões dessa contradição da sociedade, entre o universal e o particular, a verdade e a não-verdade, permitindo, ao expressar o sofrimento e a contradição, transcender a realidade e, assim, fixar a ideia de uma vida verdadeira. No entanto, do mesmo modo que a duplicação da natureza determinou o trajeto do esclarecimento, conduzindo à dominação dos homens, os autores apontam que também a cultura se fragiliza, convertendo-se em meio para a dominação. Ao invés de uma harmonia pela reconciliação das contradições que as obras objetivavam e pela qual ela poderia transcender a realidade, com a ideologia da racionalidade técnica na cultura em virtude do desenvolvimento do esclarecimento e da formalização da razão, a indústria cultural as nivela. Ainda, de acordo com os autores, como parasita das obras de arte, tal racionalidade imprime o seu esquematismo e seu padrão aos bens culturais, por meio do predomínio do detalhe técnico, do efeito e da performance, imprimindo uma falsa-identidade que nega as

contradições. Tão logo negadas, a indústria cultural produz uma falsa consciência, em decorrência dessa falsa-identidade, dispondo-se para os indivíduos antes do pensamento; ela é *a priori*. Assim, diferentemente da mimese, a reprodução técnica promulgada pela indústria cultural, como discorreu Adorno (1986a), ao permitir a duplicação fiel da realidade, super-ratifica a situação existente, impossibilitando a possibilidade de transcendência e de crítica que a obra de arte, outrora, poderia realizar. Por essa duplicação fiel e exata da realidade, a indústria cultural faz com que a cultura contemporânea, ao contrário da verdade da vida que ela podia fixar em outros tempos, por meio da ideia da harmonia das contradições, represente "[...] como sendo vida verdadeira a simples existência e as categorias convencionais e superadas da ordem, com as quais a indústria cultural a veste, como se fosse a vida verdadeira, e essas categorias fossem a sua medida" (ADORNO, 1986a, p. 97). A realidade torna-se ideologia e a indústria cultural apresenta-se como espírito objetivo.

Contudo, se a indústria cultural consuma o veneno que havia na cultura desde que compreendida enquanto tal, apesar de se desenvolver de modo a ocultar essas contradições que eram harmonizadas nas obras de arte de outrora, é ela também que as revelaria justamente na impossibilidade de fazê-la. Precisamente ao exprimir fielmente a realidade, impossibilitando a possibilidade de transcendência, e por isso, a ideia de outras possibilidades de sociedade e de vida verdadeira que a obra de arte conquistava mediante a duplicação da natureza, é que tal ideologia, expressando o veneno existente na constituição da cultura mediante a duplicação da natureza, também expressaria as contradições do esclarecimento que ela busca, contraditoriamente, ocultar. Eis porque ela também teria elementos que, nestas circunstâncias, fariam dela também integradora, na medida em que justamente revela aquilo que ela mesma busca ocultar: a contradição que funda a própria cultura, inerente ao princípio de autoconservação. Uma vez que a indústria cultural também possui tais elementos que a fariam ser também integradora ao revelar a contradição da sociedade que ela contraditoriamente busca ocultar, precisamente ao exprimir fielmente a realidade buscando ocultar as contradições é que a sua própria ideologia também aponta para a contradição inerente à sociedade, e por isso, do esclarecimento, trazendo em si mesma os antídotos contra o seu próprio veneno. A questão para os autores frankfurtianos com relação à indústria cultural, por isso, não seria especificamente com relação ao esclarecimento em si ou ao princípio de autoconservação, – embora o seja na medida em que estes retêm as contradições da sociedade –, pois estes foram decorrência necessária do progresso da sociedade e

civilização no desenvolvimento da cultura. Mas, nesse dinamismo dialético que lhes são imanentes de modo que, conforme identifica Adorno (1986a), enquanto a cultura de outrora não somente obedecia aos homens, mas também protestava contra a condição esclerosada em que viviam, fazendo-lhes justiça, a cultura contemporânea assume uma forma que oculta essas contradições desse dinamismo, corroborando para a dominação.

Contudo, ao mesmo tempo que se desenvolve para escamotear tais contradições, em virtude de sua própria existência e desenvolvimento em negá-las, quando, na realidade não foram harmonizadas, visto que não houve a democratização nem a universalidade almejada, seria mediante essa nova forma que elas são também explicitadas. Se a indústria cultural compreende a regressão do esclarecimento ao mito que encontra na racionalidade tecnológica a expressão da barbárie estética, é por tal racionalidade também que se pôde identificar a existência da barbárie na própria razão, e por isso, a mitologia de que padece e que já havia em toda a forma de esclarecimento. Neste sentido que, embora a razão tecnológica se desenvolva de modo a ocultar as contradições para que não haja consciência destas, e por isso da consideração da indústria cultural como uma barbárie estética, ela tampouco seria o problema em si. É pela razão também, como necessária ao progresso da sociedade, como apontou Horkheimer (2000), que se pode, por meio de sua crítica, identificar os seus limites, tal como essa mesma barbárie e aquela ideia de uma vida verdadeira, – em que os antagonismos que se estabeleceram na própria razão entre os idealistas e os positivistas, e assim também das discussões sobre a indústria cultural como integradora ou apocalíptica, estão entrelaçados – e levar ela mesma à sua cura. Como apontou o autor, ao mesmo tempo que a autoconservação conduziu a razão subjetiva à loucura, é também à autoconservação que se deve o progresso da razão e da sociedade, como necessidade e também como possibilidade de transformação da situação existente:

> Através da sua autocrítica, a razão deve reconhecer as limitações dos dois conceitos opostos de razão [...]. A ideia de autopreservação, o princípio que está conduzindo a razão subjetiva à loucura, é a própria ideia que pode salvar a razão objetiva do mesmo destino (HORKHEIMER, 2000, p. 175).

Se a indústria cultural desenvolve-se predominantemente pela racionalidade técnica, fruto desse princípio de autopreservação e do esclarecimento, mas é também por esse princípio que se pode socorrer a razão dessa mesma loucura, a própria indústria cultural, como expoente dos limites do próprio esclarecimento, também apontaria para estas

contradições; o que confere a ela esse poder de revelação. Assim também, como sintomas produzidos pelo processo de esclarecimento na história e resultados do progresso da indústria cultural na sociedade, ambos os pensamentos aparentemente diametralmente opostos a respeito da indústria cultural, que igualmente acabam ignorando essas próprias contradições, entretanto, também possibilitam, por isso, reluzir a própria contradição da sociedade. Se é verdade que a indústria cultural pode ser considerada como apocalíptica em virtude de apresentar-se como a barbárie estética atual impedindo o contato com as contradições da sociedade e, por isso, também impedindo a consciência, também o seria a concepção dela como integradora na medida em que ela revelaria estas próprias contradições inerentes ao seu surgimento que, inversamente, procura ocultar.

* * *

A contradição da cultura, sua negatividade, está vinculada, como afirmou Adorno (2009), à separação entre o trabalho intelectual e o trabalho manual, a práxis material, que se consuma ao ser formada por duas esferas: a arte leve e a arte séria. Não por menor razão, os antagonismos evidenciados nos estudos sobre a indústria cultural, fruto do desenvolvimento do esclarecimento, têm o seu ponto de convergência na compreensão errônea desta negatividade, que, em geral, é desconsiderada ou ocultada. Tanto o pensamento da indústria cultural como integradora, que garantiria a democratização, quanto como apocalíptica, que se prende a um ideal de cultura ilusório e anacrônico, ignoram essa negatividade: seja pelo ponto de vista de que a indústria cultural teria sua origem na arte popular e não do próprio esclarecimento, atribuindo um suposto elitismo ao conceito desenvolvido pelos filósofos frankfurtianos, seja pelo ponto de vista que ignora a negatividade própria da cultura[16]. Mas

[16] Como, por exemplo, Coelho (2006), que parece ignorar a contradição e negatividade da cultura à medida que, segundo ele: "Estudar os fenômenos ligados à indústria cultural sob o prisma dessa oposição ["cultura dita superior e a própria cultura de massa"] constitui uma espécie de pecado original que pesa sobre a quase totalidade da teoria crítica da indústria cultural, impedindo que se enxergue nitidamente o objeto estudado e produzindo uma seqüência de conceitos-fetiche, isto é, de idéias presas muito mais à mente do pesquisador do que ao tema pesquisado" (p. 13). E, por outro lado, aqueles que geralmente atribuem a origem da indústria cultural à arte popular, salientando que haveria um elitismo na teoria dos frankfurtianos, e que, em certa medida, acabam também desconsiderando essa negatividade, como, por exemplo, Puterman (1994) e Ortiz (2007). Segundo Puterman (1994, p. 27): "Se estes [frankfurtianos] admitem a existência de uma cultura de

este equívoco já fora, em 1967, vinte anos depois da publicação do texto *A Indústria cultural – O esclarecimento como mistificação das massas*, objetado por Adorno no texto *A indústria cultural*, uma versão do resultado do confronto entre dois textos[17]. Em seu texto, Adorno (1986a) esclarecia que, dentre outras coisas, o termo indústria cultural, em seus esboços, tratava do problema da cultura de massa, termo esse substituído por "indústria cultural" a fim de excluir essa interpretação equivocada compreendida como uma cultura de massa que seria própria das massas. Isto é, o autor salientava que em todos os seus ramos a indústria cultural faz os produtos adaptados ao consumo das massas e ela determina, em grande medida, esse consumo. A arte popular nada teria a ver com a indústria cultural, a não ser pela usurpação por esta última:

> Abandonamos essa última expressão para substituí-la por "indústria cultural", a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada os advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. *Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente*. Ao juntar elementos de há muito correntes, ela atribui-lhes uma nova qualidade (ADORNO, 1986a, p. 92, grifo nosso).

No entanto, se a indústria cultural se distingue radicalmente da arte popular, e ao mesmo tempo ela faz crer que exista algo do popular e, inclusive, abusa dessa consideração de uma cultura de massa para reforçar e reiterar a mentalidade das massas, que, conforme afirmou Adorno (1986a), torna-se dada como imutável, e como se pode observar nas discussões do conceito de indústria cultural que a consideram ser originária da arte popular, fruto dessa ideologia, há, na arte popular, elementos importantes que apontam para as contradições no conceito de indústria cultural, que, de outro modo, não seriam apropriados e lhes seriam atribuídos uma nova qualidade. A consideração da indústria cultural como se fosse uma cultura própria das massas não é fortuita. Como expressão do movimento de racionalização da sociedade que conduziu à barbárie, ela também expressa a irracionalidade de sua racionalidade, bem como a racionalidade de sua irracionalidade, apontando justamente para a contradição da cultura, que ela, fazendo-se crer popular, oculta. Se a sua irracionalidade se dá na dominação mediante o ocultamento das contradições para que não se

---

massas, ela existe principalmente do ponto de vista de uma cultura que não é de massas, mas sim de uma cultura de elites". Ortiz (2007) corrobora com esta ideia afirmando que tal elitismo seria proveniente do pessimismo e da filosofia da história dos autores frankfurtianos ao recusarem-se compreender as diferenças entre as manifestações musicais.

[17] A saber: o texto baseado em conferências radiofônicas proferidas em 1962, *Résumé uber Kultureindustrie* e; uma tradução francesa publicada em *Communications* em 1963 (ADORNO, 1986).

haja consciência, a sua aparência de ser originária das massas, bem como a apropriação dos elementos da cultura popular para contribuir com essa aparência, vincular-se-iam, por isso, à racionalidade existente nessa irracionalidade para que a negação dessas contradições seja efetiva. Contudo, se a indústria cultural ao mesmo tempo que se desenvolve a escamotear as contradições também as revelaria justamente pela negação destas, ao escancarar a racionalidade dessa irracionalidade é que ela também acabaria expondo a contradição dessa mesma razão: a irracionalidade que é inerente à racionalidade. Dito de outro modo, é assim também que essa nova forma, dada pela indústria cultural, a qual contraditoriamente buscaria ocultar as contradições da sociedade, que se expressam no desenvolvimento dialético do próprio esclarecimento, as revelaria, denotando a antiquíssima contradição que é inerente ao progresso da cultura e da civilização. Como esclareceu Adorno (2008, p. 200):

> O fato de não mais existir povo não quer dizer, contudo, que as massas sejam piores, como propagavam os românticos. Ao contrário, é apenas na nova forma radicalmente alienada da sociedade que se revela a falsidade da mais antiga. Justamente os traços nos quais a indústria cultural reclama a herança da arte popular são suspeitos para ela própria.

Ao contrário da interpretação de que a indústria cultural seria originária da cultura popular, Horkheimer e Adorno (2006), ao discorrerem sobre o conceito, apontam que os seus elementos e o entretenimento já existiam muito tempo antes dela. No texto *Ideologia* (1973), os autores acrescentam que os elementos dessa ideologia não são novos, pois, na história é possível remontar à literatura vulgar dos primeiros tempos, por volta de 1700. Contudo, explicam que com o movimento de racionalização e progressivo domínio da natureza, eles são tirados do alto e nivelados por este sistema. Resultado da separação entre trabalho intelectual e práxis material, ambas as artes, inferior e superior, imbricaram-se e desenvolveram-se mediante o desenvolvimento do esclarecimento e o progressivo domínio sobre a natureza. Entretanto, enquanto a arte superior adquiria a sua autonomia e pureza mediante o domínio da natureza e a organização dos domínios materiais em virtude desse processo pela liberdade à práxis material, à arte popular conferiu-se uma natureza resistente e rude na medida em que alude a essa mesma negatividade, pela exclusão a essa liberdade. Embora antitéticas, as duas esferas da arte apontavam para a contradição da totalidade justamente por esse princípio constituidor; elas eram interdependentes. Neste sentido, a atribuição à arte popular de uma decadência ou de um declínio da arte, a mesma daqueles que reclamam a herança da arte

popular à indústria cultural, seria falsa. A arte "leve", como a diversão, de acordo com Horkheimer e Adorno (2006), não é uma forma de arte decadente:

> Quem a lastima como traição do ideal da expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade. A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é à causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade (p. 111).

Como discorreram os autores, em virtude dessa natureza rude, a excentricidade da arte popular, do bordel, do circo e do museu de cera relativamente à sociedade torna-se tão penosa para ela quanto à da arte séria. Como a arte séria foi recusada àqueles que a pressão da vida e das necessidades fizeram da seriedade uma irrisão relegando àquela a possibilidade de expressar as contradições que estes também compartilhavam, mas que, atrelados à realidade, eram excluídos do reino da liberdade, o entretenimento não somente remetia de antemão à contradição social, por sua própria existência, como cumpria uma função social importante na medida em que, conforme os autores, garantia aos indivíduos excluídos da liberdade compartilhada pela cultura superior a possibilidade de possuir um passatempo durante o tempo em que não passavam junto às máquinas. Segundo os autores, enquanto as esferas da arte não eram niveladas e o controle social não era total pela indústria cultural, o entretenimento não era a mera antítese da arte séria, mas o seu extremo: "a arte leve acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela é a má consciência social da arte séria" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 111). Contudo, com desenvolvimento do esclarecimento na sociedade e, por isso, com a indústria cultural nivelando ambas as esferas, as duas antíteses sofrem transformações profundas, de modo que o que a arte séria perde em termos de verdade, como discorreram os autores, em virtude de seus pressupostos sociais, conferir-se-ia, à arte leve, um direito objetivo:

> Essa divisão é ela própria a verdade: ela exprime pelo menos a negatividade da cultura formada pela adição de duas esferas. A pior maneira de reconciliar essa antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa. Mas é isto que tenta a indústria cultural (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 112).

Como resultado do processo de dominação da natureza, essa negatividade da cultura, expressa pelas duas esferas, não pode se desvencilhar, contudo, desta antítese. Como discorreu Adorno (2000), se a unidade de ambas as esferas da arte resulta de uma contradição não resolvida, em que 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", (ADORNO, 2000, p. 73), não é possível por meio da soma das duas esferas, então, formar o todo, mas em cada uma delas aparecem as modificações do todo que se move em constante contradição. O que estava em questão, então, para os autores frankfurtianos a respeito da indústria cultural, não era meramente essa antítese, pois, uma vez que não eram niveladas, ambas as artes permitiam expressar as contradições da sociedade, de uma cultura que em si mesma já é composta por uma contradição; mas a indústria cultural como expressão do desenvolvimento máximo da racionalidade que faz com que esta própria negatividade da cultura fique ofuscada, mediante a subordinação destes elementos irreconciliáveis à sua totalidade, de modo que, como discorreram os autores, essas linhas de força contrárias fiquem dispostas em uma identificação entre macrocosmo e microcosmo, explicitando um modelo de cultura que sustenta uma falsa identidade do particular e do universal, e impossibilitando, por isso, a consciência. Nesta fórmula falsa de identidade, como considerou Adorno (1986a), a indústria cultural força a união dos domínios, trazendo prejuízo para ambas às esferas: por um lado a arte superior frustra-se de sua seriedade em função da especulação sobre o efeito e, por outro, a inferior perde o elemento de natureza resistente e rude através de sua domesticação civilizadora (ADORNO, 1986a).

Contudo, ainda que a indústria cultural procure nivelar essas esferas para ocultar essa contradição não resolvida, ela remete a ela em seu logro mesmo em aparentar ser originária da arte popular. Pois esta, além de desmentir a calúnia do seu papel como democratizadora, relembra o preço do progresso da cultura que se deu pela falta de liberdade dos que não podiam se desvencilhar do mundo empírico e da práxis material. Ao reclamar a sua herança da arte popular é ela também que reclama a falta ainda de liberdade. Ora, se a natureza resistente e rude da arte popular decorria da negatividade da cultura pela exclusão à liberdade que a arte séria pôde conquistar no desenvolvimento da cultura, e o desenvolvimento da indústria cultural não reconciliou as contradições objetivas desta, mas desenvolveu-se de modo a forçar a união dos domínios dando a ilusão de que seria democratizadora para a manutenção da realidade, é o seu logro em ser decorrente da arte popular que também relembra a mesma negatividade que ela procura ocultar, pois, recorda justamente a impossibilidade da resolução destas contradições em uma sociedade em que prevalece a dominação e a manutenção do existente e não a liberdade. Neste sentido, uma vez que a contradição objetiva da sociedade permanece manifesta e tampouco se concretizou a

reconciliação dessas esferas com a indústria cultural, visto que a unidade de ambas as esferas resultam de uma contradição não resolvida e o que prevalece é uma falsa reconciliação das contradições, em virtude do esquematismo da indústria cultural que se desenvolve pelo nivelamento das esferas imprimindo uma falsa-identidade que nega as contradições, embora esse sistema se desenvolva ocultando essa própria negatividade da cultura, ela a faz emergir em sua própria lei. Essa tentativa totalitária da indústria cultural em ocultar a contradição da cultura dando a ilusão de ser democrática e das massas propriamente, expressa ao mesmo tempo o seu engodo uma vez que ela não o é: a negatividade da cultura prevalece, ainda que ela procure nivelar as esferas e ocultá-las. Tanto a arte superior não se torna disponível aos excluídos da cultura, quanto também sofre com as determinações desse sistema. Embora se possa eventualmente afirmar que com a reprodução técnica poderia se dispor as obras de arte que se restringiu aqueles que podiam se apossar da arte séria ao adquirirem autonomia com relação à práxis material aos excluídos da cultura, não é isso que ocorre. Tanto em função da frustração da seriedade e da especulação do efeito da arte superior, devido ao esquematismo e à padronização da indústria cultural, quanto da própria ideologia que visa a totalidade, sustentando uma falsa identidade do particular e do universal para ratificar a realidade existente e perpetuar a dominação, a ideia de que a arte superior estaria disponibilizada a todos é controversa. Adorno (1995a) salientava que em sua pesquisa *The Radio Simphony* do projeto *Radio Research Project* ele já constatava que a música sinfônica séria, quando transmitida pelo rádio da maneira como é, nega aquilo pelo qual a faz passar e por isso a pretensão da indústria em difundir tal música para o povo seria discutível. Mas é precisamente por isso também que ela revela o seu engodo e as contradições que ela procura ocultar, mas que surgem dela mesma. É justamente por essa negação daquilo pelo o qual faz passar a música séria no rádio para o povo que a contradiz: a contradição da cultura perdura só que, porém, sem mais a possibilidade de alguma liberdade ao contexto da vida da práxis.

* * *

Mas além da impossibilidade de se reconciliar o irreconciliável pela indústria cultural, o que denota ainda que, como tais contradições são objetivas, pois decorrem da negatividade

própria da cultura e não podem se desvencilhar delas, salvo que a universalidade ainda se encontra pendente, este sistema se contradiz em seu artifício mesmo em ser democratizador, também o elemento de natureza rude e resistente da arte popular, ao ser domesticado com a racionalidade técnica com o progresso do esclarecimento, desmente a si mesmo, denotando a contradição da cultura que esta racionalidade ocultaria. Esse elemento, ainda de sua domesticação, tanto não desaparece da arte leve com a conversão da cultura no sistema coeso, quanto também é por meio dele que se transparece o engodo desse sistema em aparentar como se fosse decorrente da arte popular, o que acaba contradizendo-o. Ele reflete o processo do esclarecimento pelo processo de dominação da natureza: a sua contradição e a dialética que o acompanham.

O que pode parecer, à primeira vista, como uma simples questão de luta de classes, está tão infinitamente imbricado no progresso do esclarecimento, com a dominação e revolta da natureza, quanto que esta lhe é decorrente. A repressão da natureza pela razão, que conferiu aos homens a possibilidade de se libertar dos medos e dos anseios perante a ela, transparece no processo de duplicação da natureza em ambas as antíteses da arte leve e da arte séria. A natureza, e os seus elementos, como ponderou Adorno (2011a) em sua *Teoria Estética*, a sua absurdidade e aquilo que não há sentido algum, a rudeza, a tragédia, o vulgar e o inexplicável transparecem na arte popular como o seu segredo, que, na arte superior se mistura de modo que esta, com o progresso do esclarecimento e o privilégio à liberdade em oposição à práxis material, pode reconciliar as tensões geradas a partir desse processo de dominação, isto é, as tensões do espírito e da natureza, sendo o sujeito, aliado ao progresso do espírito, o porta-voz da natureza oprimida decorrente desse progresso. Embora se pudesse imaginar – até mesmo em virtude de sua constituição e condição de existência antitética – que estes elementos da natureza restringir-se-iam à esfera da arte inferior visto a sua exclusão ao privilégio à liberdade, a arte elevada, como ressaltou o autor, também os absorvia em memória a essa injustiça, de modo que tais elementos, inerentes a ambas as artes, confere a estas o verdadeiro caráter enigmático da estética. Como afirma o autor:

> A pirueta [*Kunststück*] não é nenhuma forma primeira da arte e nenhuma aberração ou degenerescência, mas o seu segredo, que ela silencia, para a entregar no fim. [...] Ao mais alto nível formal, repete-se o acto do circo tão desprezado: vencer a gravidade e a manifesta absurdidade do circo: <<Para quê todo o esforço?>> (ADORNO, 2011a, p. 281).

O que na arte séria pode parecer, então, como o progresso do espírito perante a natureza, carrega em si a contradição inerente a esse princípio no processo de espiritualização, o qual constitui o seu caráter enigmático. Ao passo que a indústria cultural passa a nivelar essas esferas da arte por meio do progresso da racionalização, tal caráter perpetua, uma vez que este lhe é inerente. Ora, se a harmonia das esferas não pode ser realizada, visto que ambas resultam de uma contradição não resolvida, a indústria cultural, enquanto resultado do próprio progresso cultural e estético, ainda que procure escamotear as contradições, também aponta para elas, uma vez que lhe são inerentes a seu próprio surgimento. A natureza recalcada pelo progresso de racionalização, e que na arte é mimetizada mediante a separação das esferas da arte, torna a brotar devido à tentativa de harmonia dessas esferas mesmas. Ora, se a arte e a cultura se desenvolvem mediante esse processo de dominação da natureza que transparece no seu segredo em ambas as esferas, e na arte popular se torna o seu ingrediente básico, ao passo que a indústria cultural se apropria desses elementos da arte inferior que refletiam, justamente, a dominação, ao tornar-se ela mesma o sistema da dominação, é que ela revela então, também, o segredo a que compactua o desenvolvimento cultural da sociedade. Neste sentido, uma vez que a indústria cultural desenvolve-se como se fosse originária da arte popular, apropriando-se de seus elementos e atribuindo-lhes uma nova qualidade, é essa natureza de dominação que torna a surgir; não reconciliada, mas rebelada, e que remete não somente ao caráter enigmático das obras, mas, à contradição que há no esclarecimento, e por isso, também da indústria cultural.

Essa revolta não se dá exclusivamente na sociedade atual, mas estava presente no trajeto do esclarecimento. Tanto Horkheimer (2000), Horkheimer e Adorno (2006), ao discorrerem sobre a dialética do esclarecimento, quanto mais tarde Adorno (2011a) sobre a estética, identificam que esse caráter enigmático está imbricado no processo de autonomia das esferas sociais – seja das esferas da filosofia, seja da arte – atendendo aquilo que Max Weber denominou como o desencantamento do mundo[18]. Ora, o que conferia à arte o seu *status* de seriedade era justamente a sua autonomia decorrente da liberdade em relação à práxis

[18] Weber (2000) compreende o desencantamento do mundo como o processo de racionalização em que cada esfera da vida social adquiriria uma autonomia de modo a desenvolver uma "legalidade própria". Para Horkheimer (1970) e Adorno (2011a), a filosofia e a arte acompanham esse processo: "A arte constitui um momento no processo do assim chamado por Max Weber desencantamento do mundo, implicado na racionalização; todos os seus meios e métodos de produção dela procedem; a técnica, que declara herética a sua ideologia, que tanto lhe é inerente como a ameaça, porque a sua herança mágica se manteve tenazmente em todas as suas transformações" (ADORNO, 2011a, p. 89).

material. A práxis, segundo Adorno (1995a), em todos os tempos, sempre foi o reflexo das penúrias da vida. A nostalgia de liberdade, pela promessa de felicidade que a obra de arte poderia imprimir, era estritamente aparentada com a aversão à práxis: "Nessa medida, a arte é a crítica da práxis enquanto não-liberdade; extrai disso a sua verdade" (ADORNO, 1995a, p. 206). Segundo Horkheimer e Adorno (2006), adquirindo autonomia em relação ao contexto da vida profana, e à teologia a qual esteve imbricada, a arte se estabeleceu como um domínio próprio, fechado em si mesmo, em que imperam leis particulares, arrebatado a esse contexto, de modo a contrapor-se à realidade. Contudo, embora se possa imaginar que tal autonomia se daria exclusivamente ao contrapor-se as crenças e aos mitos, foi ao separar-se deles que as obras mais adquiriam a sua herança. Sem aniquilá-los, ao mesmo tempo que a obra de arte recebia a sua autonomia e conseguia se contrapor a esse contexto, é que ela também mais se assemelhava à magia e, por isso, lhe era possível expressar a totalidade, como crítica da não-liberdade da práxis:

> É exatamente a renúncia a agir, pela qual a arte se separa da simpatia mágica, que fixa ainda mais profundamente a herança mágica. Esta renúncia coloca a imagem pura em oposição à realidade mesma [...] Pertence ao sentido da obra de arte, da aparência estética, ser aquilo em que se converteu, na magia do primitivo, o novo terrível: a manifestação do todo no particular. Na obra de arte volta sempre a se realizar a duplicação pela qual a coisa se manifestava como algo de espiritual, como exteriorização do mana. É isto que constitui sua aura. Enquanto expressão da totalidade, a arte reclama a dignidade do absoluto (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 28).

Contudo, ao passo que a arte séria, em virtude de sua liberdade em relação à práxis material, permitia expressar a verdade e a contradição da sociedade na medida em que, ao libertar-se da práxis, podia também simular a liberdade, a mesma que carece à sociedade, a arte leve, o passatempo e o entretenimento, cujo ingrediente legítimo era o puro absurdo, tinha como características, a bufonaria, o sem-sentido, o vulgar e o grotesco, elementos que compreendiam o segredo da arte popular e remetiam à natureza, que se vingavam dessa contradição, como direito objetivo daqueles que não escapavam das malhas do contexto da vida profana. Conforme lembra Adorno (2011b), como em uma espécie de compensação à arte inferior, em virtude da exclusão desse privilégio daqueles que podiam se opor a esse contexto, era possível achar ainda nesta esfera da arte, desde os romanos, restos de uma essência embriagante-orgiástica, os quais a arte elevada apartou-a de si sob o signo desse processo de dominação. Embora se possa pensar que tais elementos, não se encontravam na arte elevada, em virtude da arte superior apartá-los neste processo, esta também os absorvia,

em decorrência de seu próprio surgimento e memória à injustiça, de modo que estes configuravam o caráter enigmático da estética, como já dito. A possibilidade de se opor ao contexto da vida profana, que garantia a ambas as esferas da arte reclamar a dignidade do todo por meio da manifestação da totalidade no particular – que se dava, por um lado, pela autonomia e pelo privilégio cultural, e por outro, pela vingança à contradição da cultura, e que, conferia a estas a sua herança mágica, – também possibilitava o prazer e o gozo, como signos da reconciliação do homem com a natureza neste processo de dominação da natureza. Segundo Horkheimer e Adorno (2006), enquanto o pensamento tem origem no processo de dominação da natureza, do amor aos demônios e aos deuses, para se livrar dela, o prazer e o gozo se vingam desse processo do pensamento, escapam do pensamento e da civilização, fazendo com que os homens se libertassem desse contexto e retornassem a um passado sem dominação. Intimamentes atrelados à natureza, o prazer e a magia do gozo – que na arte superior transparece na possibilidade do indivíduo se perder num quadro ou numa música, e na arte popular no puro absurdo e no grotesco, como expoentes da fantasia contra o racionalismo – tinham origem na alienação e possibilitavam, segundo os autores, que os homens retornassem à natureza. Como eles explicam:

> Todo o prazer é social, quer nas emoções não sublimadas quer nas sublimadas, e tem origem na alienação. [...] Os homens só sentem a magia do gozo quando o sonho, liberando-os da compulsão do trabalho, da ligação do indivíduo a uma determinada função social e finalmente a um eu, leva-os de volta a um passado pré-histórico sem dominação e sem disciplina. É a nostalgia dos indivíduos presos na civilização, o "desespero objetivo" daqueles que tiveram de se tornar em elementos da ordem social, que alimenta o amor pelos deuses e demônios; [...] Nele os homens se livram do pensamento, escapam à civilização. Nas sociedades mais antigas, os festivais possibilitavam este retorno à natureza como um retorno comum (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 88).

No entanto, o que os autores constatam e o que acaba expondo a revolta da natureza no desenvolvimento do esclarecimento da sociedade, e, por isso, o engodo desse processo que acaba sendo ilustrado pela indústria cultural, é que, com a conversão dos meios de autoconservação em fins, com o trajeto do esclarecimento e a desmitologização do mito, exigindo que o sem-sentido, o inexplicável e o puro absurdo explicassem a sua eficácia, a magia é transferida para o meio, de modo que este passa a ser fetichizado, pois absorve o prazer e, assim como o progresso do esclarecimento, em que os meios de autoconservação tornam-se fins fazendo com que o mito convertesse em esclarecimento e a natureza em "mera objetividade", a magia do gozo é substituída pela racionalidade crescente. De acordo com os autores, com a transposição da magia para o meio, os dominadores apresentam o gozo como

algo racional, e, como objeto de manipulação, abdica da alienação ao contexto social que propiciava, conservando-se somente na cultura superior:

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

Contudo, ao passo que a indústria cultural desenvolve-se de modo a dominar e a administrar o gozo para os dominados, é que ela também apresentou a contradição que já havia na cultura em constituir-se antagonicamente. Foi com esse desenvolvimento da racionalidade crescente na tentativa de conservá-lo somente na cultura superior, é que também se expuseram as contradições da cultura que coincidem com o seu próprio surgimento, pois lembram e fazem retornar os elementos que a arte elevada apartou de si mesma pelo processo de dominação da natureza. Ora, são os elementos que conferiam à arte popular o seu enigma e que mediavam o conflito da natureza e do espírito, pois, por meio da alienação, faziam com que os homens pudessem se libertar desse contexto da sociedade e retornar a um passado sem dominação, à natureza, que a arte autônoma conservava em sua estrutura, como aquele segredo o qual lhe conferia o seu carater enigmático e que apontava ao mesmo tempo para as contradições que lhe eram inerentes, pois, que decorriam de seu surgimento, e por isso, das contradições da própria sociedade. Ao passo que a indústria cultural se desenvolve a nivelar as esferas da arte, para assim, escamotear as contradições que lhe são inextrincáveis, ela remete a elas: é a própria tentativa de nivelamento que apontou para essas contradições que existiam na configuração própria da cultura, apontando para a irracionalidade que há na racionalidade. Assim, como reminiscência do processo de dominação da natureza, o veneno que sempre existiu na cultura brota por meio desse trajeto do esclarecimento lembrando que, por um lado, na cultura superior, foi a custa desse desenvolvimento progressivo de dominação da natureza e exclusão das classes “inferiores” também que a arte adquiriu a sua autonomia, de modo que ela o possa ser justamente por esse privilégio e, por outro, com a ilusão do gozo daqueles que não podiam se apossar da arte elevada e passam a consumi-lo em doses administradas. Se, por um lado, com o desenvolvimento progressivo do esclarecimento a arte superior perde a sua seriedade em virtude da especulação do efeito, tornando-se ela, assim como a arte popular, também um *kitsch*, é por meio desse processo também que se identifica a mitologia existente na arte, decorrente da contradição de seu próprio surgimento e que retorna

com o processo do esclarecimento de dominação da natureza. Se a indústria cultural se desenvolve com a padronização dos produtos culturais, tornando-os *kitsch* para impossibilitar a percepção das contradições, visto que o seu esquematismo se desenvolve por um modelo de cultura que falseia a reconciliação da contradição entre o particular e o universal, é ela, contudo, que também revela a existência do *kitsch* que já havia na arte, e, por isso na cultura, que se torna explicitado com o desenvolvimento e o progresso da civilização. Tal revelação, no entanto, não se refere a um poder exterior que a indústria cultural possua ou que ela eventualmente possa ter, mas é inerente ao seu surgimento, isto é, enquanto desenvolvimento do esclarecimento que tem, nas tensões do espírito frente à natureza, o seu fundamento. Em virtude do privilégio cultural e da autonomia, a arte, como afirmou Adorno (2011a, p. 185) implica o *kitsch*:

> A arte, no seu conceito, implica o *kitsch*, com o aspecto social, de tal modo que, contido, para sublimar esse momento, pressupõe o privilégio cultural e a relação de classes: incorre então na pena do *fun* [...]. No elemento, burlesco, a arte relembra com satisfação a pré-história no mundo animal das origens. Os macacos antropomorfos do jardim zoológico executam em comum o que se assemelha a actos de um *clown*.[...] Na semelhança dos clowns com os animais ilumina-se a semelhança humana dos macacos; a constelação animal/louco/*clown* é um dos estratos fundamentais da arte.

Por outro lado, na arte popular, foi também com o desenvolvimento da indústria cultural que igualmente se reclama o processo e contradição do esclarecimento na dominação da natureza, pois os elementos que se vingavam da contradição da sociedade, como o puro absurdo, o sem-sentido, que relembravam a natureza, são os que se voltam como os objetos de manipulação e, por isso, relembram a não-reconciliação do homem com a natureza. Conforme Horkheimer e Adorno (2006), com o nivelamento das esferas da arte pela indústria cultural, a sua natureza bruta e resistente que permitia o retorno do homem à natureza como um regresso comum, é solapada pela razão planejadora de modo que a seriedade que permitia à arte séria expressá-la é perdida e a arte popular, que a mantinha em seu próprio fundamento, acaba sendo coisificada. A diversão e o puro entretenimento que se entendiam como contrários à coisificação acabam sendo também coisificados e utilizados como meios para a dominação. Referindo-se à arte circense, como exemplo desse progresso da civilização e o surgimento da indústria cultural, Horkheimer e Adorno (2006) esclarecem que os últimos refúgios de tal arte, que representa o humano contra o mecanismo social, são descobertos por essa razão planejadora, fruto do esclarecimento, que obriga todas as coisas provarem sua significação e eficácia. Dizem eles: “Ela faz com que o sem-sentido na base da escala desapareça tão

radicalmente quanto, no topo, o sentido das obras de arte" (p. 118). O sem-sentido da arte popular é apropriado e lhe é atribuído uma nova qualidade e o verdadeiro sentido, a ideia de uma vida verdadeira que a obra de arte séria expressava, torna-se destituída de sentido. Dosado e domesticado, o puro absurdo e o sem-sentido são manipulados nos produtos culturais, abdicando-se daquela natureza resistente que lhes era inerente e que, como salientado outrora, permitiria, como expoentes da fantasia contra o racionalismo, vingar-se da civilização. No entanto, ao mesmo tempo em que, pela indústria cultural que visa o nivelamento das esferas para ocultar as contradições, a racionalização crescente erige o espírito como o Deus poderoso, a natureza recalcada, visto a sua impossibilidade de plena eliminação, se volta como um ingrediente dessa racionalidade para a adaptação dos indivíduos à realidade mediante o aniquilamento do pensamento, denotando tanto a racionalidade de sua irracionalidade, como também os seus limites, delineados por essa mesma impossibilidade de se eliminar a natureza. Como outra forma de se nivelar as tensões entre a natureza e o espírito, a natureza recalcada que se revolta e volta para a dominação dos homens pelo espírito contribui para a adaptação dos indivíduos e para escamotear as contradições, de modo que a natureza fique escamoteada.

Mas é também assim que a indústria cultural se contradiz. Ao desnudar o veneno existente na cultura, e por isso, a irracionalidade que há na racionalidade, e ao aparentar-se como se fosse da originária da arte popular para ocultar as contradições e imprimir uma falsa universalidade, ela relembra a racionalidade que há nesta irracionalidade, uma vez que o seu estratagema em domesticar a natureza persistente e agressiva do puro absurdo, obrigando todas as coisas a provarem a sua significação e eficácia, afetando as obras de arte, direciona-se a uma finalidade: a de se apresentar como espírito objetivo visando a dominação: o puro absurdo se volta para as pessoas como ingrediente da adaptação. Assim, além de o desenvolvimento da razão apontar para a irracionalidade que lhe está vinculada e, por isso, para a contradição que lhe é inerente, o desenvolvimento da indústria cultural na cultura que, com o desenvolvimento da racionalidade técnica traz consigo a natureza que fora reprimida e que se torna rebelada voltando-se para a dominação apresenta também a racionalidade que há nesta irracionalidade e, assim, a contradição mesma do esclarecimento no trajeto da dominação da natureza que este sistema visa ocultar. Conforme Horkheimer e Adorno (2006), abrangendo praticamente todos os meios de lazer e de entretenimento aos quais os indivíduos são submetidos, em virtude da crescente racionalização, a indústria cultural faz com que eles

possam desfrutar da diversão de forma a capacitá-los novamente para retornar à produção. Entretanto, com a repetição do sempre o mesmo, que caracteriza a produção da indústria cultural, por meio de seu esquematismo e padronização, ela não somente capacita-os a voltar à produção, como o próprio entretenimento e a diversão se tornam mais um embuste, pois assumem, como discorreram os autores, as formas industriais da organização do trabalho. Com a chegada da racionalização e das técnicas de distribuição ao lazer, tendo como consequência a dominação do puro entretenimento, e com a afinidade da ideologia da indústria cultural com o negócio, a diversão torna-se apologia da sociedade. Aquilo que antes fora possível como diversão e arte leve encontra-se, então, sob o domínio da administração e difundidos pela indústria cultural, o que favorece o conformismo. Segundo os autores, abandonando a pretensão de, como toda obra, refletir em sua limitação o todo, a diversão acaba tendo como suporte o esquecimento e o abandono do sofrimento, em que a impotência acaba sendo a sua própria base: "É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 119). Desta forma, como apontaram os autores, a diversão significa estar de acordo, pois, acaba favorecendo a resignação: "abandonando-se à natureza, o gozo abdica do que seria possível, assim como a compaixão renuncia à mudança do todo. Ambos contêm um elemento de resignação" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 89).

Se o problema da indústria cultural, contudo, não é que ela proponha diversões, mas o fato de que ela estraga o prazer com o envolvimento comercial – pois se a diversão é apologia da sociedade para garantir que os homens possam desfrutá-la para retornar ao trabalho, e o entretenimento é o prolongamento do trabalho, a promissória sobre o prazer é prorrogada – de modo que, assim, logrado e dosado na tentativa de eliminá-lo, o gozo desaparece nos divertimentos de modo que não haja gozo algum, é justamente pela impossibilidade de eliminá-lo plenamente, que ele retorna como dominação aos indivíduos, legitimando a revolta da natureza que, também como instrumento, se torna meio para a dominação, apontando, por isso, para a contradição que há no trajeto do esclarecimento. Como este está imbricado no processo de dominação da natureza, a própria modificação daquilo que o puro absurdo e entretenimento se incumbia realizar relembra também este princípio contraditório a que se constituiu a cultura e, assim, a irracionalidade e dominação a ela inerente, à racionalidade

dessa irracionalidade. Como constatam Horkheimer e Adorno (2006, p. 87): "A dominação sobrevive como fim em si mesmo, sob a forma do poder econômico. O gozo já parece algo de antiquado, irrealista, como a metafísica que o proibia" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 87). Assim como a superstição e o ocultismo, sobrevivendo como fim em si mesma, a magia do gozo recalcada retorna como fetiche para a dominação dos homens[19]. Ela assume a forma do sintoma patológico dos indivíduos: "Os símbolos assumem a expressão do fetiche. A repetição da natureza, que é o seu significado, acaba sempre por se mostrar como a permanência, por eles representada, da coerção social" (HORKHEIMER; ADORNO, p. 30). Ao invés da liberação do pensamento, para escapar da civilização e da compulsão do trabalho, os homens se livram do pensamento, mas não se livram dos grilhões da dominação. Eis a revolta da natureza: a magia do gozo que permitia o retorno dos homens à natureza, apropriado pela indústria cultural que, na impossibilidade de eliminá-lo, lhe atribui uma qualidade para que se mantenha a coerção social promulgada por ela, se volta contra os homens possibilitando ironicamente o seu retorno à natureza como engodo da reconciliação das tensões existentes neste processo; como se mostrará posteriormente, este retorno é o mesmo que possibilitou à sociedade contemporânea a regressão à irracionalidade, ao fascismo.

Contudo, e enquanto revolta da natureza neste trajeto do esclarecimento, é que esse movimento de racionalização progressiva também aponta para a sua contradição inerente. Pois, ao invés de transcender a realidade por meio da mimese das tensões da sociedade, que a obra de arte podia realizar, a qual se deve ao progresso do próprio espírito, a indústria cultural, cuja ideologia é a própria aparência de realidade, ao dificultar a possibilidade de percepção das contradições e das alternativas sociais, também relembra o engodo desse progresso do espírito, pois justamente os bens culturais como produtos padronizados e como fetiches que contribuem para a dominação, relembram essa natureza que se reprimiu e que se volta contra os indivíduos, e, portanto, a falta de reconciliação da negatividade mesma da cultura e das tensões entre o espírito e a natureza. Como Horkheimer e Adorno (2006) esclarecem, o segredo da sublimação estética da indústria cultural reside justamente nessa

[19] Ao discorrer sobre o recalcamento, Freud (1915) já desconfiava que houvesse alguns processos ou circunstâncias peculiares do qual o prazer da satisfação se transforma em desprazer e por isso do recalque. Se a indústria cultural não sublima, mas reprime, e se o entretenimento é o prolongamento do trabalho, a magia recalcada só poderá retornar sob a forma de magia também.

impossibilidade, uma vez que esta apresenta a satisfação como uma promessa rompida. A exaltação à natureza, neste sentido, que se revoltou e torna-se o engodo da sociedade, pois ao invés de atender ao princípio do prazer como os seus defensores assim explicam, ela acaba atendendo ao princípio da realidade, garantindo a adaptação dos indivíduos e precondicionando-os a manter e reproduzir a ideologia[20], também contém em si a negação desse recalcamento, pois lembra, justamente, o prazer negado e a alienação à sociedade que foi escorraçada e agora é administrada. Se, ao invés da sublimação das obras de arte, a sublimação estética da indústria cultural, como uma promessa de satisfação fracassada, é o seu oposto: como não há harmonia das contradições prevalece aquilo que Marcuse (1967) denominou dessublimação institucionalizada, vital na formação da personalidade autoritária de nossa época, impossibilitando o reconhecimento das contradições da sociedade e assim de se pensar outras possibilidades de aparência de vida verdadeira, é essa dessublimação que também aponta a inexistência da harmonia das contradições.

Uma vez que a astúcia da indústria cultural em apropriar-se dos elementos da arte popular atribuindo-lhes novas qualidades para fins de dominação fica evidente, então, para a manutenção do processo de trabalho, a racionalidade da irracionalidade da indústria cultural apresenta a sua limitação. Ao se apropriar da natureza recalcada pelo progresso do espírito para a dominação dos homens, por meio do ocultamento das contradições, ela acaba por apontar para essas mesmas contradições na medida em que justamente o faz: a irracionalidade que se volta para a dominação dos homens relembra a natureza recalcada e as tensões entre ela e o espírito que não foram reconciliadas por meio do progresso do espírito cujo objetivo dormitava nesta. Se o que prevalece é a super-ratificação da situação já existente para a manutenção do próprio sistema e *status quo* pelos produtos da indústria cultural, pois, como salientavam Horkheimer e Adorno (2006) "O pretenso conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 113), é também o pretenso conteúdo que recorda, por meio dessa fachada desbotada, o engodo e a contradição do esclarecimento na sociedade entre o que se objetivava e o que de fato realizou: a inexistência da reconciliação do homem com a

[20] Como o entretenimento e a diversão são prolongamentos do trabalho garantindo que os indivíduos retornem à produção, ao contrário de atender ao princípio do prazer, ela atende ao princípio de realidade. Como salientou Marcuse (1998) a respeito da pretensa liberdade sexual: "[...] a sociedade não ampliou a liberdade individual, e sim o seu controle sobre o indivíduo. E esse aumento do controle social não é alcançado através do terror, mas através da produtividade e da eficiência mais ou menos útil do aparato social" (p. 106).

natureza e o sofrimento remanescente. A diversão, nestas circunstâncias, que teria como suporte o esquecimento e o abandono do sofrimento, como discorrido outrora, paradoxalmente também lembra a negatividade da cultura, pois, como não há a possibilidade de transcendência, mas sim a repressão dos indivíduos, ela abaliza a natureza recalcada que se torna meio de dominação e legitima o sofrimento, de modo que esse abandono não exista. Sem este, e com o sistema perpetuando a dominação e o sofrimento a ela inerente, é por meio deste sistema também que se acaba obrigando, por isso, o contato com as contradições. Como a verdadeira universalidade ainda se encontra pendente, visto a continuada contradição objetiva da cultura – ela ainda é antagônica apesar de a indústria cultural buscar nivelar as esferas para ocultar tal contradição – e tampouco se reconciliou o esclarecimento com a natureza, as tensões entre o espírito e a natureza perpetuam, exigindo o pensamento sobre essas para a sua superação. Ainda que a totalidade da indústria cultural procure ocultar precisamente essa contradição atendendo aos fins de uma falsa universalidade, dando a ilusão de que seria democratizadora, quando, porém, a contradição da cultura e a sua negatividade perduram de modo que nem o privilégio burguês nem a natureza resistente e bruta da arte popular possam expressar as contradições, é essa totalidade que relembra também essa universalidade perdida. Embora esta tenha se perdido, bem como a seriedade da arte séria e rudeza da arte popular, em virtude desse sistema coeso da indústria cultural que reuniu ambas no calabouço do seu esquematismo, cabe-se ressaltar que não significaria também, que se trataria de voltar ao passado, aos tempos em que a arte burguesa mantinha a sua pureza graças à exclusão das classes "inferiores" e estas saboreavam o puro absurdo que lhes restava e que, por isso, se mantinham fiel justamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. Como ressaltaram Horkheimer e Adorno (2006), não se trata de buscar a preservação do passado, mas a esperança que nele existiu: é nele que se vislumbrava também a possibilidade de uma vida verdadeira.

> Não se trata da conservação do passado, mas de resgatar a esperança passada. Se a cultura respeitável constituiu até o século dezenove um privilégio, cujo preço era o aumento do sofrimento dos incultos, no século vinte o espaço higiênico da fábrica teve por preço a fusão de todos os elementos da cultura num cadinho gigantesco. Talvez isso não fosse um preço tão alto, como acreditam aqueles defensores da cultura, se a venda em liquidação da cultura não contribuísse para a conversão das conquistas econômicas em seu contrário (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 14).

Apesar de a indústria cultural se desenvolver mediante o esquecimento e reunir as esferas da cultura nesse calabouço para ocultar as contradições e, por isso, impossibilitar o

pensamento sobre outras possibilidades de uma existência verdadeira, como ela também as explicita mediante o seu próprio engodo, é ela também que vem lembrando a esperança perdida. Ora, se a natureza recalcada que retorna como ingrediente de adaptação dos indivíduos estava intimamente atrelada ao inexplicável, ao puro absurdo e ao sem-sentido da arte, é a indústria cultural que também relembra a falta de sentido; este que ela fez desaparecer radicalmente da arte superior.

* * *

Ainda que o desenvolvimento da indústria cultural tenha se dado pela apropriação do sem-sentido da base e feito o sentido do alto desaparecer, como discorreram Horkheimer e Adorno (2006) a respeito do nivelamento das esferas da arte, ele não pode ser encarado como totalmente desaparecido, pois que é inerente a toda a arte, coexistindo ainda, apesar do sistema coeso da indústria cultural. Segundo Adorno (2011a), as obras de arte são imagens enquanto aparição, cujo *organón* é a sua coerência de sentido. Tal aparição da obra está tão ligada ao conteúdo de verdade das obras, quanto este, embora aparentemente ideológico, está à realidade, o que inevitavelmente confere uma natureza contraditória existente na própria arte. O autor explica que essa contradição funda-se tanto em sua contradição inerente ao seu surgimento, isto é, o seu caráter como espírito, visto que o progresso estético acompanhou o progresso do espírito e, por isso, tanto a técnica, como a forma das obras que representa as relações sociais, seguem esse processo e, assim, do esclarecimento, como também, como mimese, que na arte, para ele, é o pré-espiritual, a duplicação da natureza, que permite expressar aquelas contradições existentes nos antagonismos entre a realidade empírica, a práxis material, e a liberdade a essas; quanto com relação ao processo de dominação da natureza, decorrente das tensões da natureza e do espírito e, portanto, também inerente ao seu surgimento. Constituindo-se como um ente-em-si, em virtude de ser um domínio próprio, livre dos fins da falsa universalidade e, ao mesmo tempo, enquanto espírito, que lhe permite contradizer a realidade, a história da obra de arte, de acordo com Adorno (2011a), não tem como se desvencilhar dessa contradição, uma vez que é inerente à sua própria categoria. Tanto o espírito quanto a mimese são inextrincáveis na arte. Responsável pela logicidade

interna e pela forma da arte, e advindo com o progresso da espiritualização, como discorre o autor, o espírito, imanente à arte, por essa capacidade mesma de contradizer a realidade, termina em algo semelhante ao sentido que se eleva a partir dos impulsos miméticos. O autor diz que, ao mesmo tempo que sobrevive a essas contradições, a busca pela harmonia e pela consonância das obras de arte faz referência a essas contradições ao procurar uma unidade. Ainda que as obras não possuíssem uma unidade plena devido a essas contradições que lhe são inerentes, elas, enquanto aparência e ente-em-si, como considerou o autor, possibilitam simular tal unidade, conferindo por isso o seu conteúdo de verdade, a ideia de uma vida verdadeira, bem como também a não-verdade da sociedade, atreladas ao conceito de uma verdadeira humanidade: "O espírito, porém, não é apenas aparência, mas também verdade; não é somente a fraude de um ente-em-si, mas também a negação de um falso ser-em-si" (ADORNO, 2011a, p. 169).

Tanto na arte leve quanto na arte séria, o conteúdo de verdade das obras não se separam do conceito de humanidade. Inclusive, essa própria separação das esferas da arte, Adorno (2011a) chega a cogitar ser decorrente do momento de resignação das obras no fato de que a cultura deve seu fracasso à humanidade que a produziu, isto é, aos antagonismos e à dominação inerente a eles. Essa característica no conteúdo de verdade confere à arte um aspecto ideológico, metafísico, simbólico e obscuro ligado ainda à herança mágica que a arte buscou se contrapor com o processo de autonomia das esferas e que quanto mais se autonomizou, mais a adquiriu. Ainda que, com progresso do esclarecimento a racionalidade técnica, pelo progresso do espírito, se desenvolve para escamotear as contradições com a indústria cultural, essas contradições são inerentes à própria arte e não podem se desvencilhar dela. Elas também acabam emergindo em sua forma mais obscura no momento máximo de racionalidade que eclode com a indústria cultural, pois, uma vez que este sistema se desenvolve de modo a fazer desaparecer o sentido do topo das obras e eliminar o sem-sentido das obras inferiores, ele também relembra esse sentido negado e recalcado por ela. Ora, por um lado, a perda da unidade da obra que conferia o seu sentido, e por isso a utopia das obras de arte séria que podiam reconciliar os antagonismos por meio de sua aparição e autenticidade, relembra a própria ideia perdida. Como lembra Adorno (2011a, p. 207):

> Toda a obra é utopia tanto quanto, pela sua forma, antecipa o que ela, em última análise, seria [...]. Mas, porque a utopia, o não-ente, se encontra para a arte velada de negro, permanece, em todas as suas mediações, como lembrança, a lembrança do possível contra o real que a reprime, algo como a compensação imaginária da

> catástrofe da história do mundo, liberdade que, sob a influência da necessidade, não existiu e acerca da qual não se sabe se pode existir.

Contudo, ao invés da lembrança do possível que transparecia nas obras de arte, ao apontar para a ideia de uma vida verdadeira e não-verdade da sociedade, a qual o indivíduo poderia reconhecer, e por isso, apontava ao mesmo tempo para o que não havia se realizado na sociedade, como também para o que devia se realizar, com o movimento progressivo de racionalização com a indústria cultural que oculta as contradições, nestas circunstâncias, ela aparece como a lembrança do que era possível mas que não aconteceu; como a promessa rompida, a mesma a que se serve a sublimação da indústria cultural, e que relembra justamente essa utopia sacrificada. Por outro lado, no polo oposto da negatividade da cultura, a arte leve ou inferior, que vivia do sem-sentido, também lhe era inerente em sua estrutura o sentido, pois enquanto polo extremo da espiritualização e escárnio à seriedade a que a ele se engendrou, como má consciência social da arte séria, como já dito, ao apontar para a negatividade da cultura, a sua rudeza e a sua natureza resistente não somente protestava em virtude de sua própria existência, como também se vingava dessa contradição, remetendo por isso à falsidade da cultura e, assim, o sentido de uma cultura verdadeira inerente a essa falsidade. Embora se possa imaginar que o sem-sentido seria destituído de sentido, é justamente pela negação de sentido que o sentido também aparece. Como assinalou Adorno (2011a), o sentido também é intrínseco à negação de sentido; surge como aparição do sentido que fora negado. Mas se o sentido das obras de arte leve e séria é expropriado pela indústria cultural que torna a realidade como ideologia, ele também não desaparece nela uma vez que o que conferiu o sentido nas obras foi a própria contradição da sociedade e do espírito na busca por aquela unidade e harmonia; estas não foram harmonizadas, tampouco agora são sublimadas. Se as imagens da indústria cultural não são imagens propriamente, como discorreram tanto Adorno (2011a) quanto Horkheimer e Adorno (2006), mas cópias da realidade, e estas ainda apresentam essas contradições não harmonizadas, é evidente também que nela aparece essa necessidade ligada ao sentido, uma vez que é decorrente do próprio progresso do espírito. Ora, a necessidade da unidade, no princípio formal, da pluralidade no *uno*, é observada em todas as épocas nas diversas esferas estéticas, como discorreu Adorno (2011a). Embora em um texto sobre o fetichismo da música, Adorno (2000) critique a tendência das músicas comerciais e ligeiras em destruir a totalidade da música ao recorrer aos *pot-pourris* que trazem trechos populares em evidência, os próprios *pot-pourris*, influenciados grandemente pela arte popular do passado e que também realizavam empréstimos à arte

autônoma, como apontou Adorno (2011b) ao discorrer sobre a música ligeira: “O próprio Bach não desdenhava tais empréstimos em suas obras monumentais, tais como, por exemplo, no Quodlibet das ‘Variações Goldberg’” (p. 86), também expressam a necessidade da unidade no princípio formal:

> O *Quodlibet* e o *pot-pourri* na música, em literatura, a frouxidão épica, aparentemente confortável, do ideal de unidade dinâmica testificam aquela necessidade [da unidade]. Em todos os casos, a renúncia à unidade como princípio formal permanece por sua vez uma unidade *sui generis*, por mais baixo que possa ser o nível (ADORNO, 2011a, p. 284).

Se a ideologia nos produtos da indústria cultural pode ser considerada como um falso ser-em-si, uma vez que, como mentira manifesta, se desenvolve escamoteando as contradições as quais poderiam fazer emergir o não-ente velado de negro, como o autor discorreu a respeito da utopia e, por isso, impossibilitam a afirmação de outra realidade, a ideia de uma verdadeira, é essa falsidade também que relembra o caráter das obras como antecipação do em-si que não existe e que se perdeu com a liquidação da cultura como brinde, isto é, o não-ente perdido já que a verdadeira humanidade a que aspiravam as obras de arte em seu conteúdo de verdade ainda não se realizou. O desenvolvimento máximo do esclarecimento na cultura, expresso pela sua regressão à ideologia da indústria cultural, por isso, ainda tem à espreita aquilo que é inerente à dialética da cultura: a verdadeira humanidade pendente, apesar de toda a barbárie que também lhe é inextrincável. É verdade que, enquanto resultado e parte desse movimento, a indústria cultural não pode ser compreendida como um ente-em-si, como foi com relação às obras autônomas, destacada da sociedade e que por isso podiam reclamar a dignidade do absoluto, como Horkheimer e Adorno (2006) consideravam, pois, ao contrário, como um falso ser-em-si, decorrente do processo da autonomização estética, com o progresso de racionalização e do espírito, a sua totalidade desenvolve-se a serviço unilateral da dominação e a impossibilitar a negação do falso ser-em-si que as obras conquistavam mediante e imanente ao espírito. No entanto, é por isso também que ela relembra a contradição que era inerente às obras justamente com relação ao próprio espírito: o surrupio da negação do falso ser-em-si pela fraude de um falso ente-em-si. Isto é, se o espírito, como apontado outrora, não é só aparência, a fraude de um ente-em-si, mas também verdade, a negação de um falso-ser-em si, e foi com o progresso do espírito que se impossibilitou essa negação, é este movimento também que não somente relembra como igualmente escancara a negação do em-si que não existe pelo próprio falso ser-em-si.

Operando desse modo a indústria cultural ainda retém o antídoto em seu próprio veneno congruente à dialética mesma da cultura: a verdadeira humanidade.

Se a indústria cultural também aponta para essa contradição, ainda que se desenvolva de forma totalitária para escamoteá-la, isso significa também que a ideia de que ela estivesse apartada do progresso estético, como resultado de um movimento do esclarecimento exterior às obras, é contraversa. É verdade que, como apontado anteriormente, com o trajeto do esclarecimento, que resulta em uma administração total dos bens culturais com a indústria cultural, as contradições objetivas da sociedade são ocultadas por esse sistema em uma relação exterior às obras de arte para a dominação e manutenção do trabalho. Como havia apontado Adorno (1986a, p. 95) ao discorrer sobre a indústria cultural:

> Ela vive, em certo sentido, como parasita sobre a técnica extra-artística da produção de bens materiais, sem se preocupar com a determinação que a objetividade dessas técnicas implica para a forma intra-artística, mas também sem respeitar a lei formal da autonomia estética.

Contudo, uma vez que a indústria cultural surgiu do movimento do esclarecimento, que na cultura desenvolveu-se com o processo de autonomização estética e progresso do espírito, ela é inerente a tal movimento; não se trata de uma indústria propriamente. Em seu texto em que discorre sobre a música ligeira, Adorno (2011b) não deixou de ressaltar que o aspecto industrial de produção ou produção de massa refere-se exclusivamente à esfera da circulação e da divulgação, pois a produção em si não chegou a uma racionalização completa, permanecendo ainda artesanal. Igualmente, precavendo-se do possível equívoco de se tomar o termo de indústria cultural como indústria literalmente, em seu texto sobre a indústria cultural, Adorno (1986a) também salientou que este conceito não se refere estritamente ao processo de produção, mas à racionalização das técnicas de distribuição, à estandardização da própria coisa, enfim, à assimilação das formas industriais de organização do trabalho:

> Ela é industrial mais no sentido da assimilação – frequentemente observada pelos sociólogos – às formas industriais de organização do trabalho nos escritórios, de preferência a uma produção verdadeiramente racionalizada do ponto de vista tecnológico (ADORNO, 1986a, p. 94).

Além de hoje qualquer pessoa poder produzir um filme, escrever um livro ou fazer uma música no computador em sua própria casa, visto que o progresso técnico e material disseminou a aparelhagem técnica padronizada a todos, essa assimilação às formas industriais não somente invade a vida privada e particular dos indivíduos, mas a própria produção

artística fica prejudicada uma vez que também sofre as transformações com o progresso do esclarecimento, mediante a falsa consciência e a formação heterônoma para a manutenção da ideologia. A ideologia da indústria cultural invade a consciência dos indivíduos, trazendo prejuízos para a própria criação dos artistas de modo que o conformismo, como já identificava Adorno (2007) na década de 1940 e hoje ainda mais evidente, consolida-se com a "castração do espírito".

Se, no entanto, a indústria cultural é decorrente desse movimento, e este ainda apresenta movimentos contraditórios, essa "castração do espírito" também traz consigo aquelas contradições inerentes ao próprio espírito que se desenvolveram na sociedade pelo processo de esclarecimento, e por isso, as contradições mesmas que engendram esse movimento, uma vez que ela lhe é decorrente. Ora, o progresso estético caminha com o progresso do espírito. Este, como salientou Horkheimer (2000), está intimamente atrelado ao seu processo de autonomização, no divórcio da razão com a teologia. Contudo, e como discorrido anteriormente, a regressão do esclarecimento ao mito, enquanto um movimento do próprio esclarecimento na cultura, também apontava para a existência desde sempre da mitologia na cultura. Pelo fato de estabelecerem um domínio próprio e fechado arrebatado ao contexto da vida profana, a música e a arte em geral sempre estiveram ligadas a uma tradição mágica, em que quanto mais ela se separava da simpatia mágica, mais se fixava profundamente essa herança, permitindo-lhe, ao renunciar a ação, manifestar o todo no particular, o novo terrível. Tal tradição da magia do primitivo, como exteriorização do mana, e que depois passou a ser religiosa, é o que garantia a "aura" da obra de arte, como pensavam Horkheimer e Adorno (2006). Ora, a *Mousike*, que os gregos assim chamavam, enquanto primeiro registro do conceito que viria a ser música, tratava da "arte das musas", do texto, em geral a poesia, que seguia a melodia. Adorno (2002) corrobora, ao discorrer sobre as relações entre a filosofia e a música, que a música como arte sempre foi nada mais do que a forma de reza preservada secularmente, a qual para sobreviver, jurou por tudo a seu objeto e se entrega a seu pensamento; isto é, àquele poder da aparição, inerente ao ideal e ao sentido. Os nomes e o objeto garantiam à música a dignidade da revelação, de modo que ela conquistasse a sua autenticidade. Para Benjamin (2008), tanto na Grécia Antiga, em que se fazia da obra um objeto de culto, quanto na Idade Média, na igreja que via nela um ídolo maligno, a obra de arte se inseria na tradição e conquistava a sua unicidade, a sua "aura":

> As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte "autêntica" tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo (BENJAMIN, 2008, p. 171).

Garantindo à arte a sua autenticidade, esse elemento ritualístico mais se incrustava na arte possibilitando, mediante essa tradição mágica, adquirir a sua "aura" e unicidade e salvar o passado como algo de vivo, ao invés de utilizá-lo como material para o progresso, como salientou Adorno (1995a). Com o progresso do espírito e a autonomia das esferas, por meio do processo de espiritualização na separação com a religião, e assim, de tais elementos ritualísticos, a possibilidade de constituir-se como um domínio fechado em si mesmo pressupôs a separação das esferas e o privilégio dos que podiam se contrapor ao contexto da vida profana, garantindo assim, a autenticidade às obras autônomas. A gênese da ideologia liberal referia-se a essa separação, de uma cultura que possuía um duplo caráter, a uma autonomia e liberdade da teoria e da arte em oposição à práxis[21], na medida em que o produto espiritual surgia do processo social como algo autônomo, com substancialidade e legitimidade, como ressaltaram Horkheimer e Adorno (1973). Contudo, e o que os autores constatam ao discorrerem sobre a dialética do esclarecimento, é que, com o desencantamento do mundo, a liberdade e a autonomia almejadas pela ideologia liberal e inerente à arte enquanto expressão do espírito, isto é, do sentido, são hipostasiadas e, ao contrário de sua realização efetiva, são sacrificadas pela subsunção de todos os elementos a um sistema coeso; o que Marcuse (1967) considerou denotar a passagem de uma sociedade bidimensional para uma sociedade unidimensional, em virtude da obliteração dos elementos de oposição e antagônicos entre cultura e realidade, de modo que, pela sua reprodução maciça e incorporada à realidade, a cultura bidimensional é liquidada. Como identificaram Horkheimer e Adorno (2006) a respeito dessa contradição no processo do esclarecimento com o desencantamento do mundo e hipostasiação da liberdade:

> Nos tempos modernos, o esclarecimento desligou as Idéias de harmonia e perfeição de sua hipostasiação no além religioso e, sob a forma de sistema, deu-as como critérios às aspirações humanas. Depois que a utopia que instilara a esperança na Revolução Francesa penetrou – potente e impotente – ao mesmo tempo na música e na filosofia alemãs, a ordem burguesa estabelecida funcionalizou completamente a razão. Ela se tornou a finalidade sem fim que, por isso mesmo, se deixa atrelar a

[21] A essa cultura fruto dessa ideologia liberal, Marcuse (1997), em seu texto "*Sobre o caráter afirmativo da cultura*", atribui o conceito de cultura afirmativa.

> todos os fins. Ela é o plano considerado em si mesmo. O Estado totalitário manipula as nações (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 76).

Os autores explicam que isso se deve, pois, com a pretensão total de utilizar a arte, esta se assimila totalmente à necessidade. A utilidade que os homens atribuíam à obra de arte na sociedade antagônica, em certa medida, a sua própria inutilidade, – pois, apesar de protestar contra a sociedade, ela não se impõe inteiramente à totalidade, – é abolido pela subsunção à utilidade. Assimilando-se totalmente à necessidade, a obra de arte defrauda de antemão os homens justamente da liberação do princípio da utilidade, a sua inutilidade, e passa a procurar provar ser útil. Do mesmo modo como se procedeu com a filosofia ao ser absorvida no reino da finalidade, que, em virtude do triunfo da utilidade, perde a sua força de negatividade, o processo de autonomização estética na cultura, como discorreu Adorno (2007), fez com que a dissolução de todo elemento preestabelecido não resultasse a possibilidade de liberdade quanto à matéria e quanto à técnica põem à disposição dos artistas "[...], mas estes se converteram simplesmente em executores de suas próprias intenções, que se apresentam como entidades estranhas, como exigências inexoráveis nascidas das imagens com que eles trabalham" (ADORNO, 2007, p. 24)[22]:

> Quanto mais este espírito avança para a autonomia, mais se afasta da relação concreta com tudo o que domina, homens e matéria por igual. Logo que domina em sua própria esfera (que é a da livre produção artística), o espírito domina tudo até a última heteronomia, até a última entidade material; começa a girar sobre si mesmo como se estivesse aprisionado e desligado de tudo quanto lhe é oposto e de cuja penetração havia recebido seu significado próprio. A plenitude perfeita da liberdade espiritual coincide com a castração do espírito (ADORNO, 2007, p. 26).

Segundo o autor, com a dominação de todo elemento preestabelecido, com o progresso estético, a música se fez rígida e passa a dar plena razão a uma sociedade em camadas. O que se emancipou da lei formal, então, não foram os impulsos produtivos, aqueles advindos do conflito instintual os quais garantiam a criação, a livre-fantasia e a imaginação do artista na música de outrora, que se opõem às convenções. Por isso, como apontou Adorno (2000), a promessa da felicidade – *promesse du bonheur* – , uma vez definida a arte por Stendhal, aquela que poderia fixar a ideia de uma vida verdadeira, inerente ao conteúdo de verdade das obras, torna-se problemática e, com a crise da sociedade burguesa, o conceito tradicional de

[22] Adorno (2007) explica que, com a racionalidade total da música, ou seja, com a sua organização total, a música emancipada queria reconstruir a integridade perdida, a necessidade e força perdidas de, por exemplo, um Beethoven. No entanto, ela só poderia conseguir isso ao preço de sua liberdade pelo processo de autonomização estética, e foi assim que fracassou.

ideologia perde seu objeto: “A falsa consciência de hoje, socialmente condicionada, já não é espírito objetivo, [...] trata-se de algo cientificamente adaptado à sociedade. Essa adaptação realiza-se mediante os produtos da indústria cultural [...]” (HORKHEIMER; ADORNO, 1973, p. 200). Assim, denotando a contradição do esclarecimento, e deste na cultura, do mesmo modo que a contradição do esclarecimento com o projeto de desencantamento do mundo e duplicação da natureza que prometeu a liberdade aos homens refere-se a sua regressão ao mito fazendo com que a racionalização se tornasse a racionalidade da dominação, ao contrário dessa liberdade prometida, quanto mais livre a esfera artística se tornara dos fins exteriores por meio do processo de autonomização estética, mais seus produtos se definiram como organizados em um esquema (HORKHEIMER; ADORNO, 2006).

Contudo, se esse processo que desemboca na indústria cultural desenvolve-se mediante o processo mesmo de autonomização estética, é ele também que aponta para essa contradição inerente ao espírito na dominação de todo elemento preestabelecido para adquirir a liberdade e autonomia. Assim como o processo de dominação da natureza pelo espírito fez retornar a natureza recalcada e revoltada como fetiche aos homens, e o sistema totalitário da indústria cultural é a sucessão grotesca do mana, como assim considerou Adorno (2011a), é essa totalidade também que assinala para essa mitologia inerente ao próprio espírito. Uma vez que o que impeliu o homem ao desencantamento do mundo foi o medo das trevas e a tentativa de se libertar desse estremecimento, e este, como ponderou o autor, reproduz-se incessantemente no antagonismo histórico do sujeito e objeto, é a dominação da natureza externa e interna do homem que possibilitou esse desencantamento do mundo e que regressa na tentativa de aparência do espírito objetivo da indústria cultural, mas que não o é, visto que é a realidade a ideologia desse sistema, exigindo que se entre em contato com ela. A necessidade de se apresentar como espírito objetivo também deixa transparecer a ambiguidade inerente a esse espírito mesmo que não se realizou mesmo após toda liberdade almejada com a ideologia liberal. Eis porque Horkheimer e Adorno (2006) consideram que a indústria cultural, como meta do liberalismo, realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da tradição da personalidade objetavam à massificação: ela não aponta somente para a irracionalidade do sistema coeso ao qual a cultura se configurou, mas também para a impossibilidade de se particularizar a universalidade dominante do mundo administrado, como ponderou Adorno (2011a) sobre o romantismo, visto que os antagonismos lhe são

inerentes ao seu próprio surgimento; o progresso estético acompanhou o processo do esclarecimento e, por isso, o processo de dominação da natureza. Esse é o motivo porque, igualmente, o autor aponta para o sofrimento existente nas obras de arte, pois o ideal e o limite de toda a obra, assim como a revelação, como herança teológica secularizada da arte que toma forma na aparição das obras e que reclama a sua herança mágica, confere à toda arte a sua tristeza, pois lembram que o belo, enquanto confirmação do progresso da consciência, não se tornou belo porque ele seja simplesmente belo, mas porque há uma fealdade nele. Inseparável da contradição das obras, pois que são da sociedade também, o que essa tristeza lembra é justamente essa contradição, porquanto assinalam que a autonomia da arte não nasceu da liberdade, mas da dominação: "A transição do belo natural para o belo artístico é dialéctica enquanto transição para a dominação. É artisticamente belo o que é objectivamente dominado no quadro, que em virtude da sua objectividade transcende a dominação" (ADORNO, 2011a, p. 123).

Como o autor esclarece e, não por menor razão, o que confere à arte o seu fetiche e o seu caráter simbólico é inerente ao conteúdo de verdade do espírito, cujo momento de aparição identifica-se com o de dominação da natureza e com o progresso da autonomização estética, podendo, contudo, como foi na arte – ao exercer novamente este momento de dominação no campo da imaginação, por meio da forma e, assim, da técnica que lhe confere a sua logicidade – se virar contra esse próprio espírito dominador e harmonizar as tensões a que lhe engendram, como protesto. Mas, se, em contrapartida, a indústria cultural impede de realizar esse momento de aparição do espírito, é ela também que expõe essa contradição que corresponde ao fetiche nas obras: ora, o conteúdo de verdade das obras autônomas, pressupôs os antagonismos, tanto sociais, quanto os que são inerentes à sua própria categoria, isto é, as tensões do espírito e da natureza que desencadearam toda a dominação; a irracionalidade. Se à beleza da arte foi intrínseca a dominação, e por isso a sua fealdade inerente, a indústria cultural, cuja ideologia é a própria realidade, traz a tona a própria fealdade que à arte era inerente. Se a crítica que a arte exerce é a da atividade como criptograma da dominação, como discorreu Adorno (2011a), é a irracionalidade da indústria cultural, totalitária em sua natureza, que também relembra esse aspecto ambíguo e fantasmagórico da atividade a que se desenvolveu a própria arte. Afinal, como lembra o autor: "A arte precisa subjectivamente da alienação" (ADORNO, 2011a, p. 366).

Ainda que os defensores da cultura, apoiados em uma concepção idealista e pueril desta, defendam a autenticidade e a "aura" das obras de arte do passado sob o argumento da irracionalidade da totalidade a que a cultura se converteu, atribuindo à indústria cultural a ideia apocalíptica, estejam por um lado corretos, visto as consequências à humanidade decorrente dessa barbárie estética, também pecam, por outro, ao desconsiderar essa irracionalidade existente no desenvolvimento daquilo que se considerou autêntico. Esse foi o motivo, inclusive, pelo o qual Adorno (2011a) criticou as análises com relação à obra de arte e à reprodução tecnológica as quais Benjamin (2008) imprimiu o conceito de "aura". Embora Benjamin (2008) e Horkheimer e Adorno (2006) pareçam concordar com relação ao aspecto da ligação da "aura" com os elementos mágicos e teológicos a que sobreviveram na arte com o progresso do espírito, Adorno (2011a) pondera que Benjamin desconsidera a ambiguidade existente na própria arte, que transparece em sua forma, na técnica, realizando uma dicotomia entre a obra de arte aurática e a reprodução tecnológica. Segundo Benjamin (1994), como quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a "aura" da obra de arte é atrofiada por essa reprodução, a qual, pela duplicação idêntica da natureza e a exaltação dos efeitos táteis e sensoriais, fazem com que os indivíduos, autoalienados, sofram transformações profundas em suas estruturas perceptivas. Mas o que Adorno (2011a) aponta, é que a própria autenticidade que conferia à arte a sua "aura" já continha em si o antagonismo que confere à arte o seu fetiche e impossibilita o momento de unidade que a tradição estética sempre almejou, de modo que, para ele, ao realizar essa dicotomia entre a técnica e a reprodução técnica, como se se conferisse à obra de arte autêntica um status de poder de criação, a teoria de Benjamin também agiria de modo a reprimir esse momento. Para Adorno (2011a), tal antagonismo é tão antigo que está na própria mimese, no conceito de técnica, visível, inclusive, nos rabiscos e garatujas que vingaram mais tarde naquela unidade a qual se constitui a obra de arte, ao separar-se do fator cultual:

> O salto qualitativo é evidente entre a mão que desenha um animal na parede da caverna e a câmera, que permite o aparecimento simultâneo das imagens em inúmeros lugares. Mas, a objectivação do desenho da caverna perante o imediatamente visto contém já o potencial do procedimento técnico, que opera a separação do acto subjectivo da visão. Toda a obra, enquanto destinada a uma pluralidade, é já, segundo a ideia, a sua reprodução (ADORNO, 2011a, p. 59).

Ainda que a indústria cultural se desenvolva transformando todos os bens culturais em brindes e em *kitsch*, como discorreram Horkheimer e Adorno (2006), essa mesma irracionalidade que aparece agora mediante tais produtos, já era inerente ao movimento e

progresso estético. Como discorre Adorno (2011a), inerente à contradição do próprio surgimento da arte, pelo processo de dominação da natureza, o kitsch não é uma forma nova ou um excremento de uma arte pensada como pura ou definitivamente autêntica, pois ele sempre esteve misturado a toda a forma de arte, como um veneno, desde que esta se configurou enquanto tal: "O kitsch não é, como desejaria a fé na cultura [*Bildung*], um simples dejecto da arte originado mediante uma acomodação desleal, mas espreita as ocasiões de emergir da arte, que constantemente reaparecem" (ADORNO, 2011a, p. 360). Se a indústria cultural, como resultado do progresso do espírito, se desenvolve expondo plenamente a irracionalidade que já havia na arte misturada em sua própria base, é ela também que revela a natureza de dominação atrelada a esse progresso e, por isso, a impossibilidade da arte unívoca em uma sociedade em que tal natureza perdura.

* * *

A impossibilidade de uma construção unívoca da arte, que o desenvolvimento da indústria cultural desponta, contudo, não apenas revela a toxina enclausurada na arte, como também a contradição que é inseparável ao seu desenvolvimento, possibilitando a compreensão da história e do progresso da arte. Tal impossibilidade, como salientou Adorno (2011a), é inerente ao caráter ambíguo da arte como *fait social*, isto é, enquanto produto do trabalho social do espírito e pela posição antagonista que adota perante a sociedade, e como elemento autônomo, que se determina pelos antagonismos sociais e do progresso do espírito, carregando consigo a sua mácula que engendra essa autonomia, a metafísica que se refere ao conteúdo de verdade e recebe forma pelo espírito. O autor explica que quando esse caráter social sobressai sobre o caráter autônomo, a autonomia da obra é sacrificada e com ela a continuidade, de modo que as relações de produção vencem as forças produtivas. Mediatizada pela totalidade social, assim, a história da arte também segue a contradição da história da sociedade na medida em que é constituída por momentos de ruptura e de continuidade, os quais transparecem no progresso da tradição estética e na ideia do novo. A indústria cultural, contudo, resultado desse processo estético de autonomização desenvolve-se a impedir o novo e a perpetuar o antigo, como discorreram Horkheimer e Adorno (2006). Segundo os autores,

essa ideologia tem por objeto o mundo enquanto tal, recorrendo ao culto do fato. Para eles, belo, neste caso, seria tudo o que a câmara reproduz, e os homens, alimentados cada vez mais com a pedra da estereotipia, ao buscar algo novo, acabam sucumbindo precisamente àquilo que gostariam de escapar, à novidade, como o sempre o mesmo, intrínseca aos produtos da indústria cultural em virtude de seu esquematismo. Impedindo a possibilidade de o novo surgir, o novo na indústria cultural acaba englobando todo aquele que tem uma ideia nova para a manutenção da ideologia, isto é, a manutenção do tradicional, o que, por isso, estagna a dialética do progresso estético. Como afirmaram os autores, ao passo que o belo subsumiu-se ao fato, o incessante apelo ao novo promovido pela racionalidade tecnológica, acaba sendo predeterminações que na verdade não são novos, mas antigos:

> A subsunção do factual, seja sob a pré-história lendária, mítica, seja sob o formalismo matemático, o relacionamento simbólico do presente ao evento mítico no rito ou à categoria abstrata na ciência, faz com que o novo apareça como algo predeterminado, que é assim na verdade o antigo. Quem fica privado da esperança não é a existência, mas o saber que no símbolo figurativo ou matemático se apropria da existência enquanto esquema e a perpetua como tal (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 35).

O novo, no entanto, entrelaçado ao caráter ambíguo da arte, como da sociedade, não constitui uma categoria subjetiva, como acrescentou Adorno (2011a), pois que brota da própria coisa e não pode se livrar de sua heteronomia: ele obedece a pressão do antigo o qual também precisa dele para se realizar. Se a indústria cultural, contudo, se desenvolve de modo que o estilo autêntico, resultado do confronto da tradição e pelo qual a obra instituía a verdade ao buscar uma harmonia pela reconciliação das contradições, a sua univocidade, encontrando por isso, expressão para o sofrimento, torna-se um equivalente estético da dominação pela duplicação fiel e exata da realidade promovida pela indústria cultural, garantindo que a reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto fique vazia, como discorreram Horkheimer e Adorno (2006), impossibilitando, por isso, um novo estilo, é ela também, enquanto resultado do novo de outrora, que relembra a impossibilidade do novo numa sociedade que em sua essência já em si contraditória. Ela desnuda tanto o seu caráter abstrato, ou seja, a ideia da verdade, quanto o paradoxo da tradição que se modifica com o progresso da sociedade. Resultado desse movimento contraditório do esclarecimento, o estilo inaugurado pela indústria cultural, como uma "unidade de estilo", decorrente de seu esquematismo, que pode ser compreendido naquilo que decorreu dele, que Horkheimer e Adorno (2006) denominaram, referindo-se à Nietzsche, a uma "barbárie estilizada", não é

gratuito. É essa unidade de estilo também que relembra ironicamente a impossibilidade da unidade a que se buscou a tradição estética e que agora se apresenta como rompida, e o sempre mesmo antagonismo do processo de dominação da natureza que se revestiu de formas diferentes no decorrer da história cultural.

Isso significa que, se esse movimento contraditório que eclode com a barbárie estilizada da indústria cultural foi inerente às transformações estéticas, não se trataria exclusivamente de voltar ao passado ou recorrer à tradição estética, como uma medida de salvação, pois esta, como discorreu Adorno (2011a), enquanto parte do movimento histórico, depende das estruturas econômicas e sociais ao mesmo tempo que, contudo, se modifica com elas: "O Antigo tem unicamente o seu refúgio na ponta do Novo; nas rupturas, não na continuidade; [...] Mesmo os seguidores, contra quem todos são unânimes, têm mais força do que aqueles que pretendem corajosamente a estabilidade" (ADORNO, 2011a, p. 43). Além de com o progresso do esclarecimento na sociedade a totalidade da indústria cultural não garantir a harmonia do particular e do universal, do interior e do exterior, do sujeito e do objeto nas obras de arte, mas o seu oposto, com a sua assimilação total à necessidade, transformando, como pontuou Adorno (2009), até os fenômenos culturais contra a ordem em raridades, de modo que os tornem novamente vendáveis justamente por sua discordância, as produções do passado tampouco se ausentam desse processo. Como discorreram Horkheimer e Adorno (2006), mesmo com os provincianos que invocam a beleza eterna, recorrendo ao teatro amador contra o cinema e o rádio, a indústria cultural está acerada para zombar ou para se valer ideologicamente dos velhos sonhos. Não somente a música não-conformista é impelida para o domínio da indústria cultural mas a própria criação foi afetada resultando na castração do espírito, de maneira que os artistas, ao buscarem a conservação cultural tradicional, se veem cerceados, visto que o material e a civilização se transformaram com a racionalização, emancipando-se e ao mesmo tempo regredindo, e a harmonia que garantiria a autenticidade da obra de arte de outrora não pode ser realizada, assim como o novo que se busca não consegue também se desvencilhar do tradicional, aquele invólucro da novidade da indústria cultural. Como salientou Adorno (2007) em sua *Filosofia da Nova Música*, nem mesmo a música que outrora servia de consolo, como no romantismo, atualmente é possível:

> As resistências do material sonoro são eliminadas tão impiedosamente no ato da produção do som, que já não há possibilidade de atingir a síntese, a autoprodução da obra, que constitui o significado e a característica de cada uma das sinfonias de Beethoven (ADORNO, 2000, p. 86).

Além de tais obras perderem a sua autonomia que lhe conferia autenticidade, a recorrência a elas como forma também é duvidosa, visto que a sua harmonia conquistada não condiz com a barbárie nascente. Segundo Adorno (2011a), a recorrência à arte do passado não se refere somente a um aspecto anacrônico, de uma resistência que fora eliminada, mas também, como outra expressão da manutenção da ideologia que impede a verdadeira universalidade existir, isto é, como mecanismo de conservação do sempre-igual da indústria cultural. Ainda, se o que confere à arte a sua capacidade de expressão e beleza é justamente, como apontou o autor, aquele sofrimento que impeliu os homens à dominação da natureza, como também frente a esta e que, pelo desenvolvimento do belo, referia-se tanto a nostalgia do que ele prometia, enquanto felicidade ilusória, como também à impotência de não consegui-lo, à insuficiência da aparição que o recusa, voltar-se plenamente para a arte do passado, além de se ignorar esse movimento estético que possui um movimento dialético e, portanto, ignorar as contradições, pois, como já dito, ela depende das estruturas econômicas e sociais ao mesmo tempo em que se modifica com elas, constituindo-se nas rupturas e não na continuidade, também tem um aspecto de enaltecer um lamento vivo do passado, que, essencialmente, compartilha de toda a culpabilidade que engendrou o próprio surgimento da arte: "Mas se, por isso, a má consciência se imiscui na alegria de contemplar um velho muro, uma determinada casa medieval, tal alegria sobrevive, no entanto, ao exame que a torna suspeita" (ADORNO, 2011a, p. 104).

Mas, uma vez que a impossibilidade da promessa de felicidade e a busca pela tradição estética da unidade como harmonia foi inerente ao progresso do espírito que acompanhou a sociedade, e a arte, como ponderou Adorno (2011a), é a historiografia inconsciente de sua época, não cabe também ignorar a existência de um progresso estético. Ainda que a indústria cultural reúna todos os elementos da arte na totalidade de sua forma e unidade de estilo imprimindo padrões por seu esquematismo, como a verdadeira universalidade e harmonia das contradições não foram de fato realizadas, ainda existem movimentos estéticos que produzem de fato novas artes capazes de contradizer a realidade. A perda da autonomia das obras de arte não apenas fez com que as obras subsumissem ao reino da finalidade para a manutenção do sempre-igual, mas também apontou para a sua contradição inerente ao se constituir como autônoma que, ao perdê-la, permitiu-lhe também protestá-la. Não porque ela simplesmente a tenha perdido, mas também porque ela nunca o foi plenamente. Essa ideia de autonomia da arte, fechada em si mesma, como um núcleo monadológico, é problemática. A sua liberdade e

tradição mágica, em função da sua autonomia à práxis material e ao contexto da vida profana estavam atreladas à contradição da cultura que lhe privilegiava, por essa própria negatividade. Com as transformações sociais presentes ao longo da história, as obras de arte, como expressões das contradições, também precisavam tais transformações, algo inerente a elas, para justamente expressarem a realidade. Como discorreu Adorno (2011a), o conteúdo das obras de arte refere-se à história que se insere nas imagens estéticas, as quais, nem invariantes arcaicas nem representações psicológicas dos artistas, remetem à história da sociedade que lhe é sedimentada; não se trata de um puro subjetivismo. A ideia como uma mônada, um ser em-si, das obras de arte, é a ideia da arte como centro de forças e coisa ao mesmo tempo, no sentido de um processo em si cristalizado, imanente e imobilizado. Contudo, e como discorreu o autor, "Enquanto momento de um contexto englobante do espírito de uma época, imbricado na história e na sociedade, as obras de arte ultrapassam o seu elemento monádico sem possuir janelas" (ADORNO, 2011a, p. 274). Adorno (2007), elaborando um diagnóstico da cultura e da sociedade e analisando as transformações da música e da nova música, em seu livro "*Filosofia da nova música*", igualmente aponta para este aspecto problemático da arte enquanto mônada, pois embora a música sempre possuísse certa autonomia em comparação às outras artes, com ela, o movimento do esclarecimento e de racionalização não fora diferente: "A arte em geral e a música em particular mostram-se hoje abalados justamente por esse processo de *Aufklaerung*, em que eles mesmos tomam parte e com o qual coincide seu próprio progresso" (ADORNO, 2007, p. 20). No entanto, embora atrelada ao contexto englobante do espírito, é somente como mônada também, como esclarece Adorno (2011a), que se é possível a revelação do seu conteúdo de verdade, que lhe é inerente. Eis por que se constitui como *fait social* e mônada ao mesmo tempo, o que confere a sua ambiguidade.

Mas se a arte mostrou-se abalada pelo processo do esclarecimento, ao mesmo tempo que tomou parte dele coincidindo com o seu progresso, seria duvidoso conceber tanto que fosse o fim da arte, quando da perda da autonomia e da "aura" no início da modernidade, como apontou Jameson (2001) ao discorrer sobre um suposto fim da arte na pós-modernidade, quanto se ela fosse plenamente independente da sociedade ou que o fosse até a modernidade, simplesmente[23]. Ora, Horkheimer e Adorno (2006), discorrendo sobre a narrativa mítica da

[23] Contrapondo-se ao prognóstico histórico de Hegel sobre o fim da arte, pois, segundo ele, tanto não estava na agenda no tempo do autor quanto que a supressão da arte pela filosofia não faziam jus ao momento histórico, o que, portanto, não seria um equívoco de Hegel, mas da própria história, Jameson (2001) refere-se a um fim

epopéia homérica *Ulisses e o Canto das Sereias* da *Odisséia*, já apontavam que foi desde o encontro de Ulisses com as Sereias que todas as canções foram afetadas. E desde então, a música trabalhava no sentido de resgatar aquela universalidade perdida, a pátria, instituindo a verdade, justamente pela promessa de felicidade. De acordo com Adorno (2011a), a arte está imbricada profundamente no movimento histórico dos antagonismos que remetem ao seu próprio surgimento em que se verifica as tensões de dominação, e por isso a tristeza propulgadora da sublimação nas obras, de modo que procurar desembaraçar destas a sua culpabilidade, enfraquecem-nas; assim como realizar apenas o conceito de dominação, repetir-se-ia novamente a sua univocidade. Não se poderia proclamar nem negar um progresso na arte. Este, como ponderou o autor, não é tão contínuo como o é para as forças produtivas. Contudo, ainda que a espiritualização extrema tenha desencadeado a barbárie estética da indústria cultural e a perda da autonomia das obras, a sua verdadeira aspiração, a verdadeira universalidade, não ocorreu, de modo que, acompanhando o progresso das forças produtivas, a arte continua inerente ao movimento histórico dos antagonismos crescentes, não tendo, por isso o seu fim tal como prognosticado por Hegel: "Realmente, o fim da arte por ele [Hegel] prognosticado dentro de cento e cinquenta anos não teve lugar" (ADORNO, 2011a, p.314).

Certamente, como aponta Adorno (2011a), o fim a que se deve falar não é expressamente o fim que Hegel imaginava, mas a impossibilidade daquela harmonia a qual as

---

de uma certa arte: "Ao contrario, uma forma de arte nova e diferente surgiu de repente para tomar o lugar da filosofia e usurpar todas as suas reivindicações ao Absoluto, sua tentativa de ser 'o modo mais elevado através do qual surge a verdade'. Trata-se da arte que chamamos modernismo" (p. 84). O autor diz que não foi a filosofia que tomaria o lugar da arte, suprimindo-a, mas a estética do moderno. Distinguindo os dois tipos de arte capazes de revelar a verdade: o belo e o sublime, o autor identificava o modernismo como aspiração ao sublime, em sua essência, na medida em que deseja atingir o absoluto, e por isso o fim da arte previsto por Hegel seria identificado com o fim do belo. Na pós-modernidade, ou na sociedade contemporânea, haveria, segundo o autor, um segundo "fim da arte" que corresponde ao fim do sublime, dessa estética moderna, marcado tanto pelo desaparecimento de todos os grandes autores do modernismo, quanto pela emergência da teoria surgida da própria estética a qual substitui a função do sublime. Ainda, para Jameson, o pós-modernismo também traz outra dimensão: o retorno do belo que invade o domínio da cultura no lugar do antigo sublime moderno, a renúncia da arte e à procura da verdade e absoluto. Contudo, para o autor, o retorno do belo no pós-moderno deve ser compreendido a partir da mercantilização da realidade por formas visuais e espaciais. E, por isso, o autor sugere que para a questão da arte talvez a alternativa que nos restasse fosse o retorno ao moderno após sua dissolução na pós-modernidade, como numa espécie de produzir uma relação que sequer significasse um apelo nostálgico ou uma "denúncia edipiana de suas insuficiências repressivas", que pudessem ajudar a recuperar as possibilidades de mudança e algum senso de futuro. Contudo, e como discorrido, os antagonismos que engendram a arte são tão antigos quanto o seu próprio conceito; não há como se desvencilhar deles; juntamente com o progresso do espírito, são determinantes ao conceito de belo na arte, que o autor, no entanto, parece ignorar. Tampouco é possível cogitar a existência de outro fim da arte no que o autor considera como pós-modernidade quando, na verdade, atendendo ao dinamismo do trajeto estético, que acompanha a dominação da natureza, é o mais do mesmo de outrora.

obras buscavam. Aí reside, sobretudo, o movimento das vanguardas históricas na modernidade. Aquilo que se buscou outrora nas obras de arte autênticas, a saber, a verdadeira humanidade inerente ao conteúdo de verdade de tais obras, expia-se na arte moderna no seu contrário, visto o seu fracasso. Não é à toa o rompimento radical com as formas estéticas tradicionais na época, como foi com o expressionismo, o dadaísmo, o dodecafonismo, entre outros[24], e das imagens, do período pós-industrial, como assinalou Adorno (2011a), serem essencialmente de coisas mortas, enquanto *méthexis* da verdade. Esse é inclusive, segundo o autor, o paradoxo de toda a arte moderna, enquanto promessa de felicidade que se quebra. Rompendo-se com o entrelaçado, aquela imbricação organicista a que conferia a simulação da unidade, da consonância e da harmonia das obras que conduziam ao sentido, as obras na modernidade desenvolvem-se a negar essa aparência de unidade. Assim, com a promessa de felicidade rompida e a harmonia conquistada pela obra de arte burguesa não poder mais ser harmonizada arbitrariamente, a obra de arte, em nome de sua verdade, garantiria a sua autenticidade justamente reconhecendo esse rompimento. Neste sentido, ainda que o progresso do esclarecimento na sociedade tenha levado à dominação dos homens, ainda é possível uma obra de arte autêntica, como Horkheimer e Adorno (2006) também salientaram ao discorrerem sobre a dialética do esclarecimento, pois, segundo eles, apenas as obras de arte autênticas conseguiram escapar à mera imitação daquilo que ela já é, uma vez que a contraposição de ideia e realidade faz com que elas se confundam como opostos em virtude de suas próprias tendências. E é justamente nesse caráter da harmonia que se rompeu, observável tanto nos fragmentos, quanto nas dissonâncias, que Adorno pensa a autenticidade ainda com a indústria cultural. Como exemplo, Adorno (2007) aponta na sua época para a música radical dodecafônica de Shoenberg, que, para ele, ao acolher as contradições de maneira tão firme, é capaz mais do que transcender: de possibilitar a crítica, podendo levar ao conhecimento. Segundo ele, fruto da consciência emancipada, tal música, que compreende a emancipação das dissonâncias, foi inerente a esse movimento mesmo de autonomização estética, pois, ao reconhecer que a harmonia não poderia ser mais reunida arbitrariamente, ela rompe com a linguagem sedimentada tradicional: a tonalidade. Segundo Adorno (1986b), a

[24] A contradição instalada referente aos movimentos instigados pela ideologia liberal quanto à sociedade contemporânea com esse processo de autonomização estética trouxe no começo do século XX inúmeras discussões e movimentos que buscassem uma nova música e arte capazes ainda de contradizer e expressar a sociedade por meio do rompimento com a forma tradicional e, por isso, com a harmonia conquistada por aquelas obras. Sobre esses movimentos e discussões no período, ver Almeida (2007).

tonalidade consistia em exercer um equilíbrio entre o universal e o particular na música, relação essa imanente, advinda das manifestações de processos sociais profundos, e que, por isso, tornou-se problemática na sociedade contemporânea. Uma vez que o universal e o particular não poderiam mais ser reunidos arbitrariamente, a tonalidade não poderia ser restabelecida e a música moderna, deste modo, em nome de sua própria verdade, não deveria conhecer essa harmonia:

> Numa organização total, em que se tornou completamente duvidoso se ela [tonalidade] ainda tem algum sentido, não é mais suportável um procedimento artístico que, ainda que de modo indireto, concebe e transfigura o todo como realmente tendo um sentido. Como num reflexo no espelho, contudo, a desfetichização torna-se odiosa dos homens expostos a ela. Vínculos estéticos são mentiras, pois as reais tornaram-se mentira (ADORNO, 1986b, p. 156).

Como consciência da tensão, a nova música pressupõe a capacidade para a dimensão da felicidade e sofrimento, para aquilo que não está pré-formatado e a experiência. O que confere essa consciência da tensão seriam as dissonâncias, que, para Adorno (2007), ao expressar as contradições e o sofrimento, convertem-se em material, e assim, também em protesto objetivo. Ainda assim, como esclareceu o autor, nem mesmo a nova música estaria a salvo do conformismo. Como exemplo dessa consideração, o autor comenta a obra de Stravinsky. Para ele, a dinâmica dessa música é de tal forma pré-fabricada que não deixa algum espaço para as tensões. A própria espontaneidade da obra é sacrificada pela fixação, de modo que, segundo Adorno (2000), a adequação absoluta da aparência à obra, seu último fetichismo, acaba desmentindo ela mesma, fazendo com que desapareça com indiferença atrás do aparato. Ao pretender autoritariamente a autenticidade, Adorno (2007) explana o quanto essa fixação de Stravinsky corroborou para que a sua obra, ao invés de expressionista, tornasse hebefrênica, pois a pretensão de autenticidade fica transferida para o comportamento autoritário, em que a obediência se proclama como princípio estético do estilo. Ao negar o elemento negativo subjetivo desta atitude autoritária, e negar o próprio espírito, as essências de tais negações estabeleceriam mais uma ideologia, transferindo a música do compositor também ao conformismo.

Mesmo assim, não se deve perder de vista as possibilidades em tais obras ainda capazes de contradizer a sociedade. Isto é, mesmo com a indústria cultural e o seu esquematismo reunindo todas as esferas em seu sistema, quer nivelando-as, quer eliminando a sua relativa autonomia, ainda é possível pensar em obras que acolham em si as contradições e

que ainda possam encontrar expressão para o sofrimento. Constituindo-se ainda como negatividade, visto que ao protestar a realidade, como é com o dodecafonismo de Schoenberg ressaltado por Adorno em virtude do rompimento com a linguagem tradicional, também apontam para as mazelas de tal linguagem na medida em que o antigo encontra seu refugo na ponta do novo e, por isso, relembram tanto o fracasso da ideia de uma vida verdadeira quanto à dominação a ela inerente, tais obras escapam à mera imitação, expressando a resistência congruente ainda à dialética da cultura, e, por isso, também do esclarecimento. Essa resistência, contudo, não se dá somente nas obras autênticas que ainda conseguem se impor na totalidade e reclamar a sua dignidade. Mas, decorrentes do desenvolvimento da cultura, são inerentes ao desenvolvimento da própria sociedade. Como apontado outrora, há resistências também no sistema padronizado da indústria cultural decorrentes da não-reconciliação das contradições objetivas da sociedade que se expressam nas antíteses das esferas da arte, bem como do desenvolvimento contraditório da cultura no que concerne à dominação da natureza e à tensão da natureza e do espírito que lhe engendram. Tanto a testemunha da necessidade de se manter o princípio da unidade, evidenciada, por exemplo, nas tendências a se recorrer aos *pot-pourris*, e na característica de seu próprio estilo que realiza ironicamente o conceito unitário que tanto se buscou na música tradicional, e que, por isso, apontam ainda para uma necessidade ligada ao sentido de se buscar a verdadeira universalidade pendente, quanto, ao mesmo tempo, e também, a necessidade histórica de se romper com toda a continuidade, expressa pelo próprio surgimento da indústria cultural bem como pela configuração de alguns de seus produtos, tais como os próprios hits e *pot-pourris* ou como outros fenômenos atuais, como o hipertexto, ainda que, por estes, em virtude de sua constituição e esquematismo, mantém tal continuidade, pois como sempre o mesmo, impede o novo surgir; evidenciam isto[25]. É com ela, afinal, que se escancara o veneno imbuído no desenvolvimento da arte,

[25] Na coletânea *A indústria cultural hoje*, organizada por Durão, Zuin e Vaz (2008), diversos fenômenos da atualidade remontam a isto. O esvaziamento do sentido na linguagem em virtude da sua cada vez mais instrumentalização, por exemplo, a falta da utopia configurando um mundo distópico, a televisão, que oblitera o conceitual impedindo o elemento que propicia a reflexão, como um "produto do antiespírito objetivo", a tudo isto atesta também a necessidade do sentido. Pois a falta de sentido e vazio vivenciado não apresentam somente a irracionalidade do mundo que se configurou, senão também o sentido que era para ser realizado e que não se realizou e que encontra-se pendente. Igualmente, como necessidade histórica que rompe com a continuidade da harmonia conquistada mediante a ideologia liberal e o desenvolvimento da cultura burguesa, fenômenos como os *pot-pourris* e o hipertexto, – dado pelo desenvolvimento das novas tecnologias digitais e que, como caracterizou Türcke (2008), nessa mesma coletânea, se refere à nova linguagem com a introdução da internet e softwares de computador, o formato de textos não lineares digitais que agregam referências específicas como links e hiperlinks que facilitam a navegação, – não apenas denotam a decadência da linguagem. Mas, também, a necessidade de se romper com a tradição da forma, que permanece a da

reclamando o seu pressuposto: o sofrimento que lhe é inerente e, assim, o seu princípio em harmonizá-lo e sublimá-lo, quando, na verdade, a sua reconciliação depende resolução das contradições objetivas. Como identifica Adorno (2008, p. 211):

> A cultura de massa contemporânea é historicamente necessária não somente como cerco integral da vida por empresas monstruosas como também em consequência daquilo que parece se opor do modo mais acabado à padronização da consciência hoje vigente: a subjetivação estética.

Há, ainda, uma qualidade oculta nos produtos da indústria cultural que não é completamente abolida com todo o seu estorvo. E pode-se até questionar em que medida tal qualidade também não se encontra nesta própria racionalidade que importuna, visto que, também como revolta da natureza, a irracionalidade da racionalidade técnica que devolve aos homens a sua mesma irracionalidade, também guarda em si as aspirações destes. Em um texto em que discorre sobre a música ligeira, Adorno (2011b), inclusive, cogita o quanto tal qualidade específica não remeteria justamente à contradição da arte em virtude de retornar na música ligeira um ingrediente relacionado à autonomia da arte que é sacrificada com o progresso social e cultural e, por isso, com o desenvolvimento que levou à indústria cultural. Compreende que, ao contrário da música elevada, que mantém uma relação dialética com as suas formas históricas, a música ligeira não estabelece relação alguma entre o material e as formas, desmentindo-as. Mas além de tornar a mentira da forma manifesta, e nestas circunstâncias, o aspecto irracional que a agrega, a música ligeira também apresenta uma função social. Esta, segundo o autor, delimita-se pelo esquema da identificação, o mesmo como o é com as estrelas de cinema, com os protagonistas e personagens de desenho e de novelas, e também ofereceria uma compensação de sentimentos que, ou são canalizados, sendo reconhecidos pelos *hits*, ou oferecem um preenchimento substitutivo da nostalgia de tais sentimentos. Quer como sentimento canalizado, quer como substituição da nostalgia, essa compensação da música ligeira remete à contradição do surgimento da arte na separação das duas esferas, pois, com o desenvolvimento do esclarecimento e, assim, com a indústria cultural, enquanto a arte superior perde a sua autonomia frente ao mundo empírico, e a arte leve retorna como dominação para as massas, é nela também que se apresentarão as qualidades do sacrilégio desse mesmo desenvolvimento; tais qualidades apresentam-se nos *hits* como compensação dessa perda: "O elemento da aparência estética, o afastamento da arte

---

dominação: a linearidade formal, ainda que tal ruptura também favoreça toda a dominação da continuidade existente na história.

em relação à realidade empírica, é restabelecido nos hits na medida em que, na efetiva economia psíquica, a aparência faz as vezes daquilo que é realmente denegado aos ouvintes" (ADORNO, 2011b, p. 95). Além das características como o vulgar e o puro absurdo, constitutivos da arte leve e que são presentes ainda na música ligeira, porém manipulados, denotarem ainda os percalços do desenvolvimento da cultura em estabelecer-se antiteticamente, Adorno (2011b) ressalta que a compensação da perda da autonomia das obras burguesas nas músicas ligeiras, confere a estas qualidades impensáveis à música artística, como a espontaneidade, o imediatismo e a inspiração. Utilizando a expressão de Willy Haas "hoje ainda há boa música ruim junto a toda música ruim boa", Adorno (2011b, p. 102), ao contrário de ser um pessimista com relação à música ligeira, como se pode eventualmente pensar, ressalta que ainda podem-se observar tais qualidades na música ligeira. O próprio jazz, segundo ele, apesar de em sua forma mais refinada ainda pertencer à música ligeira, possui seus méritos: uma proficiência técnica, presença de espírito e capacidade sonora de diferenciação, que, além de libertar os *teenagers* dos sentimentalismos da música utilitária de outrora, possui em seu íntimo o potencial musical que se volta contra a sua própria história, enquanto história da dominação:

> A função social do jazz afina-se com sua própria história, a saber, a história de uma heresia absorvida pela cultura de massa. Sem dúvida, dormita no jazz o potencial de uma sublevação musical a partir da cultura por parte daqueles que não foram por ela aceitos, ou, então, irritaram-se com sua desonestidade (Adorno, 2011b, p. 104).

Tais qualidades ocultas na música ligeira são perceptíveis naquelas músicas que o autor denomina como *evergreens*, isto é, aquelas músicas que não envelhecem mesmo após a variação ligeira das modas. Associada ao vulgar, à memória sentimental, e que, segundo ele, na América destacam-se como *nostalgia songs*, pois mimetizam uma nostalgia de vivências passadas que não podem ser recuperadas, a qualidade específica identificada nos *evergreens* constitui um valor limítrofe da publicidade que os contemplam de modo que, nos *hits* bons elas se convertem em sua própria substância, denunciando, como já dito, a contradição que dá fundamento à arte em virtude da relativa autonomia que as obras de arte burguesas conquistaram mediante a negatividade da cultura e, por isso, também da injustiça da dominação: "Os poucos *hits* verdadeiramente bons são uma acusação contra aquilo que a música artística perdeu ao tomar-se a si mesma como medida, mas sem que estivesse em condições de compensar arbitrariamente essa perda" (ADORNO, 2011b, p. 109).

Contudo, ainda que a música ligeira e os produtos da indústria cultural possuam tais resistências, ilustradas quer nessa qualidade inerente à música ligeira, quer no sentido, inseparável também da ideologia que prega que nada poderia ser diferente, por exemplo, elas não são capazes nem de contradizer a realidade e reclamar a totalidade, como as obras autônomas, nem de contribuir para a reflexão e pensamento individuais que possibilitariam uma emancipação da consciência humana, pois, ao contrário, como os seus produtos são esquematizados e padronizados, contribuem para a manutenção da dominação impedindo esta reflexão necessária. Mas são essas resistências, no entanto, que colaboram para a ideia de que, se o movimento do esclarecimento, e, deste na cultura, é dialético, também coexistem na sociedade elementos de resistência apesar da barbárie crescente. E justamente por ele ser dialético também é que, ainda que a obra de arte autônoma tenha perdido a sua relativa autonomia conferindo somente à arte autêntica a possibilidade de expressar as contradições da realidade e por isso, estabelecendo uma nova autonomia entre essa e a realidade, haveria também outras formas de arte capazes de contradizer a realidade que não necessariamente encontram-se apartadas desta. Ora, uma vez que, enquanto parte do movimento dialético do esclarecimento, ao mesmo tempo em que a música regrediu com o processo de autonomização estética, mas também ao mesmo tempo ela progride exigindo-se novas relações entre arte e vida, não significaria que também não pudesse haver obras de arte capazes ainda de contradizer a sociedade ainda que estivessem atreladas a essa realidade mesma que se procura contrapor-se. Como lembra Adorno (2000) ao discorrer sobre a regressão da audição: “embora a audição regressiva não constitua sintoma de progresso na consciência da liberdade, é possível que inesperadamente a situação se modificasse, se um dia a arte, de mãos dadas com a sociedade, abandonasse a rotina do sempre igual” (ADORNO, 2000, p. 107). Embora Adorno (2011b) ressalte em seu texto que, apesar da música ligeira possuir aquelas qualidades ocultas e características específicas importantes, ela não teve muita participação na evolução no material da música elevada, de modo que tais qualidades não poderiam ser expressas pela música autônoma, também é possível encontrar obras de arte que não se constituem como as obras de arte autênticas, mas que, entrelaçadas a essa realidade, utilizam tais materiais e fazem algo realmente diferente, rompendo, por isso, com toda a continuidade. Neste sentido, é possível a existência de obras de arte que não somente mantenham certa autonomia com relação à sociedade, mas também aquelas que, fruto da realidade e entrelaçamento entre arte e vida, possam reconciliar a regressão ao mito do

esclarecimento, isto é, colaborar para superação da indústria cultural. Pois, como afirmaram Horkheimer e Adorno (2006): "ao ser acolhido nas formas dominantes da universalidade: [...] aquilo que é expresso pelo estilo deve se reconciliar com a Idéia da verdadeira universalidade" (p. 108). Não desvinculadas, por isso, dessas formas dominantes de universalidade, mas acolhendo-as, aquilo que se expressa pode reconciliá-las com aquela promessa de felicidade, a ideia de uma vida verdadeira e, por isso, o seu próprio aniquilamento. Apesar de estar atrelada à realidade, não significaria que não haveria mais mimese na arte. A tendência em atribuir à racionalidade tecnológica uma independência, como se ela fora algo exterior ou contrária à mimese, como se esta fosse desconectada daquela, consagrando-a, por assim dizer, tem um aspecto de inverdade. Pois a duplicação fiel da natureza, a imitação, com a racionalidade tecnológica, é também a mimese: como a duplicação da natureza daquilo que fracassou. Segundo Horkheimer e Adorno (2006) a racionalidade que recalcou a mimese é ela própria mimese da alma excluída da natureza:

> A *ratio*, que recalca a mimese, não é simplesmente seu contrário. Ela própria é mimese: a mimese do que está morto. O espírito subjetivo que exclui a alma da natureza só domina essa natureza privada da alma imitando sua rigidez e excluindo-se a si mesmo como animista. A imitação se põe a serviço da dominação na medida em que até o homem se transforma em antropomorfismo para o homem (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 55).

Se a *ratio* que recalca a mimese é também mimese do que está morto, também são possíveis obras de arte as quais, não desvinculadas dessa esclerose social, apontam para essa ofuscação da humanidade, para essa irracionalidade da racionalidade pela própria racionalidade tecnológica. Assim como Horkheimer e Adorno (2006) salientaram a respeito do esclarecimento, que o pensamento assustado com a sua imagem refletida no espelho abre uma perspectiva para uma imagem do que está além dele, Benjamin (1994) também aponta para obras atreladas à realidade que funcionam como um espelho, nas quais, ao investi-las do poder de revidar o olhar, pode-se perceber o declínio daquilo que se chamou de aura. Isso porque, segundo o autor, a experiência da aura fundamenta-se na "[...] transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. [...] Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar" (Benjamin, 1994, p. 139). Ao reconhecer o declínio da aura, bem como do próprio indivíduo, tais obras podem "rememorar" a memória e o tempo, de maneira a levar à verdadeira experiência. Elas não estariam desvinculadas dessa esclerose social. Assumindo os aspectos da modernidade e investindo-lhes o poder de revidar o que de fato veem, tais obras poderiam

apontar para essa realidade mesma. Assim como Horkheimer e Adorno (2006) salientavam a cautela de Beethoven em acolher imanentemente em sua obra as contradições, a obra que acolhe em si o antropomorfismo do homem pelo próprio antropormofismo, acaba reconhecendo esse distanciamento da alma da natureza de modo que, ao contrário da imitação, ela pode fazer "reviver" a mimese. Neste sentido, pode-se compreender porque, de um lado, Adorno (2007) aposta, na sua época, no radicalismo da técnica dodecafônica de Shoenberg como sendo uma nova música que, pela racionalidade, é capaz de levar a algo a mais além da crítica: ao conhecimento, e a de Stravinsky que, ao buscar autoritariamente a autenticidade, acaba em ideologia, porém, na busca por esta autenticidade mesma, um novo estilo; e por outro lado Adorno (2000) aponta igualmente para compositores cuja obra também se refere a esse *pathos* da sociedade, cuja dominação excluiu a alma da natureza, mas que, ao contrário dos dois últimos compositores, uma obra que, inclusive, se utiliza de materiais desse *pathos*, podendo, contudo, fazer algo novo, uma música artística, como é o caso de Gustav Mahler.

Ao afirmar que uma música de massas tecnicamente coerente, consequente e purificada dos elementos de má aparência, poderia se transformar em música artística, perdendo, assim, a característica que a torna aceita pelas massas, Adorno (2000) salienta que tudo o que Mahler manipula já existe. Entretanto, mesmo sendo incontestável que seu material é tirado da audição regressiva, o compositor assume tais elementos em sua forma de depravação e consegue formar um conjunto realmente novo. Para o autor, tal música propõe-se a resistir conscientemente à experiência da audição regressiva, dando forma à angústia do estado catastrófico; isto é, a mimese possível mesmo por meio da mimese morta. Ao utilizar esses materiais de uma maneira coerente que não à dominação, mas na promessa de instituir algo realmente novo, como é a promessa do estilo, por meio da mimese numa situação em que ela se encontra morta, a obra acaba apontando para justamente essa irracionalidade que mata a mimese. Ela acaba oferecendo elementos que façam desinverter a inversão realizada pela ideologia da racionalidade tecnológica: ela não somente acolhe as contradições na obra, como aponta para as contradições as quais engendraram as próprias obras em sua própria constituição.

Assim como Adorno (2000) assinalou para uma música que, mesmo utilizando os materiais da audição regressiva, possa se constituir como uma música artística, Benjamin (1994) aponta para uma obra artística que, igualmente seja constituída pela experiência

degradada, ou seja, pela memória voluntária do choque, a vivência, consiga desinverter essa aparência e levar à experiência[26]. Segundo o autor, ao pretender ser compreendido e acreditando que as condições de receptividade das obras líricas teriam tornado-se menos favoráveis, Baudelaire marca um novo passo na história. Diferentemente dos demais escritores de sua época, que viam nas massas apenas a sua degradação, Baudelaire observou algo a mais. Reconhecendo o declínio da experiência, o qual ele próprio compartilhava, o autor inscreve a experiência do choque no âmago de seu trabalho e, escrevendo para as massas e ao mesmo tempo reconhecendo-se também, como parte dela, ele institui algo também novo, de modo que, de acordo com Benjamin (1994), o autor se volta contra a multidão e a sua poesia paire "[...] no céu do Segundo Império como um 'astro sem atmosfera'[27]" (BENJAMIN, 1994, p. 145). Isto é, a mimese que fora recalcada pela razão é "rememorada" pela própria mimese morta. Ela é revivida. Adorno (2011a) acrescenta que com o início da modernidade, com a revolta incipiente à aparição neste período em virtude, fortemente, da irracionalidade visivelmente dos homens, Baudelaire é o primeiro a decodificar o caráter de abstração do novo na arte, podendo, pela mimese do que está morto, ser eloquente; como o autor afirma: "A arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado. É assim, e não pela negação do seu mutismo, que ela se torna eloquente; eis porque não tolera já nenhuma inocência" (ADORNO, 2011a, p. 41).

Não cabe ignorar o movimento dialético do esclarecimento e deste na arte. Como esclareceu Adorno (2008), com o trajeto do esclarecimento e a racionalização progressiva, ele não apenas dissolveu as qualidades do belo, mas, ao mesmo tempo, colocou as próprias qualidades deste. Ora, com o auto-esclarecimento do espírito e o processo de autonomização estética, o belo está na própria emancipação da consciência que reflete na arte que, por um lado, compreende a obra de arte autêntica, mas também aquelas que, ao hipostasiar e afirmar

[26] Benjamin (1994), ao discorrer sobre Baudelaire, explica a degradação e perda da experiência nos indivíduos. Recorrendo a Freud e considerando que o declínio da experiência dá-se, em grande medida, pela degradação da memória involuntária e pelo tempo, o autor esclarece que a memória, ao contrário da lembrança, não deixa traços no consciente do indivíduo, pois os traços mnemônicos seriam aquilo que não sucedeu ao sujeito como vivência. A função do consciente seria a de proteger contra estímulos do exterior, e a ameaça desses estímulos se faria sentir através de choques. Com a lembrança, a recepção destes choques é atenuada. E assim o autor explica o declínio da experiência, pois com o choque amortecido e amparado pelo consciente, é emprestado ao evento que o provoca um caráter de experiência vivida, que, incorporado imediatamente ao acervo das lembranças conscientes, o torna estéril para a experiência poética (BENJAMIN, 1994).

[27] Citação mantida originalmente por Benjamin (1983) de Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemässe Betrachtungen,* 2.ª ed., Leipzig. 1893. tomo 1. p. 164.

as técnicas e o progresso, e a própria racionalidade tecnológica com a modernização, reflete-se as transformando em nula ao mesmo tempo, possibilitando uma reconciliação do mito, como o é com a obra de arte e a música artística. Essa dialética, Baudelaire (1998) identificava no início da modernidade discorrendo sobre as obras de Constant Guy, ao elaborar uma teoria racional e histórica do belo. Apontando para sua inerente duplicidade, pois, constituído por um elemento eterno e invariável, a que confere à tradição, também o é por um elemento relativo e transitório, o autor observava a mesma que a respeito da própria modernidade. O reconhecimento dessa ambiguidade na arte e na sociedade é o que, para o autor, fazia o artista ser homem de seu tempo. Ignorar o progresso estético afirmando piamente que o fim da arte se deu com a perda da autonomia das obras, prendendo-se a uma cultura pensada como pura quando não o é, também é confirmar o existente; do mesmo modo que exaltar toda e qualquer manifestação sem compreender as contradições que lhe são inerentes, ignorando toda a possibilidade desta servir mais à irracionalidade do que negá-la efetivamente. Não se pode afirmar, como apontou Fabbrini (2006), que as obras pós-vanguardistas tomadas indistintamente sejam orientadas exclusivamente pela novidade e pelo mercado, pois ainda há aquelas que se apropriam do *modus operandi* que as procederam e produzem diferenças. Ainda que Bürger (2008) considere que se tornaria problemática a teoria estética de Adorno na sociedade contemporânea, pois, para ele, uma vez que o desenvolvimento da arte deixou para trás os movimentos históricos de vanguarda e, com a alta disponibilidade de todas as tradições, em que as possibilidades de criação tornaram-se infinitas, a criação autêntica e a sua análise científica seriam dificultadas, a arte ainda cumpre um papel fundamental seja expressando as contradições da sociedade, seja também como mercadoria, explicitando-as e exigindo, por isso, o contato dos indivíduos com essas contradições[28]. Mas a consciência emancipada, que permitiu ainda o progresso da arte,

[28] Para Bürger (2008), a teoria estética de Adorno só reconhece como obras de arte as obras orgânicas, isto é, aquelas obras de arte autênticas, e por isso, uma vez que o desenvolvimento da arte deixou para trás os movimentos históricos de vanguarda, uma teoria estética a eles vinculada como a de Adorno seria também histórica. Escreve Bürger (2008): "A idéia de Adorno, de que a sociedade do capitalismo tardio teria se tornado irracional a ponto de talvez não ser mais compreensível teoricamente, seria aplicável com mais razão à arte pós-vanguardista" (p. 184). Contudo, não parece ser essa a ideia de Adorno. Tanto a alta disponibilidade não garantiu a liberdade aos artistas, quanto as contradições, que podiam ainda ser harmonizadas na obra de arte burguesa, como quando na ideologia liberal, ainda perpetuam ratificando os antagonismos e perpetuando as injustiças, exigindo, por isso, novas relações entre arte e vida; o que possibilita a emancipação consciente da arte. A ideia de que se careceria de compreensão teórica a sociedade contemporânea, visto a sua irracionalidade, não condiz com a dialética inerente ao esclarecimento da sociedade, e por isso, da história, cujo *telos* é a humanidade. O próprio Adorno (2011a) admite em sua *Teoria Estética*, que apesar do progresso da arte não coincidir tanto com o das forças produtivas, é inegável que, enquanto historiografia inconsciente

depende também dessa consciência a respeito da dialética do próprio esclarecimento. E é precisamente com esse processo de emancipação da consciência que as obras de arte, não inteiramente estorvadas pela determinação da indústria cultural, poderiam se impor à totalidade:

> Quem sabe, 'a la longue', a qualidade e finalmente o conteúdo de verdade das formações espirituais sobreviventes poderá impor-se sobre qualquer grau de avanço que se tenha conseguido, se bem que isso só ocorra em virtude de um processo da consciência que progride" (ADORNO, 1995a, p. 57).

* * *

A verdadeira humanidade, contudo, que dependente do progresso da consciência, a qual ainda contribui para a arte autêntica e artística negar a realidade, contradizendo-a, apesar do sistema coeso da indústria cultural, e que, por isso, evidencia contradições ainda existentes entre a indústria cultural e a realidade, também depende da mudança das relações de produção para se realizar efetivamente. Como apontou Adorno (2011a), "A arte só pode realizar a sua universalidade humana mediante uma divisão rigorosa do trabalho: tudo o mais é falsa consciência" (p. 354). Porém, é também porque elas não mudaram que é evidente que as contradições objetivas da sociedade que ainda permitem a autenticidade das obras continuem existindo. Sem dúvida, como considerava Adorno (2011a), não convém imaginar como seria a forma da arte numa sociedade transformada, pois melhor seria se ela desaparecesse do que se esquecesse do sofrimento humano inerente à substância de sua forma. Mas se a negatividade da cultura perpetua e a regressão ameaça sem cessar, como afirmou o autor, a arte também atrelada à sociedade e à indústria cultural não pode ser inteiramente rechaçada, visto que a própria práxis se encontra no conteúdo de verdade das obras. Não se cabe ignorar o progresso estético e a dialética que lhe é inerente. Ainda que não seja a intenção, a contradição inerente

---

da época, o conteúdo de verdade das obras de arte contemporâneas, embora rechaçadas, tem maior qualidade que as do passado: "A economia burguesa está ideologicamente cega, mesmo na suposição de que as obra de arte, que se encontram suficientemente longe do passado, poderiam ser mais bem compreendidas do que as da sua época. Os estratos de experiência que as obras de arte contemporâneas de qualidade contêm, o que nelas quer falar, são, enquanto espírito objectivo, incomparavelmente muito mais comensuráveis aos contemporâneos do que as obras cujos pressupostos filosófico-históricos são estranhos à consciência actual" (ADORNO, 2011a, p. 277).

ao conteúdo de verdade das obras a respeito dessas relações de produção que exasperam por mudança tornam-se explicitadas mediante essas mesmas obras. Conforme Adorno (2011a, p. 379): "Mas se a arte representa o em-si que ainda não existe, ela quer precisamente sair desse tipo de teleologia. [...] Após tais decapitações, depois de um *pop* no qual se prolonga a *pop music*, a cabeça torna a brotar. A arte tem tudo a temer, mas não o niilismo da impotência". E assim como as obras autônomas, do mesmo modo o autor considerava a respeito do *engagement*, que, para ele, poderia se tornar uma força estética produtiva:

> Em geral, a resmunguice contra a tendência e contra o *engagement* é subalterna. A preocupação ideológica de manter a cultura pura obedece ao desejo de que, na cultura fetichizada, tudo realmente permaneça como no antigo. Semelhante exasperação não se estende mal com a que concerne usualmente ao antipólo, estandardizada no slogan da torre de marfim, de onde a arte deveria emergir numa época que se declara com entusiasmo como uma época da comunicação de massas (ADORNO, 2011a, p. 372).

Ainda que o progresso da consciência dependa da mudança das relações de produção, não se pode negar a existência de um progresso; as relações de produção ainda brotam nas imagens do capitalismo tardio, configurando o seu poder ainda de negatividade, bem como na própria indústria cultural, como cópias da realidade; precisamente como negação da própria negatividade. As concepções sobre a indústria cultural como apocalíptica ou como integradora não ignoram apenas a dialética no que concerne a cultura propriamente, mas também a origem do conceito de progresso. Apesar de parecer termos opostos – a ideia de redenção ou a de fim dos tempos – em ambos contém uma semelhança: a ideia de história como história da salvação. Resultado da pergunta antiga que ronda toda a civilização, de se há progresso, tais acepções encerram o entendimento de humanidade que procura na história, a busca pela "palavra salvadora". Noção essa que já explicitava a ambiguidade do conceito de progresso, segundo Adorno (1995a), implícita no teorema do estoicismo médio sobre o Estado Universal que aflorou na doutrina Agostiniana com a vinculação da concepção de progresso à redenção de Cristo e perdurou na filosofia da história iniciada por Kant, no combate entre o terreno e o celestial. A humanidade como insinuação no lugar de uma ainda não nascida, como foi com a filosofia tanto positivista quanto idealista, fez com que o antagonismo presente desde Agostinho trouxesse a marca da desgraça historicamente crescente em todo pensamento a respeito do progresso, e que hoje permanece nas discussões que se estabelecem em blocos antagônicos sobre a possibilidade de progresso com a indústria cultural. Segundo o autor, como o conceito de progresso é dialético, se se o identifica à

redenção, entendida como uma intervenção transcendente, então ele se volatiza em teologia a-histórica. Igualmente, se ele é mediatizado na história, correr-se-ia o risco de idolatrá-la, na incoerência de que já seria progresso aquilo o que justamente o inibe, excluindo todo o seu movimento dialético próprio (ADORNO, 1995a). Em contrapartida, a recorrência a um pessimismo ao progresso também surge como resposta à falta da palavra de salvação, impedindo igualmente que a energia acumulada na tensão dos antagonismos realize aquilo que ela mesma quer: a superação do mundo histórico. A ideia de que, como apontou Adorno (1995a), já que até os dias de hoje não houve progresso, tampouco deveria havê-lo, nada mais é do que, senão, a tradução do desespero histórico que faz ressoar ainda a doutrina teológica do pecado original. Tomando-se partido pelo terrível, garante-se o retorno do sempre-igual, quando na verdade, se gostaria que fosse diferente:

> Com presunçosa profundidade toma-se partido pelo terrível e se difama a idéia de progresso conforme o esquema de aquilo em que as pessoas não foram bem sucedidas lhes está ontologicamente recusado; em nome de sua finitude e de seu caráter mortal, as pessoas teriam a obrigação de assumir ambos como coisa própria. Contra essa falsa veneração, poderia ser objetado sobriamente que, de fato, da funda até a bomba atômica, o progresso é escárnio satânico, mas que, somente na época da bomba atômica, é possível vislumbrar uma situação em que desaparecesse a violência do todo. Não obstante, uma teoria do progresso deve absorver o que há de acertado nas invectivas contra a crença no progresso, como antídoto contra a mitologia de que padece (ADORNO, 1995a, p. 51).

Como o autor esclarece, fazem parte da dialética do progresso os reveses da história. Unidos pelo princípio do progresso, eles proporcionam as condições para que a humanidade possa evitá-los no futuro. É assim também que o surgimento da indústria cultural, enquanto regressão inerente ao movimento do esclarecimento na sociedade revela as suas contradições. Justamente quando a liberdade quanto à matéria e à técnica aos artistas com a dissolução de todo elemento preestabelecido não foi possibilitada pelo processo de autonomização estética, pelo contrário, fez com que eles ficassem presos a eles, é que também tanto se possibilitou a emancipação consciente da arte, quanto identificar a contradição inerente a sua própria categoria. A arte moderna, que não deixou de esclarecer Adorno (2011a), não somente trouxe a própria questão da categoria da obra de arte para si mesma para debate, mas, como um mito voltado contra si mesmo, obrigou o contato com as contradições da própria arte que conferiam o seu enigma, revelando a sua fantasmagoria: “Em viva oposição à arte tradicional, a arte nova salienta o momento outrora oculto do fabricado, do produzido” (ADORNO, 2011a, p. 49). Tanto o elemento de dominação presente na técnica, a qual constitui a forma das obras, como também a metafísica imanente a estas são explicitadas na nova forma assumida com o

progresso do esclarecimento, com a indústria cultural, exigindo o pensamento frente a essas substâncias.

Mas a crença de que a regressão do esclarecimento à indústria cultural deva-se exclusivamente à técnica, contudo, é equivocada. Como aponta Adorno (1995a), todos os progressos nos âmbitos culturais e o conteúdo de verdade do espírito o são quanto ao domínio material e à técnica. Inclusive, Adorno (2011a), ao discorrer sobre o seu anátema, isto é, a sua irracionalidade existente expressa nas obras de arte, salienta que a técnica, ao contrário de ser plenamente regressiva, foi e é relevante para o progresso da sociedade, possuindo em si mesma os antídotos para que a arte realizasse aquilo que ela mesma quer: a reconciliação da razão: "A técnica que, segundo um esquema recentemente tirado da moral sexual burguesa, teria violentado a natureza, seria igualmente capaz, sob relações de produção modificadas, de a socorrer e, nesta pobre terra, a ajudar a tornar-se no que talvez aspire a ser" (ADORNO, 2011a, p. 110). Como ressaltado por Horkheimer e Adorno (2006), a técnica é importante para a sociedade, entretanto nota-se que ela não é utilizada para acabar com a fome, por exemplo. A penúria material que parodia há muito tempo o progresso, com o avanço técnico, também não tem justificativa racional para continuar existindo. Apesar das vicissitudes da reprodução técnica, como a perda da "aura" e, assim, da autenticidade da obra, os autores igualmente ressaltam que os filmes de outrora, como entretenimento, ainda podiam fazer com que os indivíduos acompanhassem a marcha do esclarecimento e mesmo que o filme tivesse em vista a integração da dona de casa, a obscuridade do cinema ainda poderia funcionar como um refúgio para que ela pudesse passar algumas horas sem controle, do mesmo modo como quando, outrora, ficava olhando a rua pela janela em suas folgas. Os filmes de antigamente, como os de Greer Garson e Bette Davis, segundo os autores, não eram inteiramente padronizados ou traziam um pretenso conteúdo como fachada para a manutenção do capital pelo trabalho, mas possuíam enredos consistentes e justificavam a vontade de uma ação coerente: "Os filmes de animação eram outrora expoentes da fantasia contra o racionalismo. Eles faziam justiça aos animais e coisas eletrizados por sua técnica, dando aos mutilados uma segunda vida. Hoje, apenas confirmam a vitória da razão tecnológica sobre a verdade" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p.114).

Igualmente, Duarte (2007), comentando sobre a obra de Adorno e Eisler, "Composição para o filme", aponta que os autores reconheciam que ainda que existissem

limitações internas oriundas de seu objetivo para a manutenção do *status quo* inerente à ideologia da indústria cultural, "[...] mesmo um produto tipicamente industrializado, como o filme, poderia se aproximar de uma expressão esteticamente mais responsável [...]" (p.139). Adorno (1995b), ao discorrer sobre a televisão e a formação, acreditava que ainda que a televisão estivesse comprometida em sua própria origem com a sociedade, houvesse entraves oriundos de seu caráter ideológico-formal, e que o conceito de informação lhe seria mais apropriado do que o de formação propriamente, haveria ainda possibilidades de seu benefício quando transmitidos conteúdos responsáveis, assim como a possibilidade de minimizar o atraso das regiões distantes, como o é com a televisão educativa, possibilitando que os homens saíssem de suas cavernas. O logro, pois, não está na técnica em si, ou o puro entretenimento, como havia salientado Horkheimer (2000) alguns anos antes: "Não é a tecnologia nem a autopreservação que devem ser responsabilizadas em si mesmas pelo declínio do indivíduo; não é a produção *per se*, mas as formas que assume [...]" (p. 154). Isto é, a ideologia da racionalidade tecnológica que utiliza a técnica e faz-se crer que é espírito objetivo, em prol da dominação: "[...] o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 100).

Contudo, ainda que a ideologia da indústria cultural seja o negócio e a racionalidade técnica seja atualmente a racionalidade da própria dominação, o conceito de indústria cultural não pode ser deduzido ou designado por meios meramente técnicos, ou seja, a reprodução técnica, a distribuição. Também não o pode por meios puramente econômicos, ao sistema capitalista. Mas na compreensão de uma dialética imanente do esclarecimento, que tem na história o seu alicerce, a necessidade de dominação. Como Horkheimer e Adorno (2006, p. 109) afirmaram: "É verdade que seu projeto teve origem nas leis universais do capital", mas o que está em questão, segundo eles, não é a associação da cultura com o "valor" exclusivamente, que levou à mercantilização da vida, mas essa contradição que permeia o esclarecimento e assim, a civilização, que impede a verdadeira humanidade:

> O que está em questão não é a cultura como valor, como pensam os críticos da civilização Huxley, Jaspers, Ortega y Gasset e outros. A questão é que o esclarecimento tem que tomar consciência de si mesmo, se os homens não devem ser completamente traídos (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 14).

Ora, a arte burguesa, como afirmaram Horkheimer e Adorno (2006), sempre foi ao mesmo tempo mercadoria. A sua autonomia, conquistada como negação da finalidade social, só foi possível em função da contradição própria da cultura. E mesmo enquanto arte burguesa, sua liberdade permanecia, conforme os autores, essencialmente ligada ao pressuposto da economia de mercado, porque até mesmo as puras obras de arte que negavam o caráter mercantil da sociedade, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias: até o século dezoito os artistas ficavam submetidos aos objetivos dos patronos, os quais preservavam os artistas no mercado (HORKHEIMER; ADORNO, 2006). Embora se possa imaginar que a liquidação da arte, a sua decadência enquanto expressão e sua perda de autonomia estejam relacionadas diretamente ao seu caráter mercantil, os autores apontam que o novo na obra de arte, não é o seu caráter mercantil, mas o fato de que, com a indústria cultural, a arte renega sua própria autonomia, ocultando a contradição a que lhe era inerente em virtude desse seu caráter autônomo à sociedade ao mesmo tempo que remete e decorre dela, incluindo-se plenamente entre os bens de consumo, a qual lhe confere o teor da novidade. A finalidade sem fins, pressuposto da arte, acaba atrelando-se a todos os fins:

> A falta de finalidade da grande obra de arte moderna vive do anonimato do mercado. As demandas do mercado passam por tantas mediações que o artista escapa a exigências determinadas, mas em certa medida apenas, é verdade, pois ao longo de toda a história burguesa esteve sempre associado à sua autonomia, enquanto autonomia meramente tolerada, um aspecto de inverdade que acabou por se desenvolver no sentido de uma liquidação social da arte (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 130).

Se a questão da indústria cultural não trata da técnica ou do mercado exclusivamente, mas da dialética inerente ao esclarecimento que levou ao ocultamento dessas contradições, ao mesmo tempo que, contudo, as revela na medida em que expõe, pela a sua forma, a dominação existente neste mesmo trajeto, é também com o desenvolvimento da falta de finalidade atrelar-se a todos os fins que se manifesta a contradição da cultura. Pois é a indústria cultural que assinala, ao contribuir para essa liquidação social da arte, para tal aspecto de inverdade referente às obras autônomas que os autores discorreram, apontando para a contradição existente nestas, que, por sua vez, também apontam para as contradições do conceito de indústria cultural. Como discorreram os autores, com o fim absorvendo o reino da falta de finalidade e com a pretensão total de utilizar a arte, há um deslocamento na estrutura econômica interna dos produtos culturais de modo que ela se assimila totalmente à necessidade, defraudando de antemão os homens da liberação do princípio da utilidade que

ela se incumbia realizar. Como reminiscência deste processo, o valor de uso da arte, ao deixar de ser o que exprimia, é considerado como um fetiche, e este, que corresponderia a uma qualidade da avaliação social, se torna seu único valor de uso, erroneamente compreendido como hierarquia das obras de arte (HORKHEIMER; ADORNO, 2006). Em virtude disso, de acordo com os autores, o caráter mercantil da arte se desfaz e ela se torna um gênero de mercadorias computadas, compráveis, fungíveis e prontamente assimiladas à produção industrial: "[...] A arte como um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 131). Se a questão sobre a indústria cultural não se trataria exclusivamente da associação da cultura com o "valor", e sim desse dinamismo existente no trajeto do esclarecimento que acaba desfazendo o caráter mercantil da arte associando-o à produção industrial, é nesta forma de sistema também que se expressa o caráter de mercadoria que já havia na arte e que denotava a sua fantasmagoria. Ora, é pelo fato também das obras de arte tornarem-se falsamente invendíveis, que elas relembram essa sua qualidade autônoma contraditória.

Segundo Adorno (1986a), orientando-se de acordo com o princípio de sua comercialização e não mais de acordo com o seu próprio conteúdo, as produções do espírito não são mais também mercadorias, mas passam a serem mercadorias inteiramente. Enquanto seu valor de uso ainda não tivesse sucumbido plenamente à necessidade, ela continha em si mesma a contradição e a tensão da autonomia e do mercado, do sujeito e do objeto, do interior e do exterior na sociedade, e por isso mesmo lhe era inerente a possibilidade de expressão da contradição e do sofrimento. Contudo, e o que Horkheimer e Adorno (2006) irão perceber é que ao sucumbir seu valor de uso à mera aparência e ao fim em si mesmo, a obra de arte perdeu essa própria negatividade, a mesma que outrora se encontrava na cultura, em função de sua própria contradição ao se estabelecer por meio de duas esferas – a arte leve e a arte séria. O produto final que materializava a expressão dessas contradições passa a materializar a finalidade do capital e não mais da própria necessidade humana: a ideia de uma vida verdadeira. A finalidade sem fins torna-se meio para a dominação e os chamados bens culturais e a própria cultura, então, são também, integralmente, bens da administração. Como fetiches, eles acabam contribuindo para que a manutenção do poder, que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade, seja efetiva de modo que a performance, o detalhe

técnico e os efeitos, isto é, o esquematismo da indústria cultural, contribuem para isso. Conforme Adorno (2000), por meio da racionalidade tecnológica, os atrativos dos sentidos, da voz e do instrumento na música, passam a ser também fetichizados e destituídos de suas únicas funções que lhes poderiam conferir sentido. Seus atributos do etéreo e do sublime acabam sendo utilizados como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias[29].

Contudo, uma vez que a racionalidade técnica aponta para esse progresso da dominação mediatizado pelos bens culturais, cuja característica própria de existência era a tensão da autonomia e do mercado, mas são ocultadas mediante a sua subsunção plena à categoria de mercadoria, foi também como mercadorias que tais bens relembraram essa autonomia que se perdeu bem como apontaram para esta tensão que acompanhou a arte. Neste sentido, o fetiche das obras de arte que oculta esta contradição existente na própria obra referente à negatividade da cultura, a qual possibilitava a expressão de uma vida verdadeira, para garantir a coesão do sistema, também revelaria, ao mesmo tempo, esse próprio ocultismo. O fetiche na música, como salienta Adorno (2000), advém do caráter abstrato do valor de troca, e deve-se a uma carência de relação entre os consumidores com a música em que o que lhes parece próximo é o totalmente estranho: "[...] tão estranho, alienado da consciência das massas por um espesso véu, como alguém que tenta falar aos mudos" (ADORNO, 2000, p. 77). Essa carência de relação, todavia, é o que confere uma peculiaridade no fetichismo das obras de arte. Adorno (2000) explica que, diferentemente das outras mercadorias, no setor dos bens da cultura, o valor de troca se impõe de maneira peculiar, pois este setor se apresenta como excluído do poder da troca, como um setor de imediatidade em relação aos bens, sendo exclusivamente a essa aparência de imediatez que os bens da cultura devem o seu valor de troca. Contudo, salienta que tais bens fazem parte também do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e administrados por este. Diante de tal contradição, harmonizada pelo acordo social e pela aceitação é que se depara com o caráter fetichista da música, em que os efeitos da música que se dirigem para o valor de troca criam essa aparência de imediatez e a falta de relação com o objeto desmente, ao mesmo tempo, essa aparência. Enquanto irrupção da objetividade na consciência subjetiva, como

[29] Apesar de que se possa cair no equívoco de deduzir o conceito de fetichismo musical por meios puramente psicológicos, Adorno (2000) explica que o fato de que "valores" sejam consumidos e atraiam os afetos sobre si, mesmo sem que suas qualidades específicas sejam compreendidas pelos consumidores, evidencia a sua característica de mercadoria. Para ele, como consequência, uma vez que os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados, a música na atualidade seria dominada pela característica de mercadoria.

denominou Adorno (2011a), tal imediatidade não revela somente a aparência a ela inerente, como também essa mesma objetividade contraditória. Ora, se os produtos do espírito não são mais também mercadorias, mas o são integralmente, a contradição existente nas mercadorias culturais, mesmo após a sua integração plenamente à condição de mercadoria deixa transparecer aquilo que se procura ocultar neste próprio deslocamento interno na estrutura econômica das obras. Em outras palavras, a aparência de imediatidade que os bens da cultura deveriam conservar e que configurava o seu aspecto de autonomia meramente tolerada, de ser invendível e ao mesmo tempo de ser vendida, é o que colaborava para a negatividade da arte burguesa. Ao se tornar plenamente mercadoria, ela relembra aquela negatividade, ao desmentir essa aparência, por justamente tê-la perdido. Como mercadoria, ela resguarda a contradição da própria mercadoria, que no capitalismo se procura ocultar, mas que, por sua força, retorna no fetiche. Assim como a dominação da natureza e do sem-sentido fez retornar toda a magia e feitiço sob a forma de uma arte popular fantasiada, mitológica, para a dominação dos homens, impedindo o contato destes com a contradição objetiva da sociedade, assim também o processo de fetichização da arte não fez mais do que ocultar a contradição que já havia na mercadoria e que, por isso, apontava para a contradição objetiva da sociedade: a necessidade de dominação. Se o que está em questão não é a cultura como valor, mas o esclarecimento irrefletido, impedindo de enxergar outras possibilidades de sociedade, é porque a regressão dele em mito, que se realiza com a indústria cultural, deixa transparecer na fetichização, sob o enfeitiçado, aquilo que nega o próprio progresso, apontando para a sua inerente contradição. Como ressalta Adorno (1995a), a conversão de um progresso total com a negação dele, origina-se do princípio da lei de troca da sociedade burguesa que criou este conceito: “Ela é a configuração racional da invariabilidade mítica” (p. 59).

O princípio de equivalência de toda operação de troca, segundo o autor, seria a de que o saldo se reduziria a zero, um ato compensaria o outro. Se a troca é justa, tudo permaneceria como antes, o que lhe confere sua imutabilidade, essa invariabilidade. Ao mesmo tempo, porém, conforme o autor, a afirmação do progresso, antagônica em relação a esse princípio imutável, é tão verdadeira quanto é falsa a doutrina de troca de equivalentes. Constata que desde sempre e não apenas após a apropriação capitalista da mais-valia na troca da mercadoria força de trabalho, o contratante mais poderoso socialmente recebe mais do que o outro. A troca, imutável, torna-se dinâmica: “Por meio dessa injustiça, acontece algo de novo na troca: o processo que proclama sua própria estática torna-se dinâmico. A verdade do

acréscimo nutre-se da mentira da igualdade" (ADORNO, 1995a, p. 60). Daí toda a posterior injustiça e contradição que infringe a lei do conceito de progresso que a sociedade mesma criou. Tal contradição, Marx (2004) já identificava ao discorrer sobre o paradoxo no trabalho estranhado. O autor explica que todo trabalho tem uma finalidade. Na medida em que o trabalho produz mercadorias em geral, ele não produz apenas mercadorias. Ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria. Enquanto realização da essência humana (a "hominização"), o trabalho permitia que o produtor se identificasse com o seu produto, de modo que esse produto servisse às necessidades humanas. No entanto, isso não ocorre. Em função de um paradoxo próprio do trabalho, quanto mais o trabalhador aumenta a sua produção, tanto mais pobre ele se torna:

> Este fato nada exprime, senão: o objeto (*Gegenstand*) que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um *ser estranho*, como um *poder independente* do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisal (*sachlich*), é a *objetivação* (*Vergegenstandlichung*) do trabalho. A efetivação (*Verwirklichung*) do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece ao estado nacional-econômico como *desefetivação* (*Entwirklichung*) do trabalhador, a objetivação como *perda do objeto* e *servidão ao objeto*, a apropriação como *estranhamento* (*Entfremdung*), como *alienação* (*Entausserung*). (MARX, 2004, p. 80).

De acordo com o autor, a alienação do trabalhador em relação ao seu produto é decorrência do fato que o trabalho tenha se tornado um objeto, uma existência independente, externa e estranha ao trabalhador, lhe defrontando hostilmente e tornando-o servo de seu objeto. Mais tarde, ao discorrer sobre a mercadoria, Marx (1988) explica que este duplo caráter do trabalho surge a partir do momento em que os produtos de trabalho, ao receberem uma objetividade de valor socialmente igual na troca, esta última adquire importância suficiente para que se produzam coisas úteis, com a finalidade já da troca, de maneira que o valor destas coisas já seja considerado ao serem produzidas. Assim, de um lado, tais trabalhos têm de satisfazer determinada necessidade social e, deste modo, provar serem participantes do sistema desenvolvido da divisão social do trabalho. "Por outro lado, só satisfazem às múltiplas necessidades de seus próprios produtores, na medida em que cada trabalho privado útil particular é permutável por toda outra espécie de trabalho privado, portanto lhe equivale" (MARX, 1988, p. 71).

A contradição existente na sociedade quanto à humanidade reside, portanto, propriamente nesse princípio que rege a sociedade: no paradoxo existente no trabalho como mercadoria, que, justamente no momento em que os produtos do trabalho recebem uma

objetividade de valor igual na troca, é apropriado para fins de dominação. Daí o dinamismo que rompe com a troca de equivalentes, conferindo a invariabilidade mítica da lei de troca. Essa contradição não é recente, nem se deve exclusivamente ao sistema capitalista. Ora, como afirmaram Horkheimer e Adorno (2006), já na Grécia Antiga é possível verificar os indícios da burguesia e da lei de troca: "Esse entrelaçamento de mito, dominação e trabalho está conservado em uma das narrativas de Homero" (p. 38). Se, então, o que garantia à arte sua autonomia, mesmo que meramente tolerada, além de sua tradição, autenticidade e finalidade sem fins, era também uma aparência de imediatidade aos bens da cultura, a possibilidade de identificação do trabalhador ao seu produto de modo que este servisse às necessidades humanas é que lhe atribuíam esta aparência. Era a esta aparência igualmente que a harmonia da contradição entre mercadoria e autonomia era realizada. Ao passo que ela assume a característica de mercadoria plenamente, embora se procure ocultar esta contradição, ela também aponta para essa contradição existente na lei de troca que encerra a ideia de progresso, mas que deixa transparecer sob aquilo que já era, ele mesmo, fruto dessa contradição: o fetiche. Se o trabalhador se torna servo de seu objeto e mais se priva de seus meios de vida, de modo que se mantenha a irracionalidade desta contradição sob a fantasia de progresso, é também por ele que irá transparecer aquilo que o nega. Discorrendo sobre o sucesso, Adorno (2000) compreende o fetichismo na música com o que Marx discorreu sobre o fetichismo:

> 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 simplesmente 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 conseqüência, a forma mercadoria reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como uma relação social de objetos existente fora deles'. Este é o verdadeiro segredo do sucesso (ADORNO, 2000, p. 77).

Mas essa veneração do que é autofabricado, que reside na aparência do espelho que devolve aos homens os caracteres de sua própria produção e que, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor, oculta a contradição desse próprio trabalho. O fato dos valores de uso dos bens culturais se tornarem veículos materiais do valor de troca, justamente ao assimilar-se totalmente à necessidade, indica tal contradição. A aparência de imediatidade que os bens da cultura devem conservar se torna antagônica a esse espelho que devolve aos homens os caracteres sociais de seus trabalhos ao passo que seus

produtos desmentem essa aparência. Ao exigir-se finalidade ao que é em si, sem fins, revela-se aquilo que se procura esconder. Como discorreu Adorno (2007), ao ser tomada como fim em si mesma, a música é afetada por sua própria inutilidade da mesma maneira que os bens de consumo são afetados por sua própria utilidade:

> A divisão social do trabalho mostra, quando não se trata de trabalho socialmente útil, mas da coisa mais importante de todas, ou quando se trata de provocar a utilidade, sinais de duvidosa irracionalidade. [...] Esta irracionalidade torna-se evidente logo que a música moderna entra em relação com o espírito, com temas filosóficos e sociais; então, não somente se mostra desorientada mas, mediante a ideologia, renega aquelas tendências que lhe opõem resistência e que ela tem em si mesma (ADORNO, 2007, p. 28).

É assim que os bens culturais utilizados como finalidade para manutenção do capital e do trabalho acabam revelando essa irracionalidade. Como identificou Crochík (2003), uma vez que o trabalho e a técnica em épocas anteriores, como no século XIX, caracterizado pelas leis de mercado, eram necessários para a criação de condições para a libertação material, e, no século XX, com a produção racionalizada, com o auxílio da ciência e da tecnologia e a produção material abundante, porém não voltada para as necessidades vitais, mas para a manutenção do capital, a justificativa racional e objetiva das relações de produção na sociedade atual é destituída de sentido. Reforçando a necessidade do trabalho quando ele não é necessário como em tempos atrás, é que essa lógica também aponta para a sua irracionalidade e a contradição existente nela em manter a divisão social do trabalho. Neste sentido que, apontando para a irracionalidade a que lhe é inerente é que também, segundo Crochík (2003), a tecnologia traz consigo o encanto do desencantado. Pelo movimento do esclarecimento, cujo processo destinava-se a livrar os homens do medo por meio da dominação da natureza, os meios de autoconservação, ao converterem-se em fins e com a regressão do próprio esclarecimento em mito, em que o que era para ser realizado foi sacrificado, o mundo desencantado "[...] traz como prisioneira do encanto a necessidade de dominação" (CROCHÍK, 2003, p. 25). Se o fetiche, imbricado no processo do esclarecimento, é usado como ingrediente para a manutenção do trabalho e, este, torna-se destituído de sentido na sociedade contemporânea, é ele também que contradiz o fundamento do esclarecimento nesta mesma sociedade. Neste sentido, o encanto do desencantamento do mundo traz consigo o germe para desencantá-lo também: a irracionalidade nesta divisão social do trabalho, que, justamente por não se tratar de trabalho socialmente útil, precisa do fetiche para comprovar a sua eficácia.

Mas se o fetiche nas obras de arte aponta para essa irracionalidade, ao mesmo tempo que contribui para a manutenção dela, é porque haveria nele também algo de resistência a essa manutenção mesma. Como apontou Adorno (2011a, p. 341): "A arte só se mantém em vida através da sua força de resistência; se não se reifica, torna-se mercadoria". Ainda que o problema seja a mercantilização da vida e a transfiguração da cultura em mercadoria, o logro, pois, também não é a lei de troca propriamente. Adorno (2011a), discorrendo sobre a característica predominante da arte, o seu caráter também como mercadoria, mas que não pode se desfazer dela, aponta para esse fetiche inerente à contradição da arte enquanto autônoma, lembrando a sua especificidade e a sua distinção com relação às demais mercadorias: enquanto raízes históricas da arte, os fetiches não se desembaraçam da arte; esta não pode negá-lo, pois se relaciona diretamente ao seu caráter de aparência, que permite protestar a realidade e garantir a sua autenticidade mediante a sua relativa autonomia e, por isso, surge, enquanto corretivo, como um "*órganon* da verdade" (ADORNO, 2011a). Se este elemento fetichista, que se distingue das demais mercadorias e que permanece na arte mesmo após a sua transfiguração em mercadoria plenamente, já era inerente à arte antes mesmo deste desenvolvimento econômico interno aos bens culturais que levaram ao que os autores chamaram de liquidação social da arte, a questão não reside especificamente na lei de troca. Mas é dela que se observa a necessidade de dominação que confere a contradição que prevalecerá no conceito de progresso e fundamento próprio da arte. Isso já está dado na própria contradição do fetiche da mercadoria descrita por Marx. O fetiche, que Marx (1998) não deixou de esclarecer, não provém do valor de troca propriamente. Fruto do trabalho que produz mercadorias, isto é, aquele trabalho estranhado que já é em si contraditório, o caráter místico da mercadoria não provém também de seu valor de uso, mas da propriedade imanente universal, o "valor". A aparência, ou representação da mercadoria em constituir-se como valor de uso e valor de troca, oculta a sua contradição. Segundo o autor, a mercadoria é um objeto cuja propriedade satisfaz as necessidades humanas. Ela possui como propriedades imanentes o valor de uso, o que garante a sua utilidade ser um ato histórico, e o "valor". A forma "valor" do produto de trabalho é a forma mais abstrata e também a mais geral do modo burguês de produção, que por meio disso se caracteriza uma espécie particular de produção social. Como propriedade intrínseca e impalpável da mercadoria, esta propriedade surge, ao contrário, somente como obra comum do mundo das mercadorias. Isso, pois, uma mercadoria apenas recebe a expressão geral do "valor" porque ao mesmo tempo as demais mercadorias

expressam seu valor no mesmo equivalente; o que confere à mercadoria uma natureza antitética, pois o "valor", que caracterizaria uma qualidade particular de produção, somente pode ser expresso por sua relação com as demais mercadorias. É assim que Marx aponta para o surgimento do valor de troca nas mercadorias e o seu caráter fetichista, pois o que torna uma mercadoria um fetiche é justamente essa propriedade impalpável aos sentidos, ou seja, o "valor" que ela carrega o qual se dá pelo valor de troca. Como expressão do "valor" no mercado, o valor de troca não seria uma propriedade imanente da mercadoria, mas a forma socialmente válida a qual mediatiza a manifestação da propriedade abstrata da produção, o que acaba apontando para a contradição interna da mercadoria:

> A antítese interna entre valor de uso e valor, oculta na mercadoria, é, portanto, representada por meio de uma antítese externa, isto é, por meio da relação de duas mercadorias, na qual uma delas, cujo valor deve ser expresso, funciona diretamente apenas como valor de uso; a outra, ao contrário, na qual o valor é expresso, vale diretamente apenas como valor de troca. A forma simples de uma mercadoria é, por conseguinte, a forma simples de manifestação da antítese entre valor de uso e valor, nela contida (MARX, 1988, p. 63).

Se, conforme Horkheimer e Adorno, o problema com relação à cultura não reside especificamente na cultura como valor, mas na mercantilização integral da vida que oculta as contradições, é mediante tal mercantilização que se pode identificar também a fantasmagoria da arte que, contrariamente, aponta para essas contradições. Pois a obra de arte transfigurada integralmente como mercadoria não somente relembra essa qualidade antitética do valor, como o manifesta plenamente: afinal, o seu fetiche, diferentemente das outras mercadorias, como já dito, dever-se-ia também ao seu valor de uso, isto é, a sua própria inutilidade. Evidentemente, se esta, fruto da autonomia tolerada, se adquiriu mediante a negatividade da cultura, e por isso, ao privilégio de alguns, já era inerente ao valor da cultura o esclarecimento irrefletido que levou à mercantilização integral da vida. Neste ponto, se poderia argumentar que, por isso, o problema quanto à cultura fosse de fato a cultura como valor. Pois, carregando já consigo a contradição do esclarecimento na sociedade, em virtude de a cultura fundar-se por meio do dinamismo deste, o valor da cultura, ou a cultura como valor já lhe engendrava. Mas é neste sentido também que, se o problema da cultura, para Horkheimer e Adorno, decorre com o progresso do esclarecimento irrefletido levando à mercantilização da vida com o progresso do capitalismo que reduz e reúne todas as manifestações artísticas a *uno*, é por meio desse progresso também que se acaba expondo a contradição nesse próprio "valor" da cultura, o que, além de apontar para a contradição do esclarecimento – e a ideia por

isso, de tampouco o problema ser a lei de troca exclusivamente –, apresenta movimentos de resistência ainda inerentes à dialética desse mesmo esclarecimento. Pois é também por meio desta mercantilização da cultura que se pôde observar a antítese na configuração da sociedade em virtude da dominação pelo trabalho expressas no "valor" da mercadoria. Ora, se, conforme Marx (1998), o valor de uma mercadoria não se origina na circulação, pois não é a troca que regula a magnitude do valor da mercadoria, mas o oposto, e o valor só pode se realizar num processo social, isto é, somente na troca, ao contrário do valor de uso que se realiza na relação direta entre coisa e homem, é mediante esse processo social que se pôde também observar a contradição interna da mercadoria[30]. Uma vez que a magnitude do "valor" não advém das relações de troca, propriamente, mas da relação da produção que produz mercadorias, o fetiche da mercadoria remete à contradição dessas próprias relações. Ao remeter a essas contradições, ele remete igualmente à ambiguidade do progresso imbuído na lei de troca. Se o que mediatiza o "valor", é o valor de troca, e é por meio da lei de troca que o fetiche da mercadoria, oculto no "valor", pode-se encontrar, é por meio dela igualmente que se pode observar a dominação que reside no paradoxo do trabalho que transparece no fetiche; eis porque o fetiche das obras de arte se atém à aparência imediata: ele supre a carência da imediatidade perdida dos trabalhadores com os seus produtos. Apesar da forma dinheiro, a forma criada para ser equivalente, camuflar esse duplo caráter tanto do trabalho quanto das mercadorias, velando, por isso, o caráter social dos trabalhos privados e, portanto, as relações sociais entre os produtores de trabalho, como se valeu Marx (1998), com o deslocamento na estrutura econômica interna dos produtos culturais, ao invés de velar ela acaba contribuindo para a sua revelação. Como os bens culturais, diferentemente das demais mercadorias, seriam excluídos do poder da troca, ou seja, aquilo que mediatiza e faz realizar o "valor", no momento em que o seu valor de uso torna-se fetiche, ela expõe a contradição que se procurava ocultar: a negatividade da cultura que se dá na imediatidade que os bens deveriam conservar, mas que não conservam. A possibilidade de autonomia meramente tolerada, que se destinava a alguns, em decorrência da negatividade da própria cultura, ao tornar-se heterônoma ao mercado e constituir-se plenamente como mercadoria, retorna nela o "valor" reprimido da

[30] Dialeticamente, Marx (1988) parte da representação da mercadoria enquanto valor de uso e valor de troca, para depois desinverter essa representação: "Partimos, de fato, do valor de troca ou da relação de troca das mercadorias para chegar à pista de seu valor aí oculto" (p. 54) e depois conclui: "Nossa análise provou que a forma de valor ou a expressão de valor das mercadorias origina-se da natureza do valor das mercadorias, e não, ao contrário, que valor e grandeza de valor tenham origem em sua expressão como valor de troca" (p. 63).

libertação que fracassou: a expressão da ideia de vida verdadeira que foi sacrificada e a própria negatividade da cultura. Neste sentido Adorno (1995) aponta que a ambiguidade que se encerra na lei de troca e que contribui para a contradição do progresso, também possui, em si mesma, o germe para desmistificá-la, como antídoto:

> Onde a sociedade burguesa satisfaz o conceito que ela mesma cria, não conhece progresso; onde o conhece, infringe sua lei, na qual está contido esse delito, e perpetua a injustiça com a desigualdade sobre a qual deveria elevar-se o progresso. Mas essa lei é, ao mesmo tempo, a condição de uma possível justiça. O cumprimento do reiteradamente rompido contrato de troca convergiria com a sua abolição; a troca, se deveras se trocassem equivalentes, desapareceria; o verdadeiro progresso com relação à troca não seria meramente um outro, mas também ela mesma trazida para si. Assim pensavam os antípodas Marx e Nietzsche; Zaratustra postula que o homem seja redimido pela vingança. Pois a vingança é o arquétipo mítico da troca; enquanto houver dominação através da troca, também dominará o mito (ADORNO, 1995a, p. 60).

Ora, como discorreu Marx (2004), a propriedade privada é importante. Ela é consequência necessária da relação externa do trabalhador com a natureza e consigo mesmo, para a sua constituição. Do mesmo modo, Horkheimer e Adorno (2006) ao discorrem sobre o esclarecimento, salientam que "assim como a substituibilidade é a medida da dominação e o mais poderoso é aquele que pode se fazer substituir na maioria das funções, assim também a substituibilidade é o veículo do progresso e, ao mesmo tempo, da regressão" (p. 40). O que está em jogo na dialética do esclarecimento é, ainda, a prisioneira do encanto do desencantado: a necessidade de dominação. Como resultado dela e ao mesmo tempo resistente a ela, o místico véu nebuloso apresenta a sua contradição. Apesar de a indústria cultural utilizar o fetiche para a manutenção do trabalho, ele aponta para a irracionalidade dessa divisão social do trabalho que se utiliza dele para essa manutenção. O fetiche, deste modo, possui um caráter dialético que, por um lado, contribui para a dominação, apontando para a irracionalidade da racionalidade tecnológica, quanto pode desinverter a representação do objeto que está invertido, isto é, a ideologia da própria racionalidade tecnológica, a aparência de vida, funcionando como uma "cura possível" para o caráter fetichista produzido por ela mesma. Desmentindo a aparência de imediatidade dos bens culturais, ele desnuda essa contradição da própria sociedade e, assim, o encanto do desencantado. O fetiche como vingança, nestas circunstâncias, não seria somente vingança como Zuin (2006) discorre em seu artigo[31], mas também, e principalmente, aquilo que confere a condição de uma possível

[31] Apesar de em seu artigo "*A vingança do fetiche: Reflexões sobre a indústria cultural, educação pela dureza e vício*", o autor identificar brevemente no final do texto um duplo caráter do fetiche, ele assume o fetiche como

justiça. Ele traz em si essa contradição da sociedade. Apontando para esse seu caráter que permeia a contradição do trabalho existente antes mesmo do capitalismo, ele assinala para a irracionalidade na divisão do trabalho que precisa dele para continuar se mantendo. Ao desmentir a aparência de imediatidade dos bens culturais, a fantasmagoria da mercadoria relembra a sua própria falsidade. Se, conforme Marx (1998, p. 76), ao discorrer sobre o caráter místico da mercadoria, "a figura do processo social da vida, isto é, do processo da produção material, apenas se desprenderá do seu místico véu nebuloso quando, como produto de homens livremente socializados, ela ficar sob seu controle consciente e planejado", é também o místico véu nebuloso que abaliza a carência de relação dos homens com os seus produtos e de sua privação de liberdade. Como fetiches, as obras resguardam a contradição imanente do progresso, contribuindo para a dominação, mas também apontando para a irracionalidade dessa dominação. Ao desnudar a mentira, a própria mentira dessa mentira transfere-a para a verdade. Se o "valor" é decorrente do trabalhado estranhado, que desde sempre é marcado pelo dinamismo existente na invariabilidade mítica que implica na dominação, reconhecendo-se esse caráter onipotente de dominação inerente ao fetiche é que se pode também desmistificá-lo.

Em seu aforismo *Flauta Mágica*, Adorno (2008), referindo-se às origens do conceito do belo e das determinações do esclarecimento neste para a contemplação do objeto estético, aponta, neste longo trecho, para essa dialética do fetiche, que, ao reconhecer-se de seu caráter onipotente de dominação, o objeto pode desinverter essa representação imprimindo-a negativamente, e, pela ausência de propósitos, trazer a esperança de outra sociedade possível:

> O ouro e as pedras preciosas, em cuja percepção a beleza e o luxo ainda estavam entrelaçados, eram venerados como mágicos. Era como se a luz que refletiam fosse seu próprio ser. Obedece à sua magia quem for atingido por aquela luz. Deles se serviu a nascente dominação da natureza, que nessas coisas viu instrumentos para submeter o curso do mundo mediante sua própria força, ardilosamente capturada. A magia residia na aparência da onipotência. Tal aparência desapareceu com o auto-esclarecimento do espírito, mas a magia sobreviveu como poder das coisas fulgurantes sobre os homens, que outrora recuaram em horror diante disso e agora têm o olhar preso mesmo após se aperceberem da sua pretensão dominadora. Como resíduo da veneração fetichista, a contemplação é ao mesmo tempo um degrau para sua superação. Na medida em que as coisas brilhantes renunciam à sua pretensão

---

uma força autárquica retaliadora existente além do homem, excluindo a sua própria origem, que é humana e, por isso, a própria imagem fornecida de si mesmo, como espelho. A reconciliação do mito não está em forças externas, como se a ideia de progresso pudesse se resolver por si só exclusivamente, como afirmou Adorno (1995a), mas na própria consciência do homem diante desta dominação que engendra o movimento do esclarecimento na sociedade.

> mágica e como que desistem da força que o sujeito lhes atribui e buscava exercer ele próprio com sua ajuda, elas se transformam em imagens daquilo que não exerce força, na promessa de uma felicidade que curasse da dominação sobre a natureza. Essa é a pré-história do luxo, instalada no significado de toda a arte. Na magia daquilo que se revela na impotência absoluta, do belo completo e nulo ao mesmo tempo, reflete-se negativamente a aparência de onipotência: como esperança. Ela escapou a toda prova de poder. A ausência total de propósitos desmente a totalidade do proposital no mundo da dominação, e é somente por força dessa negação, que consuma da sua conseqüência o existente a partir do seu próprio princípio racional, que até o dia de hoje a sociedade existente toma consciência de outra, possível. A felicidade da contemplação consiste no encanto desencantado. O que resplandece é a reconciliação do mito (ADORNO, 2008, p. 221).

A história, como discorreu Marx (S/D apud Matos, 1993, p. 14), "sempre se desenvolveu no quadro de um antagonismo: homens livres e escravos, na Antiguidade; senhores e servos, na Idade Média; burguesia e proletariado, nos tempos modernos". Embora o fetiche seja determinante para a manutenção da ideologia da racionalidade tecnológica e dominação, a vingança à sua própria lei, que reside na sua contradição inerente, denota de antemão que em uma sociedade que ainda é antagônica, ainda há resistências advindas desse processo totalitário na tentativa de superá-lo. Quer nos produtos da indústria cultural que buscam uma ação coerente ou até mesmo naqueles que, como fetiches, também servem de slogan à propaganda, quer nas obras de arte artísticas e autônomas, o encantamento conquistado com o desencantamento do mundo e a necessidade de dominação que o acompanhou estão sendo sempre expostos e, por vezes, como o é na arte ausenta de pretensões, refutados. Como discorreu Adorno (2011a, p. 96): "O próprio encantamento, liberto da sua pretensão a ser real, é uma parcela da *Aufkläerung*: a sua aparência desencanta o mundo desencantado. Tal é o éter dialéctico em que hoje a arte se desenvolve". Contudo, pensar na dissolução também da aparência de vida que se insere com a ideologia da indústria cultural atendo-se ao encantamento puramente, sem considerar esse antagonismo presente desde a Grécia Antiga, ignoraria todo esse movimento dialético existente pelo qual se fulguram essas resistências. Em dedicatória a Max Horkheimer em seu livro *Mínima Moralia*, Adorno (2008) salienta que carece de sentido conceber a relação entre a vida e a produção como se a primeira fosse mera aparência da segunda, pois ainda persiste na vida algum pressentimento desde quiproquó.

> A própria mudança das relações de produção depende em grande medida daquilo que ocorre na "esfera do consumo", mera forma de reflexão da produção e caricatura da vida verdadeira: no consciente e inconsciente dos indivíduos. É somente ao se contraporem à produção como apesar de tudo não capturada inteiramente pela ordem que os homens podem produzir uma ordem mais humana. Caso a aparência da vida, que a esfera do consumo defende ainda que por razões tão ruins, venha alguma vez a

> se extinguir inteiramente, então triunfará a má essência da produção absoluta (ADORNO, 2008, p. 09).

Ainda que esta aparência da vida possua tantos elementos negativos, buscar a sua eliminação, sem transformar o que efetivamente a originou, ou seja, a necessidade de dominação, contribuiria ainda mais para a barbárie. Asseverar a eliminação do sistema capitalista na intenção de buscar uma ordem que fosse menos violenta sem identificar essa dialética e essa contradição do esclarecimento não seria muito diferente. Eis porque Adorno (2011a) considera anacrônico tomar hoje a tese marxista sobre a luta de classes. Como os antagonismos não são novos, mas muito antigos, e esta tese exige objetivamente um grau de diferenciação social elevado e subjetivamente uma consciência de classe, que, em nossa sociedade desenvolveu-se de forma rudimentar, toda a discussão sobre esta é cercada de um anacronismo. Os sistemas alternativos ao sistema capitalista não deixam de ser totalitários. A essa totalidade que se busca uma unidade forçada, como lembra Adorno (1995a), está inerente o princípio burguês de humanidade totalitário e particular que persiste o antagonismo. Se a humanidade como uma totalidade, porém, não tivesse mais nenhum princípio limitador, ela não seria mais totalidade, como arguiu o autor, e, por isso, seria de fato humanidade. Como princípio para que isso ocorresse, o fato de o esclarecimento ter de se refletir no espelho, como afirmaram Horkheimer e Adorno (2006), implica no reconhecimento dessa natureza de dominação. Enquanto os homens não tomam alento desta contradição que encerra a razão, a saber, da irracionalidade inerente à racionalidade, assim como da racionalidade que há na irracionalidade, não é possível pensar em uma sociedade sem contradições. A ideia de progresso, como afirmou Adorno (1995a), é a ideia antimitológica capaz de romper o círculo que ela própria pertence:

> Progresso significa sair do encantamento – também o do progresso, ele mesmo natureza – à medida em que a humanidade toma consciência de sua própria naturalidade, e pôr fim à dominação que exerce sobre a natureza e, através da qual, a da natureza se prolonga. Neste sentido, poder-se-ia dizer que o progresso acontece ali onde ele termina (p. 47).

A aposta de Horkheimer e Adorno (2006) então, nos indivíduos, seria justamente na consciência dessa necessidade prisioneira do encanto: “graças a essa consciência da natureza [a dominação] no sujeito, que encerra a verdade ignorada de toda cultura, o esclarecimento se opõe à dominação em geral [...]” (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 44). E precisamente sobre isso recai o fetiche. O fetiche, como expressão desse processo de dominação pela troca, ao mesmo tempo que colabora para a dominação e mistificação dos homens, ele desmente tal

pretensão de dominação do mito, vingando-se dele. Ele não está destacado da indústria cultural, pelo contrário, faz parte dela. A ideia progressista a respeito da indústria cultural, por isso, é falsa e verdadeira ao mesmo tempo. Falsa porque ela não condiz ao que concerne ao progresso propriamente, a humanidade. Com o avanço material e técnico na sociedade, não se disponibilizou a todos as condições de vida mais justa. Verdadeira, porém, na medida em que carrega em si a possibilidade própria de superação ao, justamente, apontar para a negação da própria humanidade. A ideia mesma de reconciliação, '*telos*' de todo o progresso, como discorreu Adorno (1995a), não pode ser separada do movimento imanente do esclarecimento, que precisamente pela dominação na natureza erige o homem como respostas às suas questões e conquista o conceito de humanidade. A dialética do progresso é inseparável da dialética do esclarecimento, cujo movimento imanente alude à dialética entre cultura e barbárie, as quais compartilham, elas mesmas, ambos os significados. Este processo dialético, por isso, não significaria que ora fosse cultura e ora barbárie na sociedade, mas que cultura e barbárie partilham do mesmo movimento:

> O conceito de progresso é dialético no rigoroso sentido não-metafórico, de que seu 'organon', a razão, é uma; de que nela não se superpõe uma camada dominadora da natureza e uma camada conciliadora, mas sim que ambas compartilham todas as suas determinações. Cada momento só se transforma em seu oposto ao, literalmente, refletir-se, quando a razão aplica a si mesma a razão, e, nessa autolimitação, emancipa-se do demônio da identidade (ADORNO, 1995a, p. 50).

A compreensão desta dialética talvez seja o primeiro passo que possibilite romper com o círculo da ideia mitológica que a ideia de progresso habita. Mas para isso requer a consciência do sujeito sobre a dominação inerente a seu próprio desenvolvimento. O caráter antinômico do progresso está no centro daquele movimento histórico que se origina na configuração racional da invariabilidade mítica que é a lei de troca e a dominação que a acompanhou. Por isso a dificuldade do novo na atualidade. Seja nas obras de arte, seja no próprio pensamento e na filosofia, a compreensão do novo é indissociável desse dinamismo contraditório inerente a esse movimento histórico. Como afirmou Adorno (2011a, p. 359): "Mesmo a categoria do *novo*, que representa na obra de arte o que ainda não existiu e mediante o qual ela transcende, transporta o estigma do sempre-semelhante sob um véu sempre novo". Talvez seja essa a mesma dificuldade que Bürger (2008) encontrou ao procurar realizar uma historicização precisa da categoria do novo em Adorno e, não encontrando, relegou às suas concepções somente o status de compreensão da esfera da sociedade de consumo, concluindo que seria limitada a aplicabilidade da categoria do novo na compreensão

dos movimentos históricos de vanguarda[32]. Mas o novo não está dissociado desse movimento dialético do progresso. Nas imagens desse movimento sob o industrialismo burguês, como ressaltou Adorno (1995a), é possível observar o entrelaçamento entre o novo e a imutabilidade existente na relação de troca. Nelas, tal paradoxo age de modo que sequer algo se converta em diferença e que elas envelheçam. Em virtude da técnica, a imutabilidade inerente desse princípio de troca na produção eleva-se à dominação da repetição e paralisa-se na expressão do imutável e do invariável (ADORNO, 1995a). Isso não significa, no entanto, que o novo não deva existir ou que esse caráter abstrato não seja necessário, pelo contrário, pois é somente nele que se pode pensar em alguma superação e reconciliação da razão. Como

[32] Referindo-se à questão do novo e a novidade promulgada pela indústria cultural, Bürger pareceu não compreender a questão que está em torno da dialética do esclarecimento e, assim, da cultura. Na tentativa de realizar uma teoria sobre a vanguarda, ele também cai na armadilha de ocultar essa esfera da discussão – a transformação da arte que segue a própria dialética do esclarecimento –, relegando às concepções de Adorno somente o status de compreensão da esfera da sociedade de consumo. Procurando em Adorno uma historização precisa da categoria do novo e, por isso, claro, não encontrando, conclui que se tornaria limitada a aplicabilidade da categoria do novo na compreensão dos movimentos históricos. Ao citar o trecho em que Adorno ressalta que o fato da poesia de Baudelaire conseguir transpor o mercado para ela heterônomo, deve-se, pois, à sua semelhança a imagem deste, como mimese do petrificado, o autor escreve: "Sua argumentação se torna problemática ao proclamar que a arte se "apropria" da marca dos bens de consumo. [...] Já neste ponto, Adorno paga por não tentar historicizar com precisão a categoria do novo. Perdida essa chance, não lhe resta senão deduzi-la diretamente da sociedade de consumo. Para Adorno, a categoria do novo na arte é uma duplicação necessária daquilo que domina a sociedade de consumo. Uma vez que esta só pode subsistir caso também sejam vendidos os bens que produz, faz-se indispensável seduzir o comprador com o atrativo de novidade do produto. A arte se submete também a esta coerção, de acordo com Adorno, que – num volteio dialético – pretende reconhecer a resistência contra a sociedade na própria lei que a domina. Mas devemos considerar que, na sociedade de consumo, a categoria do novo não é nenhuma categoria substancial, mas uma categoria aparente. O que ela descreve não é a natureza das mercadorias, mas a forma exterior impressa artificialmente nelas (o novo nas mercadorias é a embalagem). Se a arte se ajusta ao mais superficial da sociedade de consumo, fica difícil compreender como consegue, exatamente através desse recurso, oferecer resistência a essa mesma sociedade. Seria praticamente impossível localizar essa resistência que Adorno pensa descobrir na arte como subordinada à compulsão pela renovação. Ela continua sendo uma atribuição do sujeito crítico, que – por força do pensamento dialético – no negativo consegue perceber a negatividade" (p. 127). Contrapondo-se a isso e tomando como modelo as cem latas Campbell de Warhol, como exemplo de uma mimese petrificada, Bürger acredita que a resistência estaria tão somente para aqueles que quisessem ver tal resistência. Apesar de verificar a dialética presente nas obras de arte que se figuram em resistências, em virtude de sua negatividade, o autor parece não compreender a contradição e dialética inerente à cultura que, ao mesmo tempo em que regride, também progride, determina novas relações entre arte e vida e, por isso, exige-se, em nome da verdade, o rompimento com formas tradicionais. Atribuindo uma espécie de pureza à arte e ignorando a contradição de seu surgimento, o autor ignora também que à própria obra de arte considerada autêntica já lhe era inerente o princípio da dominação e o kitsch que se expõem na modernidade. A limitação da categoria do novo à sua aplicação na compreensão dos movimentos históricos está justamente nesse movimento dialético na história acerca do progresso e da configuração racional da invariabilidade mítica que o acompanha. A mimese do petrificado que Adorno referiu-se a Baudelaire se dá antes pelo reconhecimento dessa dialética que se torna, mormente visível na modernidade, visto do fracasso da *promesse du bonheur*, do que pela mera assemelhação à totalidade, como o autor parece compreender.

ressaltou Adorno (2011a, p. 40): “só no Novo é que a mimese se une irreversivelmente à racionalidade: a própria *ratio* torna-se mimética no calafrio do Novo”.

Romper com essa expressão do imutável implica no reconhecimento da impotência absoluta frente à totalidade. Ao reconhecê-la, porém, é que se pode refletir essa aparência de onipotência como negação, como dito anteriormente. Pensar o novo sem esse reconhecimento calha no mesmo processo invariável mítico que reside na lei da troca. Pois, atribuindo propósitos à totalidade do propositал no mundo da dominação, o que prevalece ainda é o mito da dominação, e não a sua reconciliação que está, justamente, na força da negação na ausência de propósitos. A ideia de se pensar em progresso em seu verdadeiro sentido, isto é, a de humanidade, encontra, por isso, tais obstáculos. A imutabilidade própria do princípio da troca que se eleva à dominação da repetição impossibilita o pensamento a respeito desta ideia mesma de progresso. Certamente, é muito mais fácil pensar no fim do mundo, apocalipticamente, como geralmente se atribui às concepções sobre a indústria cultural dos frankfurtianos, do que no fim daquilo que engendra o que impeliu os homens, frente ao medo da natureza externa e interna do homem: à dominação da natureza. Assim também o são aqueles que preferem cerrar seus olhos, que, no entanto, não querem se fechar, e compactuam com a calúnia deslavada, acreditando piamente que a humanidade atingiu a verdadeira universalidade quando os antagonismos ainda persistem do mesmo modo e, por isso, perpetuam a violência do todo. Assumir um dos lados do antagonismo não seria dialético, senão reacionário: “Quem defende a manutenção da cultura radicalmente culpada e medíocre, converte-se em cúmplice, enquanto aquele que recusa a cultura, promove imediatamente a barbárie que a cultura revelou ser” (ADORNO, S/D apud KADELBACH, 1995b, p. 9).

A reflexão sobre a indústria cultural exige, por isso, a compreensão desta dimensão antinômica em que se desenvolveu toda a cultura e que, ofuscada, ordena clarificação. Cada trama do contexto de ofuscamento, como ressaltou Adorno (1995a), é importante para o seu possível final. Ao possibilitar abrir o olho, aquilo que desenreda, ele mesmo entretecido na história, permite vislumbrar a sua possibilidade de reconciliação no curso de seu movimento. Se a indústria cultural faz parte do progresso da história da humanidade, buscando ocultar a contradição de seu próprio surgimento, isto é, da negação do próprio progresso, é ela também que, contudo, deixa reluzir a rede do ofuscamento dessa contradição do progresso que se encerra no princípio da sociedade burguesa, que, desde Ulisses, já traz notória a violência de

toda a injustiça. Como resultado do simulacro de humanidade, a indústria cultural torna a lembrar do engodo de sua pretensão e da dialética inerente ao progresso, como humanidade não realizada. Como esclarece Adorno (1995a), inclusive o discurso sobre o poder evoca a dialética do progresso:

> Se a continuada opressão sustava o progresso ao mesmo tempo em que o desatava, enquanto emancipação da consciência, ela também permitiu que se reconhecessem o antagonismo e a totalidade do ofuscamento, que é o pressuposto para a resolução desse antagonismo. O progresso gerado pelo sempre-idêntico consiste em que, afinal, ele pode começar em qualquer momento (p. 46).

Tal é o antídoto na lei de troca. Pois o sempre mesmo dos produtos da indústria cultural que, pela sua padronização e esquematismo, impossibilitam o novo e o heterogêneo na sociedade justamente para que o seu sistema não se extinga, aponta também para a liberdade e a promessa de humanidade sacrificada pela invariabilidade mítica que corrompeu o princípio da troca por equivalentes. Se, como afirmaram Horkheimer e Adorno (2006) a própria equivalência tornou-se mito: "antes, os fetiches estavam sob a lei de igualdade. Agora, a própria igualdade torna-se fetiche. A venda sobre os olhos da Justiça não significa apenas que não se deve interferir no direito, mas que ele não nasceu da liberdade" (p. 27), é o próprio mito da equivalência que, ao mesmo tempo que permite sustar o progresso e humanidade, relembra-o em sua própria lei, como deficiência: a liberdade inexistente.

* * *

Tanto a indústria cultural ainda apresenta contradições inerentes ao seu surgimento e congruentes à necessidade de realização do progresso, como resistências, apesar de se desenvolver de uma forma totalitária que mais contribui para o conformismo dos indivíduos, garantindo a adaptação destes à sociedade para a manutenção irracional do trabalho, visto que a justificativa deste tornou-se destituída de sentido na sociedade contemporânea, quanto estes, formados por aquela, ainda que corroborem para a manutenção dessa ideologia e a propagar a irracionalidade do mundo da dominação, também apresentam resistências a essa formação decorrente das contradições próprias da cultura administrada.

Em textos anteriores ao *Dialética do Esclarecimento*, Adorno já discutia sobre a padronização tanto dos produtos, quanto dos resultado desta nos indivíduos[33]. A perda da tradição e da memória nas obras de arte pela padronização dos bens culturais não resultaria somente na perda de sua "aura" e da autonomia, mas, e principalmente, em uma pseudo-formação[34] dos indivíduos. Em linhas gerais, conforme Adorno (1964), a formação, a cultura pelo lado de sua apropriação subjetiva, teria como condições a autonomia e a liberdade para que os indíviduos pudessem se diferenciar e se constituir como tais. No entanto, contrariamente a esse conceito, os indivíduos são formados para não serem diferenciados. Segundo ele, para que ela ocorresse seriam necessários experiências e conceitos, essenciais para o desenvolvimento do pensamento. Como elementos essenciais da formação clássica, a tradição e a imagem possibilitavam a reflexão e a sublimação na produção. Contudo, com a impossibilidade do 'contato corporal' (aquilo que é vivo de experiência) com as ideias, e com uma formação débil em relação à memória e ao tempo, mediações que realizavam na consciência a síntese da experiência que caracterizou a formação cultural noutras épocas, a consciência passou diretamente de uma heteronomia a outra, configurando-se uma pseudo-formação. Fruto de uma pseudo-cultura, a indústria cultural colabora para essa pseudo-formação dos indivíduos, à administração do espírito e à sua metamorfose em bens culturais, que, por conseguinte contribui para a manutenção da própria ideologia.

Mas o fato de a indústria cultural formar indivíduos para a manutenção da ideologia implica também que estes acabam sendo formados para promulgar e desenvolver a dominação. Contudo, embora se pudesse imaginar que ela atuaria externamente aos indivíduos, ao contrário, como mediadora primordial na formação destes, pela interiorização

[33] Tanto em seu texto, escrito conjuntamente com George Simpson no período que colaborava com o *Princeton Radio Research Project*, "*Sobre música popular*", quanto em "*O fetichismo da música e a regressão da audição*", cujo objetivo era o de conceitualizar as observações que o autor realizou nos Estados Unidos, ao mesmo tempo que encarava como uma resposta crítica ao trabalho de Benjamin "*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*", pois Adorno (1995a) considerava que o autor salvava a problemática da produção da indústria cultural e as atitudes correspondentes a essa produção, Adorno já procurava compreender as implicações da racionalidade técnica nos indivíduos: à sua própria administração e pseudo-individuação.

[34] Do alemão "*Halbbildung*" frequentemente traduzido como semi-formação. Preferiu-se utilizar pseudo-formação, pois se enfatiza a noção de uma falsa-formação, e não de formação pela metade. Assim como a indústria cultural trata de uma pseudo-cultura, que produz uma falsa consciência por meio de uma falsa identidade e a formação é a interiorização de cultura, a pseudo-formação é a interiorização de uma pseudo-cultura, e não de uma cultura pela metade. O princípio de compreensão do termo como semi-formação, no final das contas, é o mesmo da ideologia da racionalidade tecnológica: garante-se uma "democratização" da educação sob o mesmo argumento de que se garante uma "democratização" da cultura.

dessa pseudo-cultura as situações objetivas penetram na consciência dos indivíduos de modo a contribuir para a dominação. Se, porém, esta objetividade é penetrada na consciência dos indivíduos de modo a adaptá-los para a manutenção da ideologia irracional, e esta objetividade se constitui ainda antiteticamente, também haveria contradições neste processo formativo. É por esse mesmo movimento e irracionalidade que o desenvolve e o configura que se pode observar uma dialética que lhe é inerente, a mesma que Horkheimer e Adorno (2006) discorreram sobre o esclarecimento. Ainda que a totalidade desenvolva-se por meio e para a dominação, como vimos, ela também apresenta contradições que, não obstante, não desaparecem no objeto, mas se mantém na estrutura e na vida social. Assim se dá com a mesma irracionalidade internalizada e reproduzida pelos indivíduos, nas quais se podem observar elementos que caminham na direção oposta ao mesmo sistema que a promulgou; os comportamentos irracionais dos indivíduos, como consequência, e a necessidade da indústria cultural para a manutenção de sua ideologia, são disso exemplos.

Horkheimer e Adorno (2006), ao discorrerem sobre a dialética do esclarecimento e a implicação desta para a formação de uma personalidade autoritária, irão explicar que com a impossibilidade da auto-reflexão do espírito e como a organização da vida não deixa espaço ao ego para tirar consequências espirituais, a consciência moral dos indivíduos tende a permanecer liquidada no fascismo. Explicam que, ao passo que os sujeitos da economia pulsional são expropriados e geridos pela própria sociedade, a decisão dos indivíduos, que resultava de uma dolorosa dialética interna das pulsões, da autoconservação e da consciência moral, e necessária ao desenvolvimento e à formação própria do indivíduo burguês, é tomada pelo esquema da indústria cultural, a qual assume as funções do superego e do ego nos indivíduos, desapropriando seus consumidores tanto de seus impulsos internos quanto de sua censura e juízo. Como disfarce da dominação na produção, segundo os autores, pois no mundo da produção em série, a estereotipia, um dos elementos fundamentais para o antissemitismo, substitui o trabalho categorial e, ao contrário de ocorrer uma interiorização do imperativo social, que colaboraria para a formação do juízo, há uma identificação imediata com as escalas de valores estereotipadas das associações e do esquema de cultura de massa, a dominação torna-se tão poderosa "[...] que o indivíduo, em sua impotência só pode exorcizar seu destino submetendo-se cegamente" (p. 163), e o indivíduo, como se sustentou no liberalismo, torna-se um obstáculo à produção. Segundo os autores, com o progresso da sociedade industrial, ele acaba sendo destruído, cedendo lugar ao sujeito que se adapta às

novas condições, realizando o tipo ideal do "*homo oeconomicus*". A padronização dos bens culturais, por isso, pode ser compreendida também como uma padronização dos indivíduos que acabam sofrendo transformações constitutivas: a sua padronização à autoconservação, "[...] a assemelhação bem ou malsucedida à objetividade da sua função e aos modelos colocados para ela" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 35).

Assemelhando-se ao aparelho, os indivíduos passam a consumir os produtos da indústria cultural e, tornando-se eles próprios um produto, retribuem e distribuem comportamentos e atos irracionais. Como fetiches e veículos de propaganda, os filmes, o entretenimento e a música, seja ela "popular" ou até mesmo "clássica", garante-se esse ajustamento psíquico dos indivíduos aos mecanismos da vida hodierna, que, segundo Adorno e Simpson (1986), materializa-se em tipos sociopsicológicos de comportamento de massa à música em geral: o "ritmicamente obediente", aqueles que se encontram principalmente entre os jovens da geração do rádio, suscetíveis a um processo masoquista de ajustamento ao coletivismo autoritário, e o tipo "emocional", aqueles que consomem qualquer música sentimental para aliviarem temporariamente a consciência da perda de sua própria realização. Apesar dos efeitos de uma música se dirigir para o valor de troca para criar uma aparência de imediatez, a carência de relação dos indivíduos com os produtos culturais que desmentem essa aparência, em que se fundamenta o caráter abstrato do valor de troca, como salientou Adorno (2000), favorece a substituição psicológica, a satisfação substitutiva. Atingindo os próprios fundamentos da relação entre a sociedade e a arte, pois quanto mais o princípio do valor de troca subtrai aos homens os valores de uso, mais se mascara o valor de troca enquanto objeto de prazer, o aparecimento do valor de troca nas mercadorias acaba assumindo uma função específica de coesão, de modo a transformar os consumidores em "escravos dóceis": "O processo de coisificação atinge a sua própria estrutura interna. [...] Quanto mais coisificada for a música, tanto mais romântica soará aos ouvidos alienados. É precisamente através disto que tal música se torna 'propriedade'" (ADORNO, 2000, p. 81). Ajustando-se aos mecanismos da vida moderna, a dessublimação institucionalizada, como discorrido outrora, por essa satisfação substitutiva, precondicionando os sujeitos à aceitação espontânea do que é oferecido, torna-se vital na formação da personalidade autoritária, dificultando o contato com as contradições da própria sociedade:

> A dessublimação institucionalizada parece, assim, ser um aspecto da "conquista da transcendência" conseguida pela sociedade unidimensional. Assim como essa

> sociedade tende a reduzir e até a absorver a oposição (a diferença qualitativa!) no âmbito da política e da cultura superior, também tende a fazê-lo na esfera instintiva. O resultado é a atrofia dos órgãos mentais, impedindo-os de perceber as contradições e alternativas e, na única dimensão restante da racionalidade tecnológica, prevalece a *Consciência Feliz* (MARCUSE, 1967, p. 88).

Mas uma vez que o prazer da indústria cultural, que atua tanto possibilitando a adaptação dos indivíduos para a manutenção do trabalho quanto em sua formação autoritária, para o fascismo, torna-se embuste, visto que nem sublimação nem prazer existem, de modo que essa dessublimação, como apontado anteriormente apresente contradições, a satisfação substitutiva dos sujeitos com relação aos bens culturais oculta a sua própria contradição. Ainda que a ideia do homem enquanto indivíduo acaba sendo destruída com o progresso da sociedade industrial, bem como a possibilidade de utopia, restando apenas a nostalgia de um passado que a vangloriou como visto anteriormente, ainda há elementos na sociedade que resistem à dominação total, tanto nos produtos e bens culturais, como nos indivíduos. Afinal, se a formação é a apropriação subjetiva da cultura, a interiorização de uma cultura contraditória irá, por sua vez, produzir indivíduos contraditórios. A ideia de que, então, os indivíduos aceitariam prontamente os produtos da indústria cultural numa relação de causalidade, estaria equivocada. Evidentemente eles são formados para isso, mas como a própria indústria cultural possui também as suas contradições, salvo isso, não seria resultado de uma cultura contraditória, há uma ambivalência na consciência dos indivíduos que, por sua vez, é observada no próprio sistema. Apesar de que se possa imaginar que os indivíduos aceitem sem resistência o lixo que lhes é oferecido pela indústria cultural – algo que talvez pudesse ficar compreendido a partir do texto sobre a indústria cultural de Horkheimer e Adorno e que as dicotomias que se estabeleceram nas discussões sobre o seu conceito tomaram partido, – Adorno (1995a) ressalta mais tarde, desmentindo essa ideia, que seria questionável a compreensão de uma adaptação total à aparelhagem técnica, à apreensão total do espírito:

> Permitam-me ainda uma palavra sobre a relação entre o tempo livre e a indústria cultural. Sobre esta, enquanto meio de domínio e de integração, foi escrito tanto desde que Horkheimer e eu introduzimos o seu conceito há mais de vinte anos, que me limitarei a destacar um problema específico de que não conseguimos dar-nos conta na ocasião. O critico da ideologia que se ocupa da indústria cultural haverá de inclinar-se para a opinião de que – uma vez que os ‘standards’ da indústria cultural são os mesmos dos velhos passatempos e da arte menor, congelados – ela domina e controla, de fato e totalmente, a consciência e a inconsciência daqueles os 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.

> Deveríamos, portanto, pensar que a indústria cultural e seus consumidores são adequados um ao outro. Como, porém, a indústria cultural, entretanto, tornou-se totalmente fenômeno do sempre-igual, do qual promete afastar temporariamente as pessoas, é de se duvidar se a equação entre indústria cultural e a consciência dos consumidores é procedente (ADORNO, 1995a, p. 79).

Como discorremos outrora, o sempre-igual também relembra o novo que se perdeu; tanto o sentido inerente ao espírito, quanto o conteúdo de verdade que remete a esse sentido ainda existe na sociedade lembrando a humanidade negada, bem como a necessidade de realizá-la; inclusive na própria arte leve e no entretenimento padronizado. Se, por isso, estes elementos ainda existam na cultura e os indivíduos são formados pela interiorização também dessas contradições inerente a essa cultura, essa equação entre a indústria cultural e a consciência dos consumidores evidentemente também apresenta contradições. Ainda que Adorno (1995a) esclareça que talvez pudesse ficar subentendido, a partir das análises que ele e Horkheimer realizaram em *Dialética do Esclarecimento*, a existência de uma adequação da indústria cultural e seus consumidores, não significa, contudo, que no referido texto os autores não admitiam esse entendimento quanto às contradições existentes na cultura e na formação cultural, como aqueles que defendem existir um pessimismo na filosofia dos autores se comprazem em afirmar. Horkheimer (2000) já alguns anos antes do livro, quando refletia sobre o problema da dialética na natureza da razão e compartilhava suas ideias com Adorno, também não negava existirem resistências individuais ligadas ainda ao espírito da humanidade. Longe de ser pessimista, o autor salientava haver ainda tais resistências:

> Há ainda algumas forças de resistência dentro do homem. Contra o pessimismo social, há evidências de que apesar do contínuo assédio dos padrões coletivos, o espírito da humanidade ainda está vivo, se não no indivíduo enquanto membro de grupos sociais, pelo menos no indivíduo quando está só. Mas o impacto das condições existentes sobre a vida do homem médio é tal que o tipo submisso mencionado anteriormente tornou-se esmagadoramente predominante (HORKHEIMER, 2000, p. 143).

Nesse mesmo texto anteriormente citado no qual Adorno (1995a) cogita essas contradições, ele identifica, a partir de um estudo realizado no Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, sintomas de uma consciência duplicada nos indivíduos. Para ele, as pessoas consumiriam o que a indústria cultural lhes oferece com um tipo de reserva, do mesmo modo que os mais ingênuos não consideram reais os eventos do teatro e do cinema, pois não acreditariam inteiramente neles. Ainda, segundo o autor, os interesses reais dos indivíduos são ainda fortes para resistir à apreensão total, visto que, como também discorremos outrora, em uma sociedade cujas contradições objetivas permanecem as mesmas, "[...] também não

poderia ser totalmente integrada pela consciência" (ADORNO, 1995a, p. 81). Essa consciência duplicada, contudo, não é exclusivamente individual, como se tratasse de um mero subjetivismo. Ela se reflete também na aparelhagem técnica, podendo ser reconhecida no próprio esquematismo da indústria cultural. Adorno e Simpson (1986), ao discorrerem sobre a estandardização e a padronização na música popular, também identificavam uma ambivalência nessa estandardização que denota a cisão da consciência individual. Segundo eles, ao contrário da música séria, a música popular tem como característica fundamental a estandardização, ou seja, a melodia e a letra da música são construídas de um modelo ou de uma forma estrutural definidos, e a repetição, garantindo ao ouvinte que o *hit*[35], assim chamado pelos autores, "[...] acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido" (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 117). Contudo, ao mesmo tempo que se exige a repetição para que nada fundamentalmente novo seja introduzido, a estandardização da música popular precisa, assim como nas obras de arte, ser escamoteada por detalhes e efeitos, para que se tenha a ilusão de novidade e concorrência. Por isso, como salientavam os autores, a música popular precisa atender a duas demandas: a de estímulos que provoquem a atenção dos ouvintes, e a de um material que recaia sobre aquilo que o ouvinte entenda como "natural", ao que ele está acostumado a ouvir (ADORNO; SIMPSON, 1986). Essa demanda de que a música provoque uma ilusão de individualidade ao mesmo tempo da repetição para que tudo seja igual, reflete essa ambivalência que reside na cisão da mentalidade dos consumidores:

> [...] a estandardização da música popular é apenas a expressão desse duplo desejo a ela imposto pela mentalidade do público: que ela seja "estimulante" por desviar-se, de algum modo, do "natural" institucionalizado e que mantenha supremacia do natural contra tais desvios (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 122).

Esta ambivalência, contudo, é logo escamoteada pela indústria cultural com a ilusão de novidade e com o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha, ou do mercado aberto, que os autores irão chamar de pseudo-individuação, mantenedora dos ouvintes enquadrados, "[...] fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, 'pré-digerido'" (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 123). Garantindo o sempre o mesmo, já que o seu esquematismo impede a diferenciação dos produtos, a individualidade apresentada pelo produto contribui para o fortalecimento da ideologia que,

[35] Termo mantido no texto, originalmente grafado em destaque pelo autor.

graças à substituição psicológica, isto é, a satisfação substitutiva, "[...] na medida em que se desperta a ilusão de que o que é coisificado e mediatizado é um refúgio de imediatismo e de vida", fortalece a manutenção da dominação pelo trabalho, que por sua vez, contribui para o conformismo dos indivíduos (ADORNO, 1986a, p. 94).

Contudo, visto que o que foi eliminado foi a ideia pelo o qual o todo se justificava, o próprio indivíduo, e uma vez que a fuga procurada no entretenimento e na diversão promulgados por essa indústria sujeitam os indivíduos exatamente aos mesmos poderes que eles querem escapar, essa ilusão de novidade faz com que a consciência dos consumidores fique, como lembra Adorno (1986a, p. 96), "[...] cindida entre o gracejo regulamentar, que lhe prescreve a indústria cultural, e uma nem mesmo muito oculta dúvida de seus benefícios". Como também salientaram Horkheimer e Adorno (1973, p. 203), ao discorrerem sobre a ideologia da indústria cultural:

> Mas, como a ideologia já não garante coisa alguma, salvo que as coisas são o que são, até a sua inverdade específica se reduz ao pobre axioma de que não poderiam ser diferentes do que são. Os homens adaptam-se a essa mentira mas, ao mesmo tempo, enxergam através do seu manto.

O fato, então, desse "ajustamento" dos indivíduos à sociedade por meio da aparelhagem e dos produtos da indústria cultural ser ilusório, a ambivalência que encerra a cisão de sua própria consciência, o gracejo e a dúvida que prescreve a ideologia, refletirá no comportamento dos indivíduos diante dos bens culturais: "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. Os hábitos de audição em massa hoje são *ambivalentes*" (ADORNO; SIMPSON, 1986, p. 141). Tal é a compulsão e o fetiche pelos bens culturais que, ao mesmo tempo que colaboram para a manutenção da ideologia, são também resistentes a ela. Como apontou Crochík (2001), como os desejos e interesses individuais não estão inteiramente apropriados pela dominação social, pode-se perceber a resistência individual nos movimentos de massa por meio do "exagero com o qual os indivíduos manifestam a sua adesão ou repulsa aos bens culturais" (p. 30). Seja nos comportamentos irracionais de grupos, nas guerras, o preconceito, a criminalidade, a adoração exagerada aos ídolos e músicas de sucesso, o fetichismo em toda a esfera artística bem como intelectual e os próprios dogmatismos nas discussões das mais diversas esferas da sociedade, pode-se perceber essa dialética inerente à razão tecnológica em que o mesmo furor e fúria, contêm em si, em mesmo

grau, a possibilidade de resistência, como um ressentimento daquilo que a sociedade deveria realizar e não realizou. Como afirmou Horkheimer (2000, p. 145):

> [...] a cólera que experimenta quando se torna consciente de uma aspiração que não se adapta aos padrões existentes é um sinal de seu ressentimento oculto. Tal ressentimento, se a pressão fosse abolida, voltar-se-ia contra toda a ordem social, que tem uma tendência inata a evitar que os seus membros conheçam por dentro os mecanismos da sua própria repressão.

Se tais comportamentos dos indivíduos também apresentam resistências que se expressam nessa ambivalência aos bens culturais, bem como à sociedade, e estes são formados pela indústria cultural, a qual se estabelece como se fora originária da arte popular, utilizando elementos dela para a dominação dos indivíduos, haveria também, contudo, contradições neste próprio sistema de dominação, advindas de suas contradições mesmas de seu surgimento. Apesar de Adorno (1986a) afirmar em seu texto sobre a indústria cultural que "através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência; jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens" (p. 97); em seu livro *Dialética do Esclarecimento*, Horkheimer e Adorno (2006) ressaltam que "são as condições concretas do trabalho na sociedade que forçam o conformismo e não as influências conscientes, as quais por acréscimo embruteceriam e afastariam da verdade os homens oprimidos" (p. 41). Como o entretenimento se tornou o prolongamento do trabalho, o conformismo é fruto do ofuscamento da objetividade dos meios e da objetividade do sistema que consegue apresentar-se como espírito objetivo e, por isso, como afirmaram Horkheimer e Adorno (2006, p. 42), "a impotência dos trabalhadores não é um mero pretexto dos dominantes, mas a consequência lógica da sociedade industrial" isto é, a racionalidade de sua irracionalidade, como já discorrido. Contudo, a mesma consequência lógica que serve para mascarar as contradições de uma sociedade que, assim como na arte, permitiria que o indivíduo reconhecesse a verdade e a não-verdade dessa sociedade, o que apontava para outras formas de realização social, torna-se difícil imaginar outras possibilidades de sociedade, ela também aponta para a sua irracionalidade e a contradição existente nela em manter a divisão social do trabalho, como discorrido outrora a respeito dos bens culturais que se tornaram fetiches. Em outras palavras, sob a égide de progresso, apresenta-se o dinamismo que, contudo, mantém imutável a relação de troca, que, se deveras se trocasse por equivalentes, isto é, fosse verdadeiramente imutável, desapareceria. Usado como manobra de dominação, o fetiche acaba desmentindo a si mesmo, pois, fruto deste

trabalho, que na sociedade administrada tornou-se embuste para manutenção dele próprio ainda quando, na verdade, não mais se precisaria, ele desmente a si mesmo. Mesmo com a indústria cultural nivelando ambas as artes buscando uma harmonia das contradições, a contradição objetiva da sociedade ainda permanece manifesta. Nem as necessidades e os desejos humanos são realizados, nem a própria sociedade se tornou justa com o progresso material e técnico e com o avanço das forças produtivas. Os indivíduos estão cientes disso, tanto quanto sabem que o trabalho não garante a felicidade e a justificativa deste não passa de um embuste. O amor e o ódio dos indivíduos aos bens culturais denotam essa resistência: eles sabem que remetem a uma falsidade, à falsa promessa de uma vida verdadeira. Se os entraves para uma sociedade justa, como apontou Crochík (2003), não são de caráter econômico, mas político, visto que o reforço da necessidade do trabalho material não é mais necessário na medida em que o era tempos atrás e não se destina à necessidade dos indivíduos, é a prisioneira do encanto, a necessidade de dominação, que também revela, contudo, aquilo que se sacrificou, bem como o que a sacrificou:

> Em Adorno e Horkheimer (1985) e em Freud (1986), o progresso da cultura traz a marca da ilusão da vitória sobre o passado, pois não se direciona para a felicidade dos homens, mas para a sua ruína constante, na medida em que cada vez mais se nega a eles aquela felicidade. Por trás da dominação contínua, a promessa de felicidade continua a se alimentar dos despojos. O mito do progresso infinito traz consigo o encantamento do desencantado, cortina de fumaça do desejo negado (CROCHÍK, 2003, p. 26).

Essa cortina de fumaça também aponta para a negatividade de uma cultura que nega o desejo. Como discorrido outrora, a magia do gozo que sobreviveu como metafísica que o proibia, no fetiche sobrevivente da arte popular, não satisfazendo os indivíduos, uma vez que a promissória sobre o prazer é prorrogada, aponta não somente para a astúcia na apropriação da arte popular pela indústria cultural para a dominação dos indivíduos e para a manutenção do existente, mas também faz com que o desejo negado transpareça nessa própria metafísica. Eis a racionalidade da irracionalidade da indústria cultural, como também a resistência a ela. Mesmo com a ideologia da racionalidade tecnológica que se apropria do sem-sentido, o puro absurdo, quer neutralizando-os ao dosá-los, quer atribuindo-lhes uma nova qualidade para promulgar a dominação (a sua utilidade), ainda resiste uma magia do puro absurdo tanto no inconsciente dos indivíduos, quanto na cultura, salvo que a subjetividade dos indivíduos é produzida objetivamente, ou seja, por ela. Em outras palavras, ainda que, com a racionalização das técnicas de distribuição e de produção as características burlescas de

resistência e os elementos imanentes da arte leve tenham sido recalcados, porém não desaparecidas completamente, visto que o puro absurdo se volta para a dominação dos indivíduos, há algo ainda no fetiche que aponta para as contradições da sociedade e as resistências que são intrínsecas ao seu próprio conceito. Se a arte popular poderia garantir um retorno comum à natureza, e o que levou à dominação dos homens foi o recalcamento dessa natureza, essa racionalidade na irracionalidade da indústria cultural em fazer-se crer uma cultura de massa, transparece no próprio fetiche. Ora, se o problema não era a obra de arte ser mercadoria, uma vez que sempre estivera ligada ao mercado e o caráter mágico da obra é perdido com a modificação de finalidade para meio para dominação, a contradição do fetiche, aparece no próprio fetiche da fetichização da arte. O fato da impossibilidade da razão planejadora eliminar totalmente o gozo e assim, dosá-lo nos divertimentos organizados, de modo que acabe não existindo gozo algum, traz, nela mesma, a sua mácula. O puro absurdo que se volta como fetiche para a dominação dos homens acaba revelando a eles o puro absurdo que foi reprimido. Ora, a magia do gozo recalcada que volta para a dominação era também aquela que escapava do pensamento e da civilização, no processo da dominação da natureza, se vingando do pensamento. Justamente pela sua domesticação civilizadora pela racionalidade técnica, como objeto de manipulação até desaparecer nos divertimentos organizados, a própria impossibilidade de eliminá-lo totalmente de modo a dosá-lo, evidencia isso. Como a indústria cultural não sublima, mas reprime os indivíduos e ao dosar o gozo faz com que não exista gozo algum, a irracionalidade dos indivíduos que transparece em todos os atos daqueles que procuram se assemelhar ao aparelho produtivo, da sua padronização à autoconservação, e assim, a compulsão pelos bens culturais, faz com que apareça o grito desesperado do gozo recalcado, a necessidade social de se livrar dos grilhões, de voltar a um passado pré-histórico sem dominação e sem disciplina.

Na medida em que se escancara a contradição de seu próprio surgimento e do engodo como arte popular, quando não satisfaz realmente as necessidades dos indivíduos, a indústria cultural acaba permitindo aos indivíduos, ao mesmo tempo, a identificação com o agressor, que colabora para a reprodução da irracionalidade, como já salientavam Horkheimer e Adorno (2006), que os fazem gargalhar de sua própria desgraça, como foi com os fanáticos dos programas do Pato Donald e hoje tantos outros que já nem precisam mais do personagem para se identificar, pois os próprios indivíduos já se tornaram protagonistas de tais programas, porém, e justamente por isso, também permite o contato com a lembrança desse grito

desesperado do gozo recalcado e, assim, a necessidade de um passado sem dominação que é buscada nesse sistema e negada. Ao revelar a anulação do indivíduo por detrás do aparelho produtivo, ao mesmo tempo em que, porém, apesar do despojo de sua verdadeira aspiração, isto é, de negar a sua própria anulação, ele se vê melhor do que nunca provido por este sistema, haja vista a elevação do padrão de vida, que possibilita o acesso aos bens antes renegados, o que certamente fundamenta os defensores da ideia de que, erroneamente, a indústria cultural seria democratizadora, a indústria cultural também desperta os indivíduos do seu engodo:

> Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo se vê, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados. A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. *A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo* (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 14, grifos nossos).

Ao despertar e idiotizar as pessoas ao mesmo tempo, a indústria cultural não pode ser concebida somente como apocalíptica ou integradora, como as discussões deste conceito se enveredaram. Ela possui um caráter apocalíptico, na medida em que forma indivíduos incapazes de reflexão, pela racionalidade técnica para a dominação dos homens, mas também possui o seu próprio antídoto, a cura possível, na medida em que revela a eles o seu próprio despojo. Como um sistema antinômico do progresso – cujo conceito é contraditório *per se* –, ao despertar a irracionalidade dos indivíduos, e tornar manifesto o engodo, o constante aniquilamento do indivíduo e a crescente pauperização, ela obriga a reflexão daquilo que gostaria justamente de ocultar: a contradição. Por isso, assim como o verdadeiro *telos* do progresso é a reconciliação, apesar da barbárie estilizada que reifica os indivíduos, é a própria barbárie que os relembra desse progresso irrealizado. Se a peneira que tapa o sol é aquela que também gera o incômodo pelos raios solares que não foram cobertos, deixando-os transparecer, é ela também que desperta os indivíduos para as contradições, inclusive as de si mesma, contradizendo-se. Ao mesmo tempo em que reifica os indivíduos promulgando a irracionalidade desses, ao reafirmar o seu engodo, é ela também que exige dos homens que tomem alento da situação.

A ambivalência dos indivíduos aos bens culturais e a própria padronização da indústria cultural em aludir à novidade para que se tenha a ilusão de individualidade e do novo em

contraposição à própria imutabilidade, denota que os indivíduos não se comprazem com o lixo a eles destinado tanto quanto a indústria cultural o quisesse que se satisfizessem. Como reflexo dessa resistência e da vontade dos indivíduos de algo distinto e novo frente à normalidade da objetividade, a própria padronização dos bens culturais contribui para isso, burlando a sua própria lei. Do mesmo modo que em casa de ferreiro o espeto é de pau, é a própria novidade dos produtos culturais que impingem a ilusão do novo e da concorrência no mercado, decorrente da consciência duplicada dos indivíduos, para a manutenção da dominação, que também reflete a necessidade de algo diferente à realidade, inerente a essa cisão e congruente ao próprio *telos* do progresso para que este não se corrompa. Como afirmou Horkheimer (2000, p. 159),

> Assim como os slogans de individualismo vigoroso são úteis politicamente para os grandes trustes que procuram isentar-se do controle social, assim também a retórica do individualismo na cultura de massas, ao impor modelos de imitação coletiva, desmente o próprio princípio ao qual pretende estar servindo na aparência.

Evidentemente, a reprodução técnica, pela duplicação fiel da realidade, impossibilita os indivíduos imaginarem outras possibilidades de sociedade, atrofia os órgãos que possibilitariam a experiência, garantindo a sua adaptação à engrenagem e padronização à autoconservação, como vimos; mas a realidade como ideologia também desperta os indivíduos justamente pela falta de ilusão. A realidade nua e crua assim aos indivíduos torna a lembrá-los da promessa sacrificada e rompida.

Contudo, a indústria cultural não desperta os indivíduos somente para essa promessa rompida. Como o que desencadeou a dialética do esclarecimento foi a dominação da natureza externa e interna do homem para livrá-los do medo e é a natureza dominada que agora retorna para a dominação dos homens, a indústria cultural tanto desperta os indivíduos de sua própria catástrofe, visto de seu aniquilamento enquanto indivíduo, bem como de que esse aniquilamento foi promovido, em grande medida, pela necessidade de se livrar do medo, ou seja, por eles mesmos. Tal ignomínia da indústria cultural é o que ainda revela para os próprios indivíduos a contradição do esclarecimento, que reside justamente no coração dos homens: a sua natureza em que permanece a dominação. Em outras palavras, apesar de toda a racionalização no processo de desencantamento do mundo para dominar a natureza, a natureza dominada retorna lembrando-nos que o homem também é natureza. Se o pensamento deve retornar à natureza, como Horkheimer e Adorno (2006) apontaram, é para que

precisamente ele se reencontre com essa natureza de dominação que se exerce sobre a natureza que ele mesmo promulgou. Isso significa que não se trata, como já dito, de se recorrer a alguma alternativa de sistema econômico ou político, pois tal natureza da dominação é inerente ao desenvolvimento da cultura na sociedade. Sem o reconhecimento das contradições que engendraram nesta, mais se reproduziria a enfermidade que, medidas paliativas, quaisquer que sejam, também seriam sempre contraditórias. Como apontou Horkheimer (2000, p. 176):

> A enfermidade da razão está no fato de que ela nasceu do impulso do homem para dominar a natureza, e a sua "recuperação" depende da compreensão interna da natureza da doença original, e não de uma cura dos seus sintomas posteriores. [...] Pode-se dizer que a loucura coletiva que hoje vagueia pelo mundo, desde os campos de concentração até as reações aparentemente inofensivas da cultura de massas, já estava presente em germe na objetivação primitiva, desde a primeira vez em que, calculadamente, o homem contemplou o mundo como uma presa.

A contradição do progresso, como afirmou Adorno (1995a), é inerente a essa dominação pelos homens da natureza que, ao mesmo tempo que se serviu dela para toda a dominação posterior, permitiu-lhes reduzir o medo e o susto frente a ela mesma. Livrando-se do medo, a que o progresso do esclarecimento permitiu, o que perdurou foi a dominação, mas também a resistência a ela. Essa resistência não é recente. Ela é inerente a esse processo de desencantamento do mundo. Como discorreu Crochík (2001), "[...] o indivíduo desde os primórdios marca-se pela resistência à dominação e como dominação" (p. 19). E é precisamente essa resistência nos indivíduos, que reside em sua ambivalência aos bens culturais bem como nos próprios atos irracionais, que se é possível vislumbrar a própria dialética do progresso:

> O fato de que não se deixe reduzir nem à facticidade nem à idéia demonstra a sua contradição interna. Pois o momento do esclarecimento, na medida em que se consuma na reconciliação com a natureza ao acalmar os sustos desta, está irmanado ao momento de domínio da mesma. Modelo do progresso, ainda que seja transferido para a divindade, é o controle da natureza externa e interna do homem (ADORNO, 1995a, p. 44).

O desespero evidenciado no tédio, como reflexo do cinza objetivo, nas pessoas, como afirmou Adorno (1995a), revela, ao mesmo tempo, a expressão das deformações que a totalidade produziu nas pessoas, já que ele não teria de existir, bem como reflete a impotência dos indivíduos. Esse desespero não é subjetivo, ele é objetivo. Ele ainda remete àquilo que impeliu o homem ao trajeto do esclarecimento: o medo da natureza. Assim como o medo da natureza, que desencadeou a duplicação da natureza e o trajeto do esclarecimento não é, como

afirmaram Horkheimer e Adorno (2006), uma projeção do homem na natureza, isto é, uma projeção da alma, mas "[...] o eco real da supremacia da natureza nas almas fracas dos selvagens" (p. 25), o medo é objetivo. Por mais que a razão planejadora tente solapar a animalidade, a loucura e todo o sem sentido para fins de dominação, a objetividade do medo persiste. A grande adesão das massas à diversão e ao entretenimento tem aí o seu fundamento. Primeiro porque, como afirmou Adorno (2011a), a ambiência para criar atmosferas, como músicas e *pot-pourris* utilizados para abafar o silêncio, também são "[...] negação do tédio preparado pela monotonia do mundo comercializado tornada mercadoria" (p. 380). Segundo, pois, como salientaram Adorno e Simpson (1986), embora a diversão seja efetivamente o prolongamento da produção, ela oferece o correlato "não-produtivo" desse modo de produção, que engendra temores e ansiedades quanto a desemprego, perda de salário e guerra (ADORNO; SIMPSON, 1986). Igualmente, como a diversão não envolve concentração e seriedade como envolve a arte séria, – o que incita a aparência que o esforço do indivíduo seria muito menor, mas que, contudo, não é, visto que o esforço para divertir-se coincide com a renúncia de si mesmo, – e divertir-se é a apologia da sociedade, significa estar de acordo e integrado, a angústia frente à ameaça de castração daquele que não coopera com a sociedade, como identificava Adorno (1991), é infinitamente maior do que a de resistir. O autor explica que a angústia de ser expulso das malhas da sanção social se interiorizou junto com outros tabus, convertendo-se historicamente em segunda natureza. Convertida em segunda natureza, essa angustia move os indivíduos a aderirem à ideologia imperante e a agirem irracionalmente, dificultando o contato com essa experiência própria de impotência. A opção por continuar se alimentando de despojos ainda reflete, por isso, o medo da natureza dos homens, que, apesar de todo o desencantamento do mundo, ainda os assombra no crepúsculo do dia. A antiga angústia e o medo da natureza que assombrava os indivíduos quanto à ideia da morte, passam a serem sentidos como ameaça de castração àquele que não participa da objetividade imperante:

> El superyó, la instancia de la conciencia moral <Gewissen>, no sólo le ponde al individuo ante los ojos la prohibición como lo malo em si mismo, sino que además amalgama de forma irracional la antigua angustia ante la aniquilación física com la angustia, mucho más tardia, de dejar de formar parte de la asociación social que rodea a los seres humanos em lugar de la naturaleza. Esa angustia social, alimentada por fuentes atávicas y exagerada luego de diversas formas, que ciertamente puede pasar a ser angustia real em cualquier momento, há acumulado tal violência que habría que ser um héroe moral para desembarazarse de ella, aun cuando se alcanzara a ver hasta el mismo fondo todo lo que tiene de delirante (ADORNO, 1991, p. 143).

Contudo, segundo o autor, como a adaptação do indivíduo já não garante as possibilidades objetivas de realização, a simples adaptação já não vale para suportar o existente. A força contínua para manter-se socializado, nessas circunstâncias, acaba fazendo com que o indivíduo se sacrifique ainda mais, e a sua angústia aumente. E assim o autor explica a adesão exagerada dos homens aos bens culturais, pois, segundo ele, a autoconservação, que possibilitaria a liberdade e felicidade do homem, deste modo, acaba somente trazendo felicidade justamente ao frustrá-lo de sua própria formação. O autor explica que para que o indivíduo leve a cabo as renúncias tão insensatas que lhe são impostas, o ego tem que estabelecer proibições inconscientes e manter-se ele mesmo na inconsciência. Na inconsciência, e com a psicologia do ego despertando a psicologia do id com a ajuda da demagogia e da cultura de massas, a possibilidade de resistência à totalidade irracional torna-se praticamente nula. Esclarece que para o ego afirmar-se na realidade, ele precisa reconhecê-la e desempenhar suas funções conscientemente. Mas para reconhecê-la, ele precisaria entrar em contato com essa angústia que permeia a sua condição de impotência e de frustração da sua formação e da natureza externa e interna. E isso é o que parece custoso na atualidade. Segundo o autor, esta dificuldade dos indivíduos em entrar em contato com a sua própria impotência aponta não apenas para a desproporção entre o indivíduo e a força que tem o todo, mas, sobretudo, para o narcisismo ferido e para a angústia em ver que essa falsa superpotência, a qual os indivíduos têm todas as razões para se curvar e enojar-se, fora composta propriamente por eles mesmos. Para evitar confrontar-se com tal angústia, o autor explica que os indivíduos interiorizam-na, assim como os mandamentos sociais, e reelaboram-na como sentimento, de modo que se sedimentem psicologicamente, contribuindo para que se desperte a psicologia do id que os charlatães e a indústria cultural conhecem bem.

Evitando entrar em contato com a sua própria impotência, os indivíduos continuam se alimentando dos despojos de uma promessa não cumprida, e distribuindo e reproduzindo aquilo que eles próprios gostariam de se livrar: a própria irracionalidade. Mas a compulsão pelos bens materiais, e sua ambivalência a eles, e os próprios atos irracionais dos indivíduos contra o diferente, trazem consigo a vontade latente desse contato. Apesar dos indivíduos canalizarem melhor suas energias para se transformarem em insetos, como apontaram Adorno e Simpson (1986), não se pode perder de vista também que, como insetos, não obstante se choquem contra o vidro em toda tentativa de se dirigirem à luz, como esclareceu Adorno (1995a), o que o espírito quer mesmo é "voar". Ainda que, de acordo com o autor, "pelo

feitiço que a realidade impõe ao espírito, fica-lhe vedado fazer aquilo que, em oposição ao meramente existente, o seu próprio conceito quer: voar" (ADORNO, 1995a, p. 56), é também o próprio feitiço que abaliza a suscetibilidade à opressão e à mutilação e, por isso, a falta de liberdade do espírito. Eis a vingança do fetiche. Apesar de um mundo em que a frieza e a racionalidade tecnológica conquistaram o seu lugar ao sol, o fetiche ainda contém algo para além da coisificação, algo do humano. Relembrando o desejo negado e a injustiça que se irrompeu, ele ainda contém a esperança de algo diferente a essa condição de vida: a humanidade pendente. Ora, como já apontado, como a mentira é manifesta, busca-se incessantemente nos produtos culturais aquilo que justamente a arte perdeu como expressão: a ideia da harmonia das contradições; a mesma que regeu a ideologia liberal. Embora a indústria cultural atue ocultando as contradições, ainda é ela que, contudo, deixa transparecer no fetiche da arte, ao deixar de ser o que exprimia, a derradeira busca pela promessa de felicidade sacrificada, porém, ainda necessária. Como lembra Adorno (2011a, p. 470), "A cultura é refugo; e todavia a arte, um dos seus sectores, surge seriamente como aparição da verdade. Eis o que reside no carácter ambíguo do fetichismo". É verdade que a promessa da obra de arte instituir a verdade é também ideologia, como salientado outrora. Mas ela é tão necessária quanto hipócrita. Como uma cortina necessária interposta entre sociedade e compreensão social de sua natureza, ela expressa, também e ao mesmo tempo, essa natureza (HORKHEIMER; ADORNO, 1973).

De fato, a indústria cultural não é arte e, certamente, por um lado, a arte autêntica que consegue ainda contradizer a sociedade e, por isso, imprimir o conteúdo de verdade como uma aparição aos indivíduos, ou como considerou Adorno (2011a), como aquele fogo de artifício capaz de abrir os olhos, sendo, na sociedade administrada contemporânea, mais que isso, pois possibilita o conhecimento das contradições, tem maiores possibilidades de se impor na realidade do que o esquematismo dos bens culturais da indústria cultural que a mantém. Mas não se pode ignorar que eles mesmos, enquanto resultados e consequências do processo do esclarecimento que conduziu à barbárie também auguram uma transformação da sociedade; tanto para que ela não se extinga, quanto porque, embora aparentemente frutos de uma produção industrial tal como as demais mercadorias, quando ainda é artesanal, pois não se chegou ainda na sociedade a uma racionalização completa, porém ainda assim, constituem-se como coisas, mercadorias da administração, como assim se pensa dos produtos e fetiches

culturais, eles são feitos por humanos e por isso, são históricos; podem mudar. Como salientou Horkheimer (2000, p. 161):

> A disciplina industrial, o progresso tecnológico e o esclarecimento científico, os próprios processos econômicos e culturais que estão causando a obliteração da individualidade, auguram – embora tal promessa ainda seja bastante pálida no momento atual – a introdução de uma nova era na qual a individualidade possa emergir como um componente necessário numa forma de existência menos ideológica e mais humana.

É a indústria cultural também que deixa transparecer a cortina necessária interposta, como sua negação, estabelecendo, por isso, uma aparência de vida, que, poder-se-ia dizer, como a carência de aparência que mais atende e promulga a irracionalidade do que oferece os meios para se resistir a ela. Mas como a ideologia também se apresenta como uma necessidade objetiva, visto que a sociedade se torna cada vez menos humana, e subjetiva, pois os indivíduos não sublimam, nem são atendidos seus desejos, a indústria cultural também relembra esse manto estilhaçado pela dominação que corrompeu o progresso social. Como vimos, não se trata da eliminação da aparência de vida da indústria cultural, mas da sua superação. Fruto de uma cultura que em sua essência já era contraditória, asseverar a eliminação dessa aparência de vida que a esfera do consumo defende, triunfaria, como também salientado, a má essência da produção absoluta. Apesar de sua defesa se dar por razões tão ruins, é ainda por essa aparência de vida que se é possível observar a totalidade e justamente aquilo que fracassou.

A ideia de progresso, como vimos, está na ideia de humanidade que encontra na história, as raízes de sua contradição. A história, como nos lembra Hegel (1995), só existe porque existem homens. A indústria cultural é formadora de indivíduos, mas também é formada e mantida por eles. Se é muito mais fácil pensar no fim do mundo, como atualmente tanto se fala, implica que, tanto é mais difícil reconhecer que a história que se desenvolveu no progresso ao revés é constituída pelos próprios homens que, agora, não conseguem atingir aquilo pelo qual tanto se sacrificaram. Daí o desespero e o pânico frente à totalidade que se irrompe nas crenças dualistas redentoras ou apocalípticas a respeito da indústria cultural pela dificuldade de entrar em contato com a impotência e, principalmente, com o narcisismo ferido, uma vez que, identificar que o revés do progresso na sociedade deveu-se à própria dominação da natureza externa e interna dos homens, implica em reconhecer que foram eles mesmos que contribuíram para o seu próprio aniquilamento:

> O pânico meridiano com que os homens de repente se deram conta da natureza como totalidade encontrou sua correspondência no pânico que hoje está pronto a irromper a qualquer instante: os homens aguardam que este mundo sem saída seja incendiado por uma totalidade que eles próprios constituem e sobre a qual nada podem (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 36).

Mas é esse pânico ainda que expõe tanto a totalidade quanto a esperança dos indivíduos. Apesar de que se não houvesse mais esperanças talvez fosse mais fácil o contato dos indivíduos com essa impotência, uma vez que é ela também, enquanto caverna platônica confortável, que favorece a ideia de história como história da salvação, não se deve perder de vista, igualmente, que é ainda graças aos desesperados, como afirmou Adorno (2008), que se pode pensar em outra sociedade possível. Do mesmo modo, embora não se possa pensar num progresso inteiramente intramundano (ADORNO, 1995a), ou seja, atribuir a responsabilidade de transformação social plenamente ao indivíduo, uma vez que as instituições tornaram-se segunda natureza, também não se pode esquecer que quem as estabeleceu foram os próprios homens e às custas destes aquelas se mantêm: "As instituições esclerosadas, as relações de produção não são pura e simplesmente um ser, mas sim, embora como onipotentes, algo feito por pessoas, revogável" (ADORNO, 1995a, p. 55). Ainda que a necessidade lógica da indústria cultural em conservar o trabalho para perpetuar a dominação que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade, quando ele não é mais necessário, e assim, a injustiça, legitimando o conformismo dos indivíduos, seja histórica, não significa, todavia, que a situação não possa ser modificada: "Essa necessidade lógica, porém, não é definitiva. Ela permanece presa à dominação, como seu reflexo e seu instrumento ao mesmo tempo" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 42).

A roda viva que perpetua carregando as discussões sobre o conceito de indústria cultural em blocos antagônicos continua sendo a marca da invariabilidade mítica inerente ao progresso a que se serviu todo o processo de dominação na história. Contudo, embora as discussões tenham se desenvolvido de modo a ocultar as contradições também, pois, como sintomas da enfermidade da razão, mais atendem à logicidade da indústria cultural do que àquilo que a própria razão quer, a verdade, também a explicitam mediante a sua concepção monista de se aferrar em um dos lados opostos. Ainda que a dialética torne possível desvendar os traços que remetem à falsidade destes antagonismos, possibilitando, por isso, conduzir o pensamento à verdade, ela também não pode ser considerada nem como um princípio monístico, enquanto unificador, nem como um relativismo teórico. Tanto, pois, a presunção

de uma dualidade suprema, como identificou Horkheimer (2000) é inadmissível, visto que um princípio supremo é incompatível com a construção dualista, quanto, pois, "[...] tal como o dualismo absoluto do espírito e da natureza, o dualismo da razão subjetiva e objetiva é simplesmente uma aparência, embora uma aparência necessária" (p. 175). Ele é objetivo, depende das mudanças nas relações de produção para sair dessa dicotomia, e, portanto, não se trataria de uma decisão filosófica simplesmente.

Mas é enquanto aparência que essa roda também aponta para a fetichização do progresso que o limita às técnicas ou ao mercado e oculta, por isso, a contradição que reside nos próprios homens e a contradição inerente ao esclarecimento que se origina da sua dominação da natureza interna e externa, para livrá-los do medo. Evitando entrar em contato com essa contradição existente nos homens e, assim, de reconhecer que aquilo que se fez contrário à humanidade foi também promovido por eles, acaba-se ignorando as resistências próprias da dialética. Ora, o desejo é negado, mas ele ainda existe. Ignorá-lo, não é nada mais que perpetuar a antinomia que produz a injustiça. Se é dele também que surge toda a irracionalidade do mundo onde não há satisfação, nem dos impulsos, nem do espírito, ele faz relembrar a necessidade do pensamento em se olhar no espelho e encontrar com a sua natureza de dominação, bem como o desejo de se livrar dela. Como discorreu Horkheimer (2000) sobre os adolescentes que se dividem, para ele, em duas tendências, a saber, de resistência e de submissão, em que enquanto o primeiro procura se opor a qualquer tentativa pragmática de reconciliar os antagonismos, os outros, esforçando-se para suprimir e degradar a natureza, assemelham-se ao aparelho produtivo, também apresentam resistências individuais: "Contudo, seus próprios impulsos naturais, antagônicos às diversas exigências da civilização, comandam uma vida remota e secreta dentro delas" (p. 116)

E são precisamente esses impulsos ainda antagônicos à sociedade que se refletem na própria indústria cultural os quais permitem ilustrar as suas próprias contradições. Adorno (2011a), ao discorrer sobre a música tocada no café-concerto que, ao contrário da música autônoma, e como as músicas ligeiras, não necessita de atenção, afirma que esta pode tornar-se totalmente outra mediante a sua contemplação exterior. O autor explica que, paradoxalmente, frente a não necessidade de atenção a essa música, aquele que se põe a ouvi-la seriamente, comportar-se-ia como alguém alheio à realidade, parecendo ridículo aos outros, de modo que, "nesse antagonismo revela-se na arte a relação fundamental entre ela e a

sociedade. A experiência da arte a partir de fora destrói o seu contínuo, da mesma maneira que os *pot-pourris* destroem voluntariamente toda a continuidade" (ADORNO, 2011a, p. 380). Ora, esses impulsos ainda se fazem presentes em nossa sociedade, apesar de toda a regressão; tanto nos indivíduos quanto nos produtos da indústria cultural, corrompendo ainda toda a continuidade, ainda que busquem mantê-la. Como salientaram Adorno e Simpson (1986, p. 123), a "concentração e controle, em nossa cultura, escondem-se em sua própria manifestação. Não camuflados, eles provocariam resistências". Ainda que os desejos sejam negados, eles continuam existindo; assim como a vontade, como a necessidade racional dos indivíduos à humanidade, ainda com o progresso do espírito levando à supressão da Ideia, não desapareceu. Como pressuposto do próprio progresso que exige transformação da totalidade para não desaparecer, é a essa vontade ainda não inteiramente dominada que se é possível imaginar alguma sociedade mais humana. Se, como assinalou Adorno (1995a), "para deter o que Schopenhauer denomina a roda que gira por si mesma, seria preciso, todavia, aquele potencial humano que não é totalmente absorvido pela necessidade do movimento histórico" (p. 54), é o desejo negado e a vontade do espírito de voar sacrificados que transluzem no puro absurdo, em sua dificuldade própria de plena integração à engrenagem, posto da impossibilidade da completa eliminação do gozo e sem-sentido, que também relembram esse potencial. Mas como o próprio homem se aliena cada vez mais de si próprio, tanto é mais difícil reconhecer que, apesar de seu aniquilamento e medo contínuo frente à impotência, essa vontade está latente.

II A indústria cultural e o Brasil[36]

Não obstante a globalização tenha inserido a discussão do conceito de indústria cultural e a crítica cultural na sociedade brasileira, proporcionando um amplo debate do conceito, ilustrado tanto pela produção maciça e também padronizada que se atém em um dos lados do dualismo no estudo deste, isto é, na concepção apocalíptica ou integradora deste, quanto pela reflexão desencadeada em virtude desta mesma superprodução científica e reconhecimento da fetichização deste conceito na contemporaneidade, é notável o desenvolvimento da ideologia da racionalidade técnica visando eliminar os traços ambíguos do esclarecimento. Além da concepção da indústria cultural no Brasil convergir nas antinomias destacadas, denotando o desenvolvimento da razão na sociedade, a compreensão da cultura brasileira parece, ao contrário desta antinomia, porém também como sintoma deste processo do esclarecimento e agregada a tal ideologia, ter caminhado para um lado somente: o da impossibilidade da compreensão da cultura brasileira pela Teoria Crítica, sobretudo o da cultura popular, que no país predominantemente se desenvolveu. Esse é o pensamento daqueles que, em geral, também concebem o surgimento da indústria cultural como originária da arte popular, pois acreditam que o processo de fetichização da arte seria proveniente desta forma de arte e, restringindo-se às concepções unívocas que reduzem o conceito de indústria cultural ao mercado ou à técnica, acreditam que o Brasil, em virtude de seu atraso técnico e material, estabeleceria uma autonomia a esse sistema, carecendo à Teoria Crítica, por isso, dos elementos necessários para o pensamento a respeito da cultura brasileira[37]. Além de se

[36] Este capítulo apresenta somente alguns elementos da discussão da indústria cultural neste país, do contexto em que esta se delineia e suas contradições, de modo a discutir algumas contradições da cultura brasileira, especificamente com relação ao samba, que fundamentam a compreensão para a discussão desenvolvida no capítulo seguinte. Não se procura aqui desenvolver um estudo específico sobre este contexto ou historicizar o surgimento da indústria cultural no país, mas somente de trazer para a reflexão alguns desses elementos. Certamente, caberia um melhor estudo sobre os temas que aqui são desenvolvidos, tais como a discussão do contexto e contradições culturais existentes no momento de delimitação cultural brasileira, tanto antes, bem como depois deste, que a presente pesquisa, em virtude da intensidade e amplitude, não poderia abarcar.

[37] Como somente alguns exemplos, para José Miguel Wisnik, em conferência proferida em Outubro/2010 sob o título de "Cultura popular e cultura erudita na música brasileira" do ciclo de debates "A indústria cultural do século XXI" do programa Cultura e Pensamento do Ministério da Cultura, e para Renato Ortiz (2007), referindo-se à arte popular em geral, a teoria crítica careceria de subsídios para se pensar essa forma de arte. Para Ortiz (2007), uma vez que o povo seria parte integrante do sistema de dominação, haveria certo elitismo decorrente

ignorar o surgimento da indústria cultural, isto é, a dialética do esclarecimento, que, ao mesmo tempo que erige a cultura, carrega consigo a mácula, os elementos contraditórios da duplicação da natureza, do domínio desta para livrar os homens do desconhecido e a segurança estabelecida por esse princípio de autoconservação, ao se ater exclusivamente ao desenvolvimento do mercado, relacionado ao crescimento do mercado industrial no que concerne à cultura e do capitalismo no Brasil ou da técnica com o avanço exclusivamente dos meios de comunicação, ignora-se as contradições desse mesmo desenvolvimento. Pois o que estava em questão para os autores frankfurtianos e que parece ainda se encontrar em questão com a configuração da cultura na indústria cultural, não era o mercado ou a técnica exclusivamente, mas a natureza de dominação inerente à razão a qual confere a ela a sua irracionalidade e que se torna explicitada com a conversão da cultura no sistema coeso da indústria cultural. Não seria uma racionalidade exterior a esta, da sociedade industrial, ou do capitalismo exclusivamente, que atuaria externamente, sendo ou não importada ao país, como se pode eventualmente compreender, mas uma irracionalidade inerente à razão e à cultura, ligada à autoconservação.

Estes equívocos, contudo, apesar de ignorarem a contradição do esclarecimento e, por isso, contribuírem com a ideologia em escamotear as contradições para a manutenção da realidade, também contribuem para que elas sejam explicitadas. Como sintomas do processo do esclarecimento, do niilismo e do relativismo cultural, na medida em que se exaltam as particularidades brasileiras, apoiando-se na ilusão de um país autônomo e fazendo ressoar ainda a invariabilidade mítica da lei de troca que se desenvolve a mascarar as contradições e ambiguidades, também relembram a própria contradição desse mesmo processo; são por meio deles também, assim como nos equívocos no estudo sobre o conceito de indústria cultural, que tanto é possível observar a contradição do esclarecimento e a dialética a que lhe está vinculada, como também deste sistema no país. Pois são essas mesmas particularidades exaltadas que se pressupõe uma autonomia ou uma resistência do país ao sistema da indústria cultural que mais a tornam integradas a ele e que, justamente também por isso, retém e expressa as contradições deste sistema. Ora, se a indústria cultural, como uma expressão da

---

do pessimismo e da filosofia da história dos autores frankfurtianos que, para ele, recusam-se a compreender a diferença entre as manifestações musicais, atribuindo a cada uma delas um nível diferenciado, pois compreende que, para eles, o processo de fetichização seria proveniente da música popular e que não ocorreria na música erudita, elitizada.

barbárie estética apenas consuma hoje aquilo que sempre pairou sobre as obras artísticas desde que reunidas enquanto cultura, como consideraram Horkheimer e Adorno (2006), também as imagens do processo de duplicação da natureza no Brasil, desde que compreendidas a partir do que se entende por esta cultura, igualmente apresentam este elemento que sempre pairou sobre elas e que se consolidou com o progresso do desencantamento do mundo. Afinal, a cultura tem o seu fundamento no princípio da autoconservação e deste não há civilização que não lhe faça de fundamento.

Os equívocos na compreensão do conceito de indústria cultural que levam a essa ilusão romântica de uma autonomia do país frente a este sistema pela exaltação às particularidades do desenvolvimento cultural brasileiro não são, de todo modo, infundadas e fortuitas; elas também resguardam o segredo e o veneno do desenvolvimento da civilização. É verdade que, por um lado, em virtude do atraso material e técnico brasileiro, a cultura brasileira apresenta algumas diferenças em relação ao processo do esclarecimento na sociedade, do modo como ele se apresenta na Europa. Ao discorrer sobre a revolta da natureza no processo de formalização da razão na década de 1940, Horkheimer (2000) também considerava ser essencialmente diferente esse problema na América em relação à Europa, uma vez que a consideração da natureza como simples produto do espírito é maior no velho continente. Contudo, o autor não deixou de ressaltar que assim como a tendência para a verdadeira dominação da natureza é forte, de modo que a estrutura do pensamento americano também revela as contradições do processo de dominação da natureza, a individualidade dos países da América, inclusive da América do Sul, também se encontram tolhidas. Como esclareceu o autor:

> Qualidades que se encontram em sua forma mais extrema entre os povos oprimidos, como os negros, manifestam-se também como uma tendência das pessoas de classes sociais oprimidas, que não têm fundamento econômico da propriedade herdada. Assim, também se encontra tolhida a individualidade entre as populações brancas e pobres da América do Sul (HORKHEIMER, 2000, p. 132).

Se, conforme o autor, a crise da individualidade se encerra no antagonismo desta com as condições econômicas e sociais de sua existência, é evidente que nos países de desenvolvimento cultural, econômico e técnico tardio ela também se apresentará. Mas se a revolta da natureza sucede de maneira diferente de como é na Europa, remetendo ao mesmo tempo às contradições da sociedade e do esclarecimento, são essas especificidades na cultura brasileira que não se "assemelham" à cultura de outros países que tanto contribuem para os

equívocos relacionados à compreensão do conceito de indústria cultural no Brasil, e com isso ocultam as contradições inerentes a esse, quanto apontam para essa mesma racionalidade que a oculta. O fato de que, por exemplo, aqui não se produziu música séria na mesma proporção que a música popular por carências musicais, devido a um imperativo histórico, como identifica Burnett (2010), denota essa peculiaridade à formação cultural brasileira que demanda uma discussão ainda maior sobre a arte popular. É justamente por essa maior produção da arte popular é que se faz explicitar as contradições da sociedade. Este fato, contudo, não se refere estritamente a um imperativo histórico no sentido de uma ordenação da história, mas decorrente do próprio desenvolvimento cultural. Tal peculiaridade não é fortuita; está atrelada ao processo de dominação da natureza presente na história e no desenvolvimento da sociedade como um todo.

* * *

Se procurássemos, de início, o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil por meio de uma discussão da delimitação das esferas da arte superior e inferior no país seria um esforço malogrado. Não porque essa delimitação não exista no país, mas porque ela se insere nos antagonismos culturais da sociedade como um todo. O país, desde a sua independência, e, inclusive, antes dela, já sofria os percalços e as contradições da negatividade de uma cultura formada pela adição de suas esferas. Tais foram as discussões e contradições que emergiram principalmente com o movimento nacionalista no país, idealizado pelas elites brasileiras em construir uma identidade própria por uma delimitação cultural que já era em si mesma contraditória, visto que o desenvolvimento e o progresso cultural do país encontrava-se delimitado também pelo processo de colonização, de modo que, para construir essa identidade efetivamente, espelhava-se nos modelos e na tradição estética exteriores, enquanto forma. Tal contradição nesta (re)construção, denominada por Lamartine Babo como a "reinvenção do Brasil", tanto se insere de antemão nessa negatividade da cultura formada por duas esferas, que, não menos evidente, atrelada ao progresso social, com o fim do Império em que se instaura a Primeira República, a República Velha, o país justamente busca se livrar das correias que o prendiam ao Ocidente em busca de sua autenticidade, por meio,

paradoxalmente, da importação da forma destes mesmos países que procurava se livrar, e acaba, não por menor razão e contrariamente aos esforços fantasiados pelo movimento, adquirindo tal identidade almejada no âmbito da esfera popular. Refletindo o movimento dialético do esclarecimento nas tensões do progresso do espírito, tal contradição reproduz esse desenvolvimento diante da dominação da natureza. Pois, se o progresso do espírito, que depende do progresso material e técnico, implicou também o privilégio de alguns pela negação à cultura superior aos outros, que confere a negatividade da cultura em estabelecer-se em duas esferas, a contradição cultural brasileira alude à contradição desse progresso com o movimento acelerado do desencantamento do mundo, pois, ao mesmo tempo em que o espírito progride, acompanhando o progresso material e técnico, é que ele também se vê cerceado pelos limites impostos por esse mesmo progresso no âmbito da totalidade do mundo, constituindo a sua particularidade justamente nessa limitação. Em outras palavras, é também com o desenvolvimento cultural brasileiro na busca por uma forma e um estilo próprios, por meio da forma europeia, que ele também se apercebe de sua limitação ao identificar que esse mesmo progresso do espírito que o país igualmente acaba fazendo parte e que se almeja foi também à custa da renúncia de si mesmo. Não é a toa que a sua maior produção se dá no âmbito da esfera da arte popular. Mário de Andrade, ao realizar um balanço da produção musical no país demarcando a sua história, reconhecia e ao mesmo tempo lamentava essa contradição pelo esforço ludibriado, porém necessário, das elites brasileiras em busca de uma forma e estilo próprios na música erudita, mas que, no entanto, se desenvolveu na música popular. Referindo-se em sua época à alta musicalidade que havia no país e lamentando, ao mesmo tempo em que comemorava as conquistas do nacionalismo, descreve essa contradição: “Essa musicalidade é real; porém, até agora deu melhores frutos no seio do povo inculto que na música erudita. [...] Nos consola é ver o povo inculto criando aquí u’a música nativa que está entre as mais belas e mais ricas” (Andrade, 1951, p. 190).

A ideia do atraso técnico e material que justificam os entraves na produção da arte erudita no país tem aqui o seu fundamento. Mas essa ideia como uma simples justificação, pode ser controversa. Quer porque esse atraso exista de fato, quer também porque ele acaba sendo uma expressão dessas mesmas contradições, a ideia do atraso técnico como uma peculiaridade à cultura brasileira, pode eventualmente também ignorar essa negatividade própria da cultura. Poder-se-ia muito facilmente atribuir esse atraso a um retardamento/defasagem ou simplesmente a uma decadência que o próprio país não soube

desenvolver ou administrar. É verdade que, além da própria contradição que funda a cultura brasileira que denota esse atraso, existiram entraves políticos e sociais na história artística do país que também remetem a essas mesmas contradições e a essas limitações na produção da arte erudita brasileira. Tanto pelo seu envolvimento em sua condição de colônia, quanto pela falta de incentivo do Estado e falta de gosto das elites brasileiras no decorrer da história brasileira, ou até a existência de um preconceito em relação à música inserida na história do Brasil, a produção de música erudita no país se viu sempre relegada ao segundo plano[38]. Segundo Andrade (1951), tutelada ao regime colonial, como um fenômeno de transplantação, a música sobreviveu ligada à religião até a convulsão do espírito novo de 1914, que promulgou o nacionalismo, buscando um estilo próprio que, porém, para ele, decorria mais de uma fantasia de elites ou de uma fatalidade individualista do que por uma razão de ser étnica e social (ANDRADE, 1951). Assim o autor apontava também para o mal-estar que experimentava em 1942 frente ao gosto do público a essa forma de arte:

> Não há luta, não há ideal, não há interêsse artístico. O público não se educa; a elite artística do país não se interessa; a outra elite vai às vezes ao teatro por obrigação de moda ou para escutar um virtuose prodigioso. Mas é abalizadamente e cuidadosamente inculta e boceja diante da arte (ANDRADE, 1951, p. 170).

No entanto, esse lamento diante da percepção dessa contradição que Mário experimenta não aponta somente para a impossibilidade do desenvolvimento da arte erudita pela carência de subsídios e aspirações da burguesia que, de fato, era real, mas também de que elas estavam imbricadas naquelas contradições do desenvolvimento da sociedade. O que pode parecer um mero atraso ou uma falta de incentivo e gosto está tão infinitamente intrincado na contradição que fundamenta a cultura, expressa pela negatividade de uma cultura formada pela adição de duas esferas, quanto que estes lhe são decorrentes. Ora, a arte segue a produção social. Mas o Brasil não possuía a mesma divisão social do exterior, em que o processo industrial já estava avançado e que contava em sua história com uma tradição e discussões sobre formas de expressão, técnicas e estilos. Igualmente, mesmo depois de independente, o Brasil não deixou de ser uma "colônia formalmente livre", pois além de se constituir como a

[38] Squeff (2004), por exemplo, discute que todos os percalços que a música erudita sofreu e sofre ainda no Brasil se refere tanto a um aspecto econômico da história, em virtude do atraso material, como também a aspectos políticos e sociais. Segundo o autor, não foram os burgueses que financiaram a música no país, mas o Estado. De um lado, desde o Império, a produção dos compositores esteve tutelada a ele de modo que, tanto antes quanto depois dele, a burguesia quase nunca chegou a cumprir o seu papel de sustento da cultura. Por outro, a própria música e composição esteve sempre atrelada a um preconceito. Andrade (1951) também se refere a uma falta de gosto das elites brasileiras e a movimentação dos artistas eruditos na esfera popular.

periferia do capitalismo – como assim denominou Schwarz (2008), ao discorrer sobre Machado de Assis, permanecendo ainda dominado pelas leis e regras dos mais poderosos – todavia ainda manteve em algumas regiões sistemas pré-capitalistas, na base da escravidão, especialmente no interior e no sertão do país, o que mais salientava a contradição da cultura. Eis a razão do lamento experimentado por Mário de Andrade diante da percepção dessa contradição, pois nem se o país quisesse, nem com o esforço mais apaixonado, ele poderia se desvencilhar dela; ela segue a objetividade da contradição que é, em si, objetiva. Daí a dificuldade do desenvolvimento e da busca da autenticidade na música erudita, e esta também servir aos blocos de dominação. Ora, onde *Für Elise* é relembrada como a "musiquinha" de propaganda de gás, e *O Guarani* tornou-se a porta-voz midiática dos "blocos políticos de poder" da "*A voz do Brasil*" (antes "*Hora do Brasil*") dos programas radiofônicos, não fica difícil compreender que os inúmeros percalços que a música erudita brasileira encontrou e encontra para sua simples existência, correlacionam-se, não necessária e exclusivamente, a um mero atraso técnico, mas ao processo do esclarecimento atrelado às limitações impostas por uma cultura que já era em si mesma antagônica e cuja negatividade, que se consuma pela separação entre o trabalho intelectual e a práxis material está ligada também ao processo desencadeado pelo esclarecimento na dominação da natureza que levou à dominação dos homens.

Isso não significa, contudo, que o país não se desenvolveu na esfera erudita e que o progresso estético no país tenha sido defasado ou inexistente, mas que não se pode pensar no progresso cultural brasileiro sem se deparar com as suas limitações oriundas das contradições do progresso da sociedade como um todo. Igualmente não cabe rechaçar o movimento estético brasileiro, pois o esforço na constituição da identidade pela importação da forma europeia também foi necessário para o contato com essas contradições bem como para o próprio progresso cultural do país. Ele também seguiu e segue o progresso contraditório do esclarecimento. Assim como o progresso da arte e da música, como afirmou Adorno (2007), denotou que estas, ao mesmo tempo que se mostraram abaladas pelo processo de esclarecimento, o qual elas mesmas tomaram parte, foi também com ele que coincidiu o seu próprio progresso, assim também a própria "reinvenção" do Brasil, na delimitação de sua música ao buscar uma identidade, tanto denotaram essas limitações frente à objetividade quanto progrediram por meio delas mesmas. Casos como Carlos Gomes, Nepomuceno e Villa-Lobos denotaram isso. Squeff (2004), ao discorrer sobre as contradições do movimento

nacionalista no país identificou as contradições que engendraram tais compositores e que apontavam, para ele, tanto para esse progresso estético quanto para o surgimento da indústria cultural no país. Além, é claro, da racionalização excessiva que permeou toda a vida intelectual da República, de modo que o cientificismo e o positivismo a ele inerente, fizessem com que os estudos sobre a cultura e crítica cultural adquirissem um maior espaço na agenda científica e cultural da sociedade brasileira, sendo fundamental para essa busca da identidade almejada pelo projeto, ou como batizava Machado de Assis alguns anos antes, o "instinto de nacionalidade", que tornasse o escritor homem do seu tempo e de seu país (Assis, 1994), Squeff (2004) também considerava que a busca dessa identidade nos moldes da racionalização progressiva e com a conciliação das esferas pela importação da forma denotavam a aparição da indústria cultural, ao mesmo tempo que, vinculados ao *pathos* da sociedade brasileira, tais casos produziam uma musicalidade que transmitia um *ethos* específico por estarem no tempo e no espaço de um país, de modo que, como foi o caso de Nepomuceno, para o autor, como exemplo típico da conciliação da indústria cultural, sua música conseguisse ir além do seu tempo. Contudo, ainda que se pudesse pensar que a importação da forma exterior para expressar um conteúdo que se considerava essencialmente brasileiro, ligado à ideia da identidade e da autenticidade do país, seja o início ou a primeira aparição da indústria cultural no Brasil, tendo em vista a conciliação das esferas da arte superior e inferior, como assim considerou o autor, a ideia dessa conciliação, como harmonia das esferas da arte, a mesma a que busca a indústria cultural, não é tão verdadeira como aparenta. Igualmente atrelada à contradição cultural brasileira e que confere a esta a sua peculiaridade, a harmonia das esferas, enquanto conciliação e elemento constituidor da indústria cultural, sempre esteve presente no processo de duplicação da natureza no país, tanto quanto foi sempre às custas também desse mesmo elemento que as imagens produzidas se materializaram e conseguiram, por essa objetivação, expressar também essas mesmas contradições. Ora, se a harmonia das esferas conquistada pela indústria cultural é a que impossibilita o estilo e obscurece as contradições, não é a mesma a que buscou a conciliação, mantendo ainda, contudo, a sua contradição, como fez esse movimento estético brasileiro na tentativa romântica de buscar um estilo próprio, ou seja, a sua identidade. Essa pretensão de uma identidade é o que justamente garante à obra de arte, por meio do estilo, expressar a contradição, ao invés da falsa identidade que nega as contradições – entre o particular e o

universal, o sujeito e o objeto – a qual a indústria cultural força. Como já indicavam Horkheimer e Adorno (2006, p. 108), o estilo:

> [...] não consiste na realização da harmonia – a unidade problemática da forma e do conteúdo, do interior e do exterior, do indivíduo e da sociedade -, mas nos traços em que aparece a discrepância, no necessário fracasso do esforço apaixonado em busca da identidade.

Mas é esta peculiaridade também que fez a cultura brasileira progredir, que oferece caminhos para a sua conversão na barbárie cultural e que apresenta também as contradições da cultura brasileira. Como vínhamos discutindo, procurar o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil por meio da delimitação das esferas da arte seria um empenho em vão. A fronteira desta sempre foi problemática, pois o desenvolvimento cultural do país acompanhou o desenvolvimento e a produção social, de modo que, envolvido pelo processo de colonização, toda a arte desenvolve-se por um processo híbrido e, se se quiser, de importação de formas. A crença de que a música popular ou a música folclórica brasileira teriam autonomia plena do exterior é equivocada, pois, inclusive a música folclórica rural – que se poderia pensar ter maior autonomia – surgiu por intermédio dos instrumentos do exterior desde o primeiro navio com escravos e imigrantes europeus. Como ponderou Andrade (1951), das influências da música popular e da música folclórica que se estabeleceram no país, é possível encontrar além dos instrumentos, – dos indígenas, o chocalho (adaptação do maracá dos tupis); dos europeus, o violão português e o espanhol, a viola, o cavaquinho, a flauta, o oficicleide, o piano, o grupo dos arcos; dos africanos, instrumentos como o ganzá, a cuíca e o atabaque –, elementos composicionais e formais que foram apropriados e ou adaptados, como as formas poéticas de frases curtas dos indígenas; influências gregorianas na própria cultura indígena, como o cantochão; o tonalismo harmônico, a quadratura estrófica, as formas-poético-líricas e harmonias europeias; e ritmos e danças africanas, como o Lúndu. Até mesmo na origem primitiva do bumba-meu-boi, o autor encontrava influência africana. Neste sentido, uma vez que a própria música popular e folclórica já advém desse processo híbrido, tanto a ideia de que a indústria cultural teria o seu fundamento na importação da forma europeia especificamente no movimento nacionalista é discutível, visto que tal forma já estava imbricada no desenvolvimento cultural brasileiro, e assim, o caráter enigmático que reflete a dominação da natureza presente na forma, já existia antes mesmo da importação da forma nesse movimento, quanto que foi sempre por meio desse processo que ela progrediu. Embora Squeff (2004) cogite a possibilidade de a indústria cultural ter se solidificado no Brasil por

meio da música operística de Carlos Gomes, que traz os negros e a sua gestualidade em suas óperas, seus elementos já eram presentes desde que os portugueses, europeus, enfim, a "civilização", colocaram seus pés neste país. Como lembra Andrade (1951, p. 180) ao discorrer sobre a história da música no país: "Êsse povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, trazia junto com as falas dêle as cantigas e dansas que a Colónia escutava. E foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional".

Foram precisamente destas contradições que a arte brasileira se constituiu e que conferiram a ela a sua particularidade que, não por menor razão, encontra nos debates sobre a cultura brasileira, os embates das contradições do que seria efetivamente a identidade brasileira – do que seria nacional ou do povo realmente: se as manifestações dos centros urbanos ou o folclórico das áreas rurais – explicitando-as justamente no esforço da demarcação das duas esferas. O problema, deste modo, não residiria, então, especificamente na importação da forma europeia, mas no modo como ela é incorporada e desenvolvida num país em que a ideia de uma cultura bidimensional dá-se de maneira peculiar: de um lado, os compositores eruditos brasileiros desenvolvem a sua música justamente pelo contato do que seria o popular ou o folclórico; por outro, o próprio popular e o folclórico sofre as transformações com o contato desses intelectuais de classe dita "superior"[39]. Mas uma vez que a música segue a produção social e o Brasil, inserido numa sociedade que é em si mesma contraditória, em virtude de sua constituição cultural antagônica, sofre os percalços dessa mesma contradição, é justamente por esse desenvolvimento híbrido e peculiar que a cultura brasileira se desenvolve e adquire tal identidade almejada no âmbito da cultura popular. A contradição, por isso, reside na própria arte popular. Como salientou Squeff (2004), a música nacional só existe porque existe Nação. Mas este conceito mesmo de "Nação" e de "povo", são objetos de discussão já que, no Brasil, tais conceitos só surgem no rastro do desenvolvimento urbano. São os centros urbanos que caracterizam e irradiam certos gêneros. Tanto por esse processo de hibridização da música, que afetava as duas esferas da arte desde as primeiras aparições da música no Brasil, sejam folclóricas ou populares, quanto pelo fato dos centros urbanos possibilitarem um maior contato com esse processo, foram as músicas

[39] Grande maioria dos estudos sobre a cultura popular brasileira discorrem sobre esses encontros. Vianna (2008) comenta, por exemplo o encontro de Gilberto Freyre com Pixinguinha; Fenerick (2005), Squeff (2004) e Wisnik (2004) apontam para as festas que ocorriam nas casas burguesas em que compareciam também compositores e músicos populares, bem como os encontros nos bares entre os intelectuais e tais músicos.

populares dos centros urbanos – e principalmente o samba[40] – que tiveram maior desenvolvimento e possibilitaram essa identidade que as elites brasileiras tanto fantasiaram e que conservam também as contradições desse movimento do esclarecimento que eclode com a barbárie estética da indústria cultural.

* * *

Mas se é a arte popular brasileira também, então, que conserva essas contradições da cultura brasileira que remetem às contradições da sociedade, e o samba, enquanto a música popular que mais se desenvolveu e que devolve essa identidade almejada pelo país, é dele também que teremos como ponto de partida para observar as contradições da indústria cultural no Brasil. Com o maior desenvolvimento urbano, ao mesmo tempo em que o samba se desenvolve e devolve à cidade uma identidade – graças à harmonia buscada com as formas importadas tradicionais que possibilitaram a delimitação do que seria arte popular – é que se abre uma possibilidade também para uma convergência, fruto dessa harmonização mesma, para aquela 'unidade de estilo' da indústria cultural. Contudo, é também enquanto desenvolvimento do esclarecimento na cultura, fazendo parte do trajeto e da história cultural, que por essa "unidade" igualmente coincide o progresso brasileiro; a dialética lhe é imanente. De acordo com Teixeira (2010), assim como a delimitação do que seria arte popular pela busca de uma harmonia com as formas importadas foi importante para construir uma identidade brasileira, foi também ao suavizar a distância terrível entre o morro e o asfalto, entre a chamada cultura de elite e a cultura popular, que se abriu espaço para uma tendência modernista-nacionalista para a música popular. Do samba à bossa-nova, a música passa a ser ao mesmo tempo música popular brasileira moderna e um produto cultural pronto para ser apresentado ao mundo, uma música de exportação.

Poder-se-ia aqui, contudo, questionar se, em virtude do processo de hibridização e o fato da demarcação das esferas também serem híbridas no Brasil, o samba, advindo desse

[40]Para Andrade (1951), as modinhas, os maxixes e sambas urbanos são as manifestações populares que tiveram maior desenvolvimento desde o século XIX.

processo, já seria em sua natureza contraditório, de modo que essa possibilidade de suavizar as distâncias fosse duvidosa. Fenerick (2005), por exemplo, buscando compreender a implementação da indústria cultural no Brasil entre os anos de 1920 e 1945, aponta que o samba, desde quando é considerado samba, ele em si mesmo já suavizava a distância entre o morro e o asfalto. Nem do morro, nem da cidade, para ele, esse gênero já trazia a ambiguidade a que permeava o processo de modernização. Certamente o samba já era em si mesmo contraditório em sua própria constituição, como vimos. Mas a essa afirmação, porém, pode-se correr o mesmo risco a que se enveredaram os estudos da indústria cultural que, na impossibilidade do pensamento frente à dialética, e assim como a própria indústria cultural, escamoteia as contradições, ora se concentrando nos blocos antagônicos, ora ignorando esses mesmos blocos. Pois tomar o samba como nem do morro, nem do asfalto, corre-se o risco de relativizar as formas do samba que ocorriam no morro ou no asfalto, perdendo de vista a própria contradição. Contradição essa que a própria indústria cultural toma parte e movimenta a sua engrenagem: ora, como representante da arte popular brasileira que conquista a identidade almejada tornando-se a música de exportação, o samba, como arte popular, também continha os elementos rudes e de resistência advindos da contradição de uma cultura formada por duas esferas que, com o desenvolvimento da sociedade brasileira e o seu progresso material e técnico são descobertos pela razão planejadora contribuindo para a dominação dos indivíduos. Neste sentido, ainda que Fenerick (2005) argumente que desde que o samba é considerado como tal ele já suavizava a distância entre o morro e o asfalto, ele ainda continha elementos de resistência que, de outro modo, não seriam escamoteados e neutralizados por uma ideologia que, imprimindo o seu esquematismo na forma intra-artística, imprime uma falsa-identidade nacional, visando o negócio, como o fez a indústria cultural no país.

Contudo, como já dito, seguindo o movimento do esclarecimento e do progresso cultural, o desenvolvimento do samba e a sua transfiguração em mais um produto dessa indústria fez parte do progresso estético brasileiro no processo de constituição de sua identidade. Embora se pudesse imaginar que isso tenha se dado pelo crescimento dos meios de comunicação na época em que o samba se desenvolvia enquanto signo de identidade, foi pelo processo mesmo da civilização que ele mais refletia o progresso brasileiro, bem como as contradições inerentes a esse processo que se encontram nas mesmas limitações que garantem à cultura brasileira a sua peculiaridade. A ideia de progresso e de civilização do país dependia

do progresso material e técnico, cuja idealização encontrava-se na civilização capitalista-industrial dos países desenvolvidos do velho continente[41]. Como a imagem pretendida para o país era de um país burguês, moderno e principalmente branco, os elementos da arte popular que se encontravam no samba – que se formava nos centros urbanos durante as últimas décadas do século XIX, quando houve uma grande migração de ex-escravos ou escravos libertos para o Rio de Janeiro, formando-se nela diversos núcleos de negros – traziam impasses para esse projeto. Assim, ao mesmo tempo que o país procurava atender à sua independência, a ideia de modernização tal como incrustada no ideário nacional tornava-se antagônica com o samba que crescia nos centros urbanos e começava a se firmar como a música popular por excelência, levando a uma busca de higienização do gênero. Enquanto na Europa, nesse período, os interesses artísticos voltavam-se às culturas dos povos recém-incorporados pelo processo do capitalismo imperialista – de modo que o exótico e o folclore fossem elementos presentes em muitas das obras da época, gerando discussões que, como apontou Almeida (2007), Adorno já indicava a impossibilidade da música popular autêntica nos países avançados e para uma estabilização da música, em virtude dessa apropriação da música popular por uma música artística[42], – no Brasil, apesar de haver esse interesse também com o "exótico", sobretudo com os artistas eruditos, como ocorria nos demais países, a curiosidade por esse localizava-se dentro das fronteiras culturais e sociais que remetiam à contradição do que seriam signos próprios de identidade frente ao ideal almejado que adquiriu visibilidade com o movimento nacionalista na arte erudita brasileira[43]. Por isso, apesar do

[41] Para uma melhor compreensão do processo de modernização do samba, ver Fenerick (2005).

[42] Almeida (2007) aponta que nessa época, Adorno já discutia em alguns textos, como o "*Die stabilisierte Musik*" de 1928, essa apropriação estilizada da arte popular, do folclore, pela música artística, o que produzia uma espécie de estabilização da música que poderia ser dividida, em virtude de uma base social, em dois grupos: a classicista e a folclorista, embora a sua fronteira musical e nacional fosse tênue. Segundo o autor, os elementos dessas melodias em formas mais complexas seriam um "mero enfeite", em razão de seu uso inconsistente, de modo que o neofolclorismo se aproximasse mais da música comercial do que de uma música artística propriamente. Com a imposição de um esquema formal rígido, destruía-se o sentido das obras que o incorporavam e por isso, deflagravam de antemão a impossibilidade nos países avançados da música popular autêntica: "Somente com a autodissolução psicologista do Eu romântico, sua absolutização petulante, seu ensimesmamento atomístico, somente com a catástrofe das formas remanescentes torna-se radical a problemática de toda nova abordagem da música popular e toda nova música popular torna-se *kitsch*, não importando se ela é pensada como *kitsch* ou não" (ADORNO, 1925 apud ALMEIDA, 2007, p. 229).

[43] O próprio ideal nacionalista na música erudita sofreu influências significativas do exterior. Guérios (2003), discorrendo sobre a trajetória que levou a produção de uma música de caráter nacional por Villa-Lobos, comenta o encontro decisivo do compositor com outros artistas vanguardistas em Paris, logo após a Semana de Arte Moderna em 1922, tais como Tarsila do Amaral, Erik Satie e, principalmente Jean Cocteau, cujas duras críticas frente à música que Villa- Lobos considerava moderna, – que seguiam elementos da estética de

interesse, predominava também, ao mesmo tempo, um rechaço à criação popular brasileira e à de origem africana, aos elementos resistentes e rudes desta, na medida em que estes igualmente negavam aquele ideal, o que, portanto, contribuía para a busca da higienização do gênero a que o processo civilizatório almejava e, que, no entanto, contradizia a própria ideia de civilização brasileira, e por isso cultural[44].

A impossibilidade da música popular autêntica nos países avançados, que Adorno constatava nos anos de 1920 (ALMEIDA, 2007), devido ao nivelamento das esferas da arte, ou como o autor chamou em seu texto, de "estabilização da música", deflagrava a ruína do projeto liberal burguês que acabava servindo, na época do autor, aos interesses políticos do nacionalismo emergente. Segundo Almeida (2007), a música folclórica autêntica, compreendida por Schoenberg em virtude de sua espontaneidade como uma "improvisação inspirada", ao ser apropriada pela música artística, fazia com que elas se tornassem "[...] pseudo-'canções populares' manufaturadas, cuja popularidade é adquirida por meio do apelo que a trivialidade infelizmente exerce sobre as massas"[45] (p. 228). Apesar de o autor estar se referindo às músicas artísticas que se inseriam nos grupos classicistas e folcloristas europeus, com o desenvolvimento da música no Brasil, ao se deparar com a sua contradição e ambiguidade de sua própria formação cultural frente ao ideário nacional, porém, ao mesmo tempo, aos olhos do espelho exterior, também não foi muito diferente. Com o processo de modernização e o ideal de civilização que contradizia a cultura popular que nascia nos centros urbanos, e que acabava ocultando as contradições imanentes de sua própria constituição, isto é, a contradição da formação cultural brasileira, o desenvolvimento do samba contribuía para

---

Debussy, reconhecido no Brasil como sinônimo de modernidade – o primeiro o rechaçava, visto os novos ideais frente à modernidade, pois Debussy já era tido como atrasado em Paris e o exótico era o que se buscava no momento. Para o autor, foi somente após essa viagem, que Villa-Lobos passou a dedicar seus esforços na produção de uma música de caráter nacional. Relembra que até 1920 a música popular era depreciada no Rio de Janeiro, mas "[...] após esta data, alguns estudiosos e folcloristas iniciaram sua valorização em um movimento que a tornaria um dos símbolos da nacionalidade. Mas durante a década de 10, quando um músico "sério" queria ofender seu concorrente, as categorias de acusação acionadas eram expressões como "compositor de maxixes" ou "assobiador"" (p. 87). Com a forte crítica de Cocteau, o exotismo altamente valorizado no exterior, sobretudo dos próprios compositores latino-americanos que adentravam na França, a cultura nacional de Villa-Lobos devia-se menos a um "espírito" próprio do compositor adquirido ou desenvolvido após a Semana de 22, do que a uma atmosfera de transformações social-estético-musicais nacionalistas que estavam ocorrendo no mundo, denotando como, segundo Guérios (2003), não somente Villa-Lobos, mas "[...] uma série de produtores de uma "cultura brasileira" acataram as definições, opiniões e estéticas de artistas europeus, constituindo-se como brasileiros no espelho por eles fornecido" (p. 101).

[44] Como Freud (1930) discorreu, o conceito de cultura é também o de civilização; ambos estão atrelados.

[45] Schoenberg, "*Folkloristic Symphonies*", 1985, Ed. Cit. 163 apud Almeida, 2007.

que no final da década de 1920 e início de 1930, a indústria cultural encontrasse no Brasil um solo fértil para o seu estabelecimento, de modo que o samba acabasse atendendo a interesses políticos e adquirisse popularidade através daquilo que Schoenberg já identificara: do "apelo que a trivialidade infelizmente exerce sobre as massas".

Ortiz (1994) também compreende que nesse período há um crescimento, talvez ainda um pouco imaturo em função da precariedade técnica e material, da indústria cultural, mas que aos poucos vai progredindo e se assemelhando ao mercado de bens culturais de um capitalismo avançado. Contudo, ainda que se possa pensar que, pelo fato dessa época coincidir com a instauração e a incipiência dos meios de comunicação – como o rádio, que já se encontrava no Brasil desde 1922, por empresários norte-americanos que pretendiam mostrar a novidade aos brasileiros nas comemorações do Centenário da Independência, e um maior crescimento da imprensa na publicação de jornais, que já existia desde o Primeiro Reinado e, com a Proclamação da República e o crescimento das ferrovias e das telecomunicações na República Velha, atinge um grau elevado de publicações – o rádio e os meios de comunicação fossem os promulgadores desse apelo que a trivialidade exerce sobre as massas e da música popular neste período, estes se destinavam ainda a uma parcela da burguesia atendendo mais aos interesses do Estado e do próprio desejo da população frente àquela identidade almejada pelo país, de modo que apenas favorecessem o projeto idealizado pela modernização do país compartilhada pelo Estado bem como pelos próprios indivíduos.

Também, embora se pudesse distinguir o desenvolvimento do samba e da indústria cultural no país pelos anos que se seguiram da República Velha, enquanto uma época em que o país busca um estilo próprio e uma identidade que, no início do governo de Getúlio Vargas, conquista essa identidade atuando, porém, de uma forma totalitária de controle social, harmonizando as contradições do próprio progresso estético e da cultura brasileira, esse desenvolvimento fazia parte do desenvolvimento da cultura brasileira. É verdade que, buscando a modernização pela tradição, o governo de Vargas se incumbia a "observar os meios de comunicação", que acabaram assumindo uma importância na divulgação da "tradição nacional", e, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.), estabeleciam-se as regras e as medidas para o samba e para as condutas dos sambistas em vistas de atender a esse projeto – como a exaltação ao trabalho e à grandiosidade da nação – que podiam também ser de ordem mais totalitária do que em prol dessa identidade, pois que inevitavelmente está inserida na diversidade, no processo híbrido brasileiro. Como discorreu Fenerick (2005) sobre

esse projeto modernizador do governo, para o samba servir de representação da sociedade brasileira no exterior, se fazia necessário despi-lo de seus elementos que contradiziam àquela busca do processo civilizatório, um país moderno, branco que se assemelhava ao mundo europeu. O negro, a pobreza e a malandragem, ou seja, o morro, não poderiam ser representantes no mundo moderno. "Deste ponto de vista, o samba poderia ser aceito pela sociedade, porém um samba *limpo*, *higiênico*, *civilizado*, enfim, um samba vinculado com a *imagem dos brancos*" (FENERICK, 2005, p. 71). Para este projeto, segundo o autor, o "agente civilizador" seria o rádio, e os cantores, músicos e compositores oriundos da classe média mediavam este projeto, tornando possível o gênero tanto enquanto signo de nacionalidade, quanto uma música de exportação[46].

Os meios de comunicação, por isso, apenas facilitavam o projeto que permanecia ligado à ideologia do país em busca dessa identidade; assim como também o governo de Vargas apenas contribuía para esse processo de modernização compartilhado pela civilização brasileira, pois que fazia parte do ideário mesmo da população que compreendia a imagem do progresso como a mesma da cultura ocidental, de modo que, tanto antes desse governo quanto depois dele, os momentos no progresso estético sempre compartilharam do mesmo desejo de uma identidade. Contudo, com a mesma peculiaridade brasileira com relação ao processo hibrido do país que produziu essa diversidade, tão prontamente o samba, que crescia nos centros urbanos, configurava-se como um amplo mercado musical que as gravadoras americanas que se instalaram no Brasil tomaram prontamente conhecimento. Esquematizado e logrado, o samba como produto comercial passa a realizar um papel específico de coesão chegando a ser uma forma embrionária daquilo que Adorno e Simpson (1986) denominaram de música popular[47]. Ainda que seja arriscado tomar este conceito como correlato ao Brasil,

[46] Fenerick (2005) comenta a polêmica em torno do sucesso de Carmem Miranda e Ari Barroso com a *Aquarela do Brasil*, por exemplo. Por um lado Ari que acaba contribuindo para a propaganda higiênica desenvolvida pelo D.I.P. E, por outro, Carmem, branca, "moderna", uma representante da "brasilidade", embora portuguesa, torna-se o mito nacionalista por excelência, vestindo a estilização internacional do samba. É nesta época, igualmente, que se aliam ao rádio os primeiros filmes com a participação da música popular. A música de Zequinha de Abreu, por exemplo, Tico-tico no Fubá, composta em 1917 e também gravada por Carmem, atinge o sucesso e popularidade com a sua internacionalização comandada pelos Estados Unidos quando, na década de 1940, é incluída em cinco filmes estadunidenses, entre eles Copacabana de 1947.

[47] Embora os autores tenham se baseado na música *Jazzística* dos Estados Unidos para chegar a esta diferenciação de música popular e música séria, há elementos importantes para se pensar o conceito de indústria cultural no Brasil. Deve-se salientar também que, como apontou Burnett (2010), tal diferenciação parece ter sido provocada pela uniformização dos estilos veiculados nas rádios comerciais americanas e não por uma parcialidade em proveito de uma música erudita que seria hierarquicamente superior à popular. Como

pois a música popular brasileira naquela época, como já dito, era contraditória, ao mesmo tempo, contudo, é à custa desta contradição mesma que reside o seu ônus e enigma e que a faz tornar exatamente essa música popular, que os autores discorreram.

Ao passo que a música segue a produção social e o Brasil é marcado pela colonização, de modo que, em função de seu subdesenvolvimento e atraso técnico, a música popular que se desenvolve nos centros urbanos é proporcionalmente maior do que a música erudita, a novidade inaugurada pelo processo de "independência" brasileira, fazia com que a indústria cultural não tivesse de recorrer senão a essa música. Na medida em que os meios de comunicação de massa se interessaram pelos sambistas, tornando o samba o gênero musical brasileiro por excelência e devolvendo-lhes assim a sua identidade, como vimos, é também como produto da indústria cultural que ele passa a ser estandardizado e voltado para o mercado, que ele adquire uma conotação de "mercadoria" diferente do "natural" institucionalizado, isto é, dentre as demais disponíveis no mercado, um gênero que poderá existir e aí contemplar inclusive todas as classes sociais. A hibridização essencial para a constituição de uma identidade foi a que também acabou contribuindo para a novidade inaugurada pela indústria cultural. Ao contrário dos países europeus, em que o nivelamento da arte séria e da arte leve pela indústria cultural fora mais evidente, no Brasil, essa falta de evidência reside justamente nisso: na contradição de sua própria constituição cultural que segue as limitações técnicas e materiais de existência. Neste sentido, embora Duarte (2003), ao comparar o contexto de elaboração do conceito de Adorno sobre música popular, com o seu correlato no Brasil considere que felizmente aqui ainda é possível diferenciar a cultura popular mais enraizada daquela fabricada totalmente para o consumo, a música popular brasileira, assim derivada de uma produção social em que a divisão social de trabalho não fora tão limitada, ao contrário, fica mais difícil. Até porque a própria música popular que o autor consideraria enraizada já carregava em si essa própria contradição. Daí os embates sobre o que seria efetivamente do "povo" ou a verdadeira tradição brasileira, e que remetem às contradições na compreensão de uma suposta autonomia brasileira pela justificação do atraso técnico. Mas embora se possa imaginar que, em virtude do Brasil ser atrasado com relação à técnica, lhe garantiria uma maior autonomia com relação à indústria cultural, o que ocorre de

---

o próprio Adorno (1995a) adverte, ao escrever sobre suas experiências nos Estados Unidos, que a pesquisa que resultou no texto em que discute a música popular constituía uma espécie de "fenomenologia social das canções de moda", em que, por meio da exposição de uma teoria da estandardização e pseudo-individuação, procurava-se distinguir a música séria da música ligeira que fazia sucesso nas rádios e editoras.

fato é o inverso. Como lembra Adorno (2011b) ao discorrer sobre a música ligeira, o atraso técnico deixa se recompensar economicamente. Também, como apontaram Horkheimer e Adorno (2006), a respeito dos Estados Unidos, é ilusória a crença de que a barbárie da indústria cultural é uma consequência do atraso da consciência norte-americana relativamente ao desenvolvimento da técnica. Uma vez que seu projeto surgiu nas leis universais do capital, a origem do sistema da indústria cultural está justamente nos países industriais liberais: "Atrasada relativamente à tendência ao monopólio cultural estava a Europa pré-fascista. Mas era exatamente esse atraso que deixava ao espírito um resto de autonomia e assegurava a seus últimos representantes a possibilidade de existir ainda que oprimidos" (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 109). É verdade que, como discorrido no capítulo anterior, é a técnica também, como produto da dominação pelo homem da natureza que apresenta o conteúdo irracional inerente à sua existência e, por isso, da consideração de Horkheimer (2000) de o processo de dominação da natureza ser maior no velho continente. Mas se no Brasil, atrasado tecnicamente e sofrendo de frente a espoliação do monopólio cultural que, toda e qualquer manifestação popular tornar-se-ia uma novidade diferente dos produtos culturais existentes no mercado, ele não seria tão autônomo assim como se gostaria. As próprias políticas econômicas do país no estabelecimento do samba como gênero musical contribuíam para a sua espoliação por esse monopólio cultural que crescia nos países industriais liberais. Ortiz (1994) e Fenerick (2005) relembram as modificações nas relações comerciais e políticas do país com o exterior com o início da Segunda Guerra em que se favoreceu a penetração de produtos norte-americanos no Brasil, bem como um vínculo intelectual e artístico que seria promovido pela "política de boa vizinhança" por Roosevelt, presidente na época dos Estados Unidos, com a finalidade de estreitar os laços entre os países, de modo que o país progressivamente se vinculasse a este. Por isso, embora se possa imaginar que o país tivesse maior autonomia com relação à modernização, é justamente quando o Brasil busca o seu "espírito" e a sua independência, que ele se vê preso às regras impostas pelas leis do mercado em que imperam a aparelhagem técnica e a racionalidade de toda a dominação.

* * *

Mas a conversão do samba em um produto comercial ou naquela música popular que Adorno e Simpson (1986) discorreram não se deu somente pelas questões econômicas e pelas leis de mercado que visam o negócio. Como o desenvolvimento da indústria cultural refere-se também ao desenvolvimento do esclarecimento que, no processo mais avançado de racionalização, regressa à ideologia daquela, que visa mascarar as contradições com fins de dominação, o próprio caráter do morro no asfalto do samba contém ainda elementos de natureza resistente que, como já se disse, remetem a uma contradição própria da cultura, os quais a indústria cultural se apropria e confere-lhes uma nova qualidade para ocultá-los. Ora, o samba dos morros que caminha pelos asfaltos e conversa com alguns artistas da burguesia, mais se assemelhava a forma de reza preservada secularmente, a qual a música sempre resguardou, do que um *hit* cheio de detalhes e de efeitos que atraíssem a atenção do ouvinte para eles e não para o todo. Denotando de antemão a contradição social, isto é, como "má consciência social da arte séria", a música popular brasileira já trazia o todo em si; eis porque ela se deu pelo processo híbrido e suas limitações quanto à produção na esfera erudita são lamentadas. Em sua essência o samba já possuía a negatividade da cultura: a música que segue a produção social, e que, no Brasil, está justamente tanto naquela expropriação do trabalho de uma periferia do capitalismo, na qual a força do trabalhador assume a forma-mercadoria, quanto também na anulação do sujeito, pelo escravismo, em que o trabalhador é, ele mesmo, a mercadoria. Neste sentido, assim como Horkheimer e Adorno (2006) descreveram sobre a arte leve, a realidade do samba na sociedade é tão penosa para ela, quanto dos bordéis e dos museus de cera. Enquanto o controle da indústria cultural sobre a música popular não era total, o samba, em algumas circunstâncias, se manteve, neste sentido, resistente. Também, como discorrido outrora, a arte popular não seria importante somente pelo seu caráter de "má consciência social" de uma cultura formada por duas esferas, mas também em virtude de uma natureza inerente a ela mesma e que, por sua vez, remete a essa má consciência social. Esse elemento bruto e resistente da arte popular era justamente o puro absurdo, o caráter mágico do gozo que livrava os homens da compulsão do trabalho. Como analisado, com a conversão dos meios de autoconservação em fins, conquanto os elementos mágicos, a magia, foram apropriados por este sistema, transferindo-os para o meio, o puro entretenimento, cujo sem-sentido é expropriado e lhe é atribuído um novo sentido – o de fetiche como meio para a dominação – o samba torna-se propaganda de mercadorias. E é assim que o festival musical torna-se farsa e o Carnaval um embuste de prazer. Com a magia

transferida para a indústria, o Carnaval torna-se objeto de dominação, dosado como divertimento organizado para os dominados. Como prolongamento do trabalho, o entretenimento colabora para a manutenção da ideologia e a astúcia desta, em fazer-se crer que é fruto da cultura de massa, ou seja, como se o entretenimento brasileiro logrado fosse advindo do "povo", acaba servindo justamente para essa manutenção, colaborando para o conformismo. Mas se o que conferia um caráter de resistência e de magia à arte popular era justamente livrar-se dos grilhões do trabalho, o seu fetiche, fruto do produto de trabalho artístico que atendia a necessidade humana (a alienação social), pode-se compreender o porquê de a apropriação da indústria cultural incidir sobre o samba, cujo personagem central era o negro, ex-escravo, malandro, aquele que recusa a "disciplina do trabalho assalariado, uma estratégia de sobrevivência numa sociedade que marginaliza o trabalhador não lhe assegurando condições decentes de vida com o fruto do trabalho" (VIANNA, 1998 apud FENERICK, 2005, p. 68)[48]. A ideologia da modernização difundida pelo D.I.P. – o Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas – que estabelecia as regras e condutas para os compositores, uma delas, inclusive, pela exaltação ao trabalho, contribuiu para isso, como também denunciou a contradição do esclarecimento em exigir que o sem-sentido e a falta de finalidade do samba explicassem a sua eficácia para o controle e coerção social. Contudo, como já se disse, a apropriação do samba não deve ser tomada exclusivamente por esses termos. O sambista também teve um papel fundamental na construção ideológica do samba nacional. Essa coerção não se dá somente pelo governo; ela é ideológica: ela está na própria base daquele ideal de progresso da civilização brasileira. A malandragem também foi recriminada por compositores do próprio samba que buscavam uma aceitação social deste. Tal foi o embate de Noel Rosa e Wilson Batista em que o primeiro associava e defendia a figura do malandro ao do boêmio que mantivesse uma independência à sociedade, renunciando aos dois ícones da sociedade burguesa: ao casamento e ao trabalho, ao passo que o segundo aproximava-o a uma malandragem ligada à marginalidade; que ilustrava ainda mais a contradição[49]. Pois a associação do malandro à boemia por muitos dos compositores que adentravam ao mundo do samba, com a sua modernização e o crescimento da indústria cultural e, assim, do samba como produto comercial, acabava, ela mesma, negando a sua própria finalidade. Conforme Jorge Caldeira: "a voz que negava o trabalho

[48] VIANNA, L. C. R. **Bezerra da Silva**. Produto do Morro. Rio de Janeiro: Zahar, p. 113, 1998.

[49] Fenerick (2005) discorre sobre esse embate.

cada vez mais trabalhava, e num dos setores mais modernos – embora ainda incipiente – da indústria" (CALDEIRA, 1987 apud FENERICK, 2005, p. 243)[50]. Assim, com o esquematismo da indústria cultural que, como se pode observar, ultrapassa os aspectos puramente técnicos, assumindo questões ideológicas, esses elementos de resistência são apropriados e, com a plena integração dos trabalhadores ao trabalho, as resistências são atenuadas para favorecer o conformismo.

Contudo, ainda assim não se deve perder de vista também o progresso estético brasileiro pela arte popular. O progresso, contraditório em si mesmo, ainda que torne a música popular brasileira em mais um produto logrado no mercado de bens culturais contribuindo para o conformismo e dominação, também contribuiu para que ela expressasse as contradições da sociedade como um todo; do processo de dominação da natureza e, por isso, a condição de si mesmo, a sua existência. Se se procurasse conceber o progresso brasileiro por meio de como o foi no velho continente seria um erro, pois estão, em sua própria existência, as reminiscências das contradições da sociedade, como limitações. Não por menor razão, as discussões que até hoje são frequentes sobre a modernização do samba frente à tradição do mesmo revestem-se de um ar anacrônico e saudoso, como algo que talvez pudesse ter sido diferente. Mas a busca por uma modernização do samba já era inerente às próprias transformações que o samba vinha sofrendo desde que se estabeleceu como música popular, acompanhando as próprias transformações da sociedade que, por sua vez, implicavam também nessas transformações. Evidentemente, com o avanço industrial e a constatação de que cada vez mais no Brasil a cultura se transfigura em mercadoria e, por isso, contradizendo a ideia da autonomia e da autenticidade brasileira, as discussões entre o samba tradicional ou o moderno como o verdadeiro samba – se o do morro, ou da cidade –, adquirem maior conotação. Contudo, menos evidente é que esse embate, presente inclusive na delimitação do que seria a música popular brasileira, visto a importação de formas e influências exteriores em virtude do processo de colonização, não se incrusta somente na ideia da autenticidade estar atrelada a uma resistência à mercantilização da vida, isto é, como uma autonomia ao mercado, mas da configuração mesma da cultura brasileira, gerando tendências, em sua grande maioria, dualistas que, assim como as que se sucederam com a indústria cultural, explicitam a

[50] CALDEIRA, J. **Noel Rosa**. De costas para o mar. São Paulo: Brasiliense, p. 26, 1987.

impossibilidade do pensamento frente à dialética mediante a negação das contradições[51]. Pois, se, por um lado, há um rechaço à modernização do samba defendendo-se uma suposta tradição que manteria uma autonomia à sociedade, em virtude do logro da indústria cultural, esquecendo-se que a sua própria existência já lhe era decorrente, por outro, se se defende essa modernização sem uma reflexão de sua inerente contradição, também se perdem essas contradições que a engendram contribuindo para a manutenção da ideologia da sociedade administrada. O curioso também desse embate frente ao moderno e ao tradicional no Brasil é que ele resguarda aquela contradição inerente ao progresso estabelecendo antinomias. É notável, em ambos os antagonismos, a compreensão de história como história da salvação. A modernização da música é encarada como ou aquilo capaz de redenção, e daí uma defesa da música moderna como se fosse reconciliadora, e por isso a defesa da tradição como a autenticidade e identidade do país, a pátria; ou como apocalíptica, a que destruiria a autenticidade, mas que por isso, consequentemente, conferir-se-ia à tradição a ideia de redenção. Sobre essa antinomia também se pode correr o risco de relativização, exaltando os aspectos de cada tendência, mas negando a sua própria contradição e, por isso, a dialética que está entretecida na contradição da cultura, e assim, do progresso que a ela lhe atribui. Tal contradição, como discorrido, se encerra no princípio da sociedade que institui o seu próprio conceito: na lei de troca da mercadoria trabalho. Resultado da colonização e da expropriação do trabalho com o crescimento do capitalismo, o Brasil traz em sua música essas ambiguidades frente a essas contradições mesmas do progresso. Relativizá-las, assim como assumir um dos lados das antinomias, seria o mesmo que ignorar esta própria contradição. A própria busca das discussões que se seguem sobre o tradicional e o que seria da "nação" e do "povo" verdadeiramente, traz as marcas dessa ambiguidade: ao mesmo tempo em que se defende a tradição, ou simplesmente a procura na tentativa de resguardar o passado, como imutabilidade, como se se conferisse a essa imutabilidade a esperança da própria imutabilidade da troca, que, se fosse somente estática, desapareceria, mas que, em nome do dinamismo, progride corrompendo-se na injustiça, a mesma que perdurou toda a história do país; e, por outro, defende-se a modernização, como princípio de romper com essa

[51] Assim como o conceito de indústria cultural, com o movimento da cultura e música popular no Brasil não fora diferente: também surgiram tendências que ou fossem "apocalípticas" ou "integradas" com relação às suas transformações. Com a bossa-nova, por exemplo, Bollos (2010) aponta para uma tendência de postura nacionalista ortodoxa, que busca preservar os gêneros autênticos da música popular brasileira não admitindo influências estrangeiras, tendo como representante José R. Tinhorão, autor de diversos livros sobre a cultura popular, e uma segunda que defende a autonomia dos fenômenos artísticos e o contato com a vanguarda.

imutabilidade, visto toda a injustiça. Esses antagonismos nas discussões que se seguem sobre a formação e a crítica cultural brasileira refletem ainda a marca da injustiça da contradição existente no progresso.

Mas é também por meio desses antagonismos que é possível vislumbrar as contradições na cultura brasileira e, por isso, as resistências existentes nela mesma, apesar de sua transfiguração em um produto comercial. Quando Adorno (1964) ressalta em seu texto sobre a pseudo-cultura que não se trata de voltar ao passado, mas que a formação tradicional de outrora era a que ainda servia de antítese à pseudo-formação na qual se converteu, o mesmo se dá com a arte e, assim, com a música. Sem a tradição não há confronto e, portanto, não há estilo. Com o estilo impossibilitado pela indústria cultural não é possível algo realmente novo. Neste sentido, a tradição é importante. Mas, como vimos, a tradição segue a tradição da dominação e o novo, como a dinâmica que corrompe esse processo, mesmo fixando uma ideologia é necessária. Como salientaram Horkheimer e Adorno (2006), a ideologia é tão necessária quanto hipócrita. Essa dialética presente nas obras de arte autênticas, frente ao novo, a que se buscou incessantemente no Brasil, deixa transparecer nas próprias imagens de arte brasileira que se figuraram mercadorias culturais, o esforço fracassado, porém necessário. O processo de modernização na cultura brasileira que eclode na modernização do samba, tornando-o um produto de exportação pela indústria cultural, ao mesmo tempo em que faz da música popular brasileira um produto de exportação, é por meio dela também que o Brasil adquire, mesmo que ideológica, uma identidade frente à sociedade, exigindo por isso, o embate sobre a história da formação cultural e da tradição brasileira, e obrigando o contato com essas contradições.

O fato de a cultura brasileira desenvolver-se em maior medida na arte popular aponta precisamente para essas contradições, elucidando as contradições que existem no conceito de indústria cultural. Se, como observado no capítulo anterior, há também contradições e resistências no próprio conceito de indústria cultural, uma vez que o encanto do desencantado traz consigo o desejo negado que possibilita desencantá-lo, isto é, a irracionalidade na divisão social do trabalho que, por não se tratar de trabalho útil precisa do fetiche para comprovar a sua eficácia, apontando tanto para a racionalidade dessa irracionalidade quanto para a resistência a ela, a arte popular brasileira oferece-nos elementos importantes para a crítica da sociedade. O samba, originário do escravismo, já possuía em sua estrutura a resistência,

decorrente da negatividade de uma cultura formada por duas esferas. Ora, como vimos, ao passo que o samba começa a sofrer as transformações que a modernização impingiu, lhe é necessário despi-lo desses elementos resistentes, como o negro, o escravo, e a malandragem, justamente para garantir a irracionalidade da racionalidade na manutenção do trabalho. Contudo, mesmo com a racionalização das técnicas de distribuição e a estandardização do mesmo, as suas características rudes, grotescas e resistentes, elementos imanentes da arte leve, são ofuscadas, porém não desaparecidas completamente. Como vimos, uma vez que a arte popular poderia garantir um retorno comum à natureza, e o que levou à dominação dos homens foi o recalcamento dessa natureza, essa racionalidade na irracionalidade da indústria cultural em fazer-se crer uma cultura de massa, transpareceria no próprio fetiche. Se o problema não era a obra de arte ser mercadoria, uma vez que sempre estivera ligada ao mercado, contendo o seu "valor", o fetiche de mercadoria da arte, que vivia de ser invendível, mas ao mesmo tempo ser vendida, e o caráter mágico da obra é perdido com a modificação de finalidade para meio para dominação, o duplo caráter no fetiche, que o próprio fetiche da fetichização da arte aponta, como a sua qualidade oculta, se encontraria na própria estrutura do samba. E é precisamente na síncope do samba que é possível vislumbrar essa contradição, pois a música popular brasileira tem a marca da síncope em sua forma. Ao passo que na tradição ocidental a síncope representa uma exceção à regra, um desvio na acentuação regular do compasso quanto ao que seria o desenvolvimento rítmico – a contrametricidade – no Brasil, esse desvio constitui-se a própria regra. Ela torna-se o elemento integrante da música brasileira signo de nacionalidade (Teixeira, 2010)[52]. Como elemento de *ethos*, o qual garante essa nacionalidade da música popular brasileira é a síncope também que, como novidade, alvo da indústria cultural, deixa transparecer a própria contradição, e dialética a ela vinculada, do progresso no Brasil. Como considerou Teixeira (2010), antes mesmo de qualquer discurso de ordem verbal, foram as criativas e subversivas síncopes da música popular brasileira que inventaram o Brasil e "[...] que pulsa na música folclórica e está evidente também na música popular urbana, do samba à bossa nova, recodificando os ritmos da classe dominante como em um "feitiço" (p. 7).

[52] Cabe-se ressaltar que o conceito de síncope no Brasil é amplamente discutível, podendo ser compreendido de outras maneiras que não como uma contrametricidade, tais como um deslocamento de metros ou níveis métricos, que se tornariam contrários a essa ideia de um desvio na tradição ocidental que no Brasil se constituiria a própria regra. O que é importante para nós aqui, contudo, é que, como elemento de *ethos*, que confere à cultura brasileira uma identidade, seria também na síncope que se poderia observar a tensão inerente à contradição da cultura brasileira e, por isso, tanto a dominação quanto a resistência a ela.

Pode-se pensar que a modernização do samba, que pode ser pensada como uma modernização da própria síncope[53], resguarda, no embate do moderno e do tradicional que se configuraram os antagonismos das discussões, aquela contradição da formação cultural brasileira: de uma sociedade administrada ao mesmo tempo da ambivalência a essa dominação; ou seja, a contradição do progresso no Brasil na busca de uma segunda independência. Recodificando os ritmos da classe dominante, a síncope traz em si a contradição do progresso imbuído na dominação pelo trabalho, pela personificação de resistência ao trabalho na figura do malandro, e por isso, da dialética que se estabelecia e ainda se estabelece quanto à própria confecção do samba e dos artistas frente ao mercado musical. A promessa de uma vida verdadeira existente, sobretudo no período da modernização, como a possibilidade da segunda independência, de uma pátria, ao ser sacrificada com a indústria cultural, mas ao mesmo tempo atendida – visto a sua identidade adquirida –, e com a constatação de que, quanto mais independência se buscou, mais a cultura se firmou no seu contrário, sobretudo com a comprovação de que a exaltação ao trabalho, o rechaçamento ao malandro não contribuía para essa verdadeira independência, mas para a manutenção de sua própria prisão, deixa transparecer na síncope, essas imagens do malandro à ambivalência ao trabalho. A ambivalência e a dialética, que permeia a ideia de trabalho no Brasil até os dias de hoje, que transparece no malandro, deve-se a essa mentira e contradição[54]. Não é somente no capitalismo que eclode, ela já estava presente desde o próprio escravismo no Brasil, mas se torna explicitada justamente neste sistema. Como afirmou Adorno (1995a), a contradição do progresso refere-se à dominação observável nas relações de troca da mercadoria trabalho presente nos primeiros registros de civilização. No Brasil, país que já em seu início marca-se não somente pela expropriação do trabalho, mas também pela anulação do sujeito, a ambivalência ao trabalho, às leis que mantêm a sociedade, será imanente à sua constituição.

Mas o feitiço na síncope não se encerra exclusivamente na questão da malandragem ao trabalho, em seu paradigma. Como o que deixa transparecer a contradição do esclarecimento, o paradoxo do trabalho apenas sinaliza para aquele dinamismo inerente a essa contradição, a

[53] Essa é uma suposição. Caberia um melhor estudo sobre isso.

[54] Aquilo que Roberto DaMatta (1999) chama de "jeitinho brasileiro", ou como Candido (1970), referindo-se à dialética da malandragem, como o comportamento ambivalente à ordem e à desordem, ao trabalho e às leis, teria aqui o seu fundamento.

irracionalidade inerente à racionalidade, a dominação da natureza. Se são os elementos da arte popular, como o puro absurdo e o sem-sentido que pela racionalização crescente são lhes atribuídos sentidos e novas qualidades para a manutenção da dominação, é a síncope, como aquilo que justamente representaria a exceção da regra, de fazer o inesperado, contrariamente ao padrão, que também aponta para esse dinamismo que confere a contradição da razão na sociedade. Daí a dialética, decorrente dessa contradição, que se apresenta na síncope e na música popular brasileira, em ao mesmo tempo se utilizar das formas rítmicas europeias, mas invertê-las, vingando-se de suas leis. Explicitando o movimento descrito por Horkheimer (2000), no que tange à revolta da natureza pelo surrupio desta pela racionalidade técnica crescente, é a síncope como técnica que se volta rebelada com esse movimento. Como salientou Sodré (1998, apud FENERICK, 2005, p. 102)[55],

> a sincopa brasileira é ritmo-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da sincopa – uma solução de compromisso.

Certamente, a síncope brasileira não é a mesma que a africana, como assim parece ponderar o autor, tampouco a europeia, pois se desenvolve no Brasil de uma maneira peculiar articulando as diferentes técnicas e construindo uma fluidez própria[56]. Mas é essa própria fluidez e articulação da síncope, também pelo desenvolvimento híbrido da música que aqui prosperou, que aponta para a contradição da sociedade e sua negatividade ao torná-la como o elemento *a priori* da forma musical brasileira, a qual garante o seu *ethos*. A própria tensão entre o moderno e o tradicional no samba pelos artistas reflete essas contradições da sociedade – cuja origem está no próprio processo de dominação da natureza, e que com o progresso se corrompe na dominação dos próprios homens –, que permeavam a cultura popular desde o seu surgimento e que até hoje são frequentes. O que se toma como ponto de partida para as discussões são justamente as transformações do samba no que concerne à síncope, quer as que ocorriam no morro, nas escolas de samba, no asfalto, quer com a sua modernização com a bossa-nova[57]. E são precisamente tais contradições no samba que fazem

[55] Sodré, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de janeiro: Mauad, 1998.

[56] Menezes (2012) discorre sobre as contradições existentes na configuração da síncope brasileira e a tensão a elas inerentes considerando que tanto resultado da influência africana, quanto das diversas outras técnicas, ela constrói uma fluidez própria.

[57] Discussão entre os próprios compositores frente ao que seria o samba autêntico, como também dos estudos que se desenvolveram sobre o estudo do samba.

explicitar aquilo no que o progresso se corrompeu: a dominação dos homens. Como vínhamos discorrendo, se a arte popular de outrora denotava por sua simples existência a negatividade da cultura ao se constituir por duas esferas, podendo, por meio dos seus elementos mágicos e resistentes decorrentes do processo de dominação da natureza, vingar-se dessa contradição e, embora a sua apropriação e inversão de finalidade, transformando-se em meio para a dominação ainda relembram a contradição da fetichização da arte, o progresso da arte popular no Brasil também contém em si ainda esses elementos que remetem e referem a essa contradição, como o feitiço denunciador do dinamismo desse progresso. Do mesmo modo que Andrade (1951) considerava que a música foi o derivativo principal entre os africanos em seu exílio na América, fazendo-os cantar quando transportavam coisas pesadas de uma cidade à outra de modo que as ruas ressoassem "[...] ecoando a bulha das vozes e das cadeias" (Foster; J. Luccock; príncipe de Wied, S/D apud ANDRADE, 1951, p. 187), é também ainda a gritaria das prisões que ressoam na música popular brasileira, apesar de todo o seu "branqueamento" e "civilização". Com toda a modernização do samba, o fetiche na síncope no samba, por isso, ao mesmo tempo em que oculta as contradições, ao tornar-se também um produto logrado corroborando para a dominação que os mais economicamente poderosos exercem sobre a sociedade, uma mercadoria, ele ainda resguarda essa resistência, que lhe fora atribuída desde os escravos a essa própria dominação. Esta resistência não é uma resistência exclusiva do samba, mas inerente ao elemento rude e burlesco que conferia à arte popular a sua substância e à arte superior a possibilidade de reconciliação. Como discorrido no capítulo anterior, foi à custa dessa mesma negatividade da cultura que se possibilitou à arte superior reclamar a dignidade do absoluto, de modo a incorporar também os elementos da arte leve. Mas se é enquanto mercadoria que o *kitsch* também relembra a contradição que existia na arte, o sofrimento a que lhe é intrínseco em virtude desta negatividade e do dinamismo da lei de troca que evidencia a natureza de dominação, é que o samba também traz à tona a contradição de sua própria existência; ele segue o progresso estético, tanto quanto à técnica, da música com relação a forma, contraditória em si, tanto àquele conteúdo de verdade; ao progresso social, e por isso também material.

Tal contradição na síncope, Horkheimer e Adorno (2006) também identificavam quando discorreram a respeito do jazz e dos produtos da indústria cultural, como os episódios do *Pato Donald*, e sua relação com a ambivalência dos indivíduos nos comportamentos de massa que remete àquela consciência duplicada discorrida no capítulo anterior. Segundo eles:

"A vida no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação. Todos têm de mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas. Eis aí, aliás, o princípio do jazz, a síncope, que ao mesmo tempo zomba do tropeção e erige-o em norma" (p. 127). Novamente, é evidente que a síncope do samba não é a mesma que a do jazz; assim como não é a mesma que a do tango e da milonga da argentina, da rumba e da salsa cubanas, mexicanas, e da própria música africana. Mas não deixa de ser curioso que nos países da América, cujo desenvolvimento cultural, técnico e material se deu tardiamente, o desenvolvimento cultural se dá em sua maior parte na esfera da arte popular de modo que os ritmos desenvolvidos com o progresso dessas têm bases sincopadas e se desenvolvem por meio daquela hibridização das esferas da arte. Enquanto um sintoma do próprio processo estético, uma vez que segue os antagonismos da civilização como um todo, a síncope erigida como a norma resguarda as contradições inerentes a esses mesmos antagonismos. É um sintoma objetivamente produzido e que, por isso mesmo, relembra essa objetividade. O "tropeço" que os autores se referem à síncope e que, não por menor razão, nos países da América esta se torna a norma de quase toda a forma musical popular, reflete o próprio tropeço da sociedade que, ao mesmo tempo pela identificação sadomasoquista pelos indivíduos fazem não apenas perpetuar os tombos e mantê-los, também zomba deste, como uma vingança da contradição da sociedade, alertando para os percalços existentes, pois é o próprio tropeço que aponta que onde há tropeço, há um caminho infinitamente tortuoso: esta música já nasceu dele. Não haveria de ser diferente. Nem que qualquer músico, compositor ou até mesmo crítico da cultura tentassem a todo o custo se desvencilhar deste caminho apelando para um subjetivismo pura e simplesmente, que atendem aos psicologismos, ou a um relativismo cultural, exaltando as especificidades culturais de cada manifestação artística, não se desprenderia deste sintoma já que ele também é mediado por esses antagonismos[58]. Neste sentido, a contradição objetiva da sociedade e, mais ainda, da própria racionalização que se encontra na estrutura da síncope, erigida como norma nestes países e, sobretudo na América Latina, que sofre de frente os percalços da dominação, revela tanto a contradição da natureza e do espírito, inerente à arte na sua antítese formal, por meio da técnica, e mimética, quanto o

[58] Assim também, embora por linhas diferentes a da presente pesquisa, Wisnik (2003) reconhece este aspecto objetivo ao discorrer sobre o conto de Machado de Assis sobre o compositor Pestana, que, complexado em virtude da sua frustração frente à vontade e desejo de se fazer uma música tal qual os grandes artistas burgueses, e o impasse de consegui-lo, tornando-se o reconhecido compositor de polcas, reflete as condições reais e subjetivas que se impunham a ele em decorrência dessa objetividade.

reflexo do processo de dominação massiva, e, por isso, também como aparição da natureza reprimida que, nesta forma, assume os aspectos da revolta da natureza abordadas por Horkheimer (2000), como vingança da natureza de dominação. Nestes países, o aspecto peculiar é que, também em virtude do processo de colonização e de não haver uma tradição estética como foi nos países europeus, bem como a coexistência de sistemas econômicos, tanto o capitalismo, como ainda um pré-capitalismo, como é no Brasil, – peculiaridades que de nenhum modo surgem no Brasil exclusivamente, mas que são decorrentes e sintomáticas do progresso da sociedade como um todo, – a dialética do esclarecimento, na tensão entre a natureza e o espírito, se torna mais complexa de modo que as contradições sejam mais fáceis de serem mascaradas sob um lema de puerilidade dos países em desenvolvimento, o mesmo, aliás, que defende a impossibilidade do estudo dialético crítico no país em virtude do atraso técnico e estético, e o que defende uma tradição do samba. Mas a contradição relativa a essas peculiaridades se torna nítida na vingança e revolta da natureza nestes países, quando, ao passo que o capitalismo e a técnica se desenvolvem, ao mesmo tempo que os indivíduos riem e se identificam com a desgraça do *Pato Donald*[59] como a sua própria, elegem o seu super-herói pobre, burro e desajeitado que satiriza aqueles construídos pelo monopólios dos enlatados americanos, o *Chapolin Colorado*. Eis a revolta e a vingança da natureza no Brasil e nos países da América Latina: o personagem surge com a sua buzina paralizadora relembrando que, ainda rechaçado os seus elementos burlescos grosseiros e resistentes, os demais não contavam com a sua astúcia. Ele ainda apresenta elementos da fantasia contra o racionalismo[60].

Apresentando ainda esses elementos da fantasia contra o racionalismo e vingando-se de sua contradição, é que também essas particularidades relembram essa própria contradição. E é precisamente aí que reside o feitiço do samba e a sua contradição. Na medida em que ele erige o tropeço da sociedade como norma ele também relembra esse próprio tropeço, é também com a sua racionalização progressiva e com a indústria cultural tornando-o meio para

[59] Nota-se que a Editora Abril, como apontou Ortiz (1994), fundada em 1950 por Victor Civita, inicia a sua produção comprando o direito de publicar o *Pato Donald* no Brasil, de modo que algumas décadas depois já dominaria o mercado de revistas no país.

[60] Não deixa de ser curioso que a música temática original dos episódios do mesmo personagem sem a sua fantasia, o Chaves, em espanhol, inclusive, é a satirização do progresso do espírito e do atraso técnico e material dele decorrente: a transfiguração da grande música em seu polo oposto, a *The Turkish March* de Beethoven ao revés, grotescamente popularizada. Somente no Brasil, que talvez ainda busque o ideal de identidade, se realizou outra música como tema.

a dominação, que ele relembra esse feitiço. Poder-se-ia, contudo, muito facilmente cair no equívoco de buscar essas contradições na indústria cultural brasileira por meio da discussão do atraso técnico e econômico pura e simplesmente, como já dito. Mas este feitiço não está ligado exclusivamente ao sistema capitalista. É verdade que, como discorremos outrora, a constituição cultural brasileira deu-se também com a incipiência de um capitalismo ainda primitivo que pouco a pouco se estabeleceu como monopolista, de modo que coexistissem sistemas econômicos num mesmo país; ainda hoje é possível encontrar no interior do país sistemas de escravidão. E que, nestes mesmos locais, quer em virtude de um de um atraso técnico e material, quer da separação com os centros urbanos que também se inserem nesse atraso, certamente é possível observar manifestações artísticas que contradizem a realidade apresentando contradições entre a indústria cultural e esta, como assim identificou Burnett (2011) a respeito da canção popular. O fato também, por exemplo, dos elementos do puro absurdo da arte popular se encontrarem ainda em uma tensão entre a apropriação pela indústria cultural – seja nivelando, com a hibridização das formas, naquele processo de estabilização, como discorrido outrora, ou neutralizando, – e a rebeldia a ela, ainda corroboram para as contradições entre a indústria cultural e a realidade e que remetem às complexidades próprias da constituição brasileira em coexistirem sistemas divergentes num mesmo país. Mas essas peculiaridades que apontam para essas contradições na indústria cultural brasileira, como já dito, são de ordem objetiva. Poder-se-ia muito facilmente cair numa exaltação e glorificação da realidade ao ater-se a essas complexidades pura e simplesmente, renegando a sua própria origem uma vez que não estão dissociadas do movimento do esclarecimento; a ideia de que a arte popular brasileira manteria uma autonomia frente à indústria cultural da sociedade teria aqui o seu fundamento. Mas, se a contradição do esclarecimento não se deve ao sistema capitalista exclusivamente, mas à natureza de dominação presente no processo de esclarecimento que se torna principalmente visível neste sistema, rechaçar o progresso brasileiro atendo-se exclusivamente a essa puerilidade, como se esta garantisse a autenticidade brasileira, não seria muito diferente do que afirmar essa natureza de dominação. Eis a dificuldade de se compreender essas contradições no Brasil. Mas se as contradições da cultura brasileira advêm da natureza de dominação presente na contradição do esclarecimento que é visível no paradoxo do trabalho e o verdadeiro problema com relação à cultura não é a transfiguração desta em mercadoria, essas próprias complexidades, nestas circunstâncias, não são menos os resultados dessa

coexistência dos sistemas econômicos do que do movimento do progresso de esclarecimento que na sociedade tem como encanto do desencantado, a necessidade de dominação, o qual, por sua vez, contribui para a existência dessa complexidade na convivência de sistemas dos países em desenvolvimento. Por isso, tanto maior a complexidade de sistemas precursores coexistindo ao capitalismo, tanto mais difícil enxergar as contradições que justamente se explicitam neste último sistema. Contudo, apesar de ser com este sistema que se é possível visualizar tais contradições, também, por outro lado, não significaria que melhor seria exaltar o progresso brasileiro no caminho do capitalismo totalizante sem refletir sobre essas contradições.

Mas se é desse sistema que se é possível enxergar tais contradições é por meio dele também que é possível ver a lógica de dominação inerente à cultura, e por isso, também, a dialética a que lhe está vinculada. Arantes (1992), ainda que não tenha se concentrado especificamente nestas questões da dominação da natureza, ao discorrer sobre os dualismos e as ambiguidades no pensamento sobre a cultura brasileira, tratando dos embates inaugurados por Roberto Schwarz e Antônio Candido frente à dialética existente na cultura brasileira, foi perspicaz neste ponto: como percebeu o autor, tanto as discussões frente à dualidade, quanto às próprias contradições brasileiras decorrem, justamente, no momento em que este sistema entra em cena, devendo a ele, por isso, a sua insígnia. Como esclarece o autor, a contradição que dá fundamento às dualidades, só se configura na passagem de Colônia para Estado:

> Há ainda um outro aspecto a considerar na contradição básica que nos define e de cuja estabilização prática brota a referida dualidade de critérios, na qual entrevimos, em nova chave, a dialética de ordem (a norma burguesa) e desordem (infração colonial) identificada por Antonio Candido. É que a bem dizer ela só se configura na passagem da Colônia para o Estado nacional, isto é, a partir do momento em que o antigo Sistema Colonial entra em crise (ARANTES, 1992, p. 84).

Para Schwarz (2008a; 2008b), a complexidade e as contradições brasileiras inserir-se-iam exclusivamente nesta chave da coexistência dos sistemas escravistas e capitalistas no Brasil. Compreendendo tal coexistência no contingente ideológico do país pautado nas relações paternalistas advindo do escravismo, que se expressam na lógica do favor, e interesses sociais e dos homens-livres calcados pela ideologia liberal, ilustrada no capricho, que, em contradição direta com a primeira, tornam tais ideais deslocados, pois a ideologia liberal, como falsa-consciência e aparência da sociedade em um contexto que não descreveria sequer falsamente a realidade, visto a permanência de sistemas com base na escravidão, ela seria de segundo grau, ou como o autor considerou, as ideias estariam fora do lugar, o autor

aponta para o atraso como reminiscência desse processo que remeteria a um chão histórico do país que, com o progresso, de negativo, mudaria o acento adquirindo em um sinal positivo, contribuindo para a originalidade do romance brasileiro e daqueles que conseguiram identificar a ambiguidade a que lhe permeava, como por exemplo, na ideia da preguiça em Mário de Andrade e da utopia em Oswald de Andrade e retomada por Antonio Candido. Como reminiscência do antigo sistema escravocrata frente ao liberalismo que, segundo ele, não ocorre como nos países do velho continente, o autor considera que esse atraso não remeteria somente para a reminiscência do antigo sistema, no sentido tal como a Teoria da Dependência desenvolveu, isto é, compreendendo o atraso apenas como resíduo inserido na chave do progresso mundial do capitalismo, porém de maneira a-dialética, como igualmente compartilha Arantes (1992), como se tratasse de uma relação de causa e efeito, mas de que ele seria parte do processo do progresso mundial do capitalismo, como indicação de sua perversidade e, por isso, denotando que o próprio escravismo seria decorrente do capitalismo, de modo que, apontando para ele e por meio dele, foi o que garantiu a particularidade e singularidade brasileira em constituir-se de forma dualista, ao mesmo tempo em que necessita dela: "[...] as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso" (SCHWARZ, 2008b, p. 13).

Contudo, e como lembra Arantes (1992), a percepção do atraso, quando entra em cena na modernidade e progresso do capitalismo adquirindo essa outra conotação, revelando por isso, a sua contradição e a falsidade da verdade do seu progresso, pois lembraria que, o mesmo chão histórico que reveste a cultura com um ar deficiente, o atraso como residual, expunha também a fratura da sociedade e por isso de que este resíduo estava imbricado neste progresso da sociedade, não revelava somente essa imbricação de resíduo no progresso da sociedade, como também revelava que as contradições brasileiras, nessa aparência dualista que caminha entre a ordem e a desordem, estaria estritamente relacionada aos avanços do capital e não em uma compartimentação local idiossincrática e naturalizada, como se o atraso fosse natural ao país, de modo que nessa particularidade é que se poderia encontrar as contradições da totalidade, tornando o Brasil parte da dialética do esclarecimento. Como salienta o autor: "[...] como a atualidade mundial expunha seus segredos na periferia do capital, que não era resíduo mas parte integrante de uma evolução de conjunto, por assim

dizer constituíamos uma figura viva daquela mesma Dialética da Ilustração" (ARANTES, 1992, p. 96).

Sem, por ora, entrar nessa questão contraversa de se particularizar o universal que será tratada mais adiante, se é verdadeira a acepção de Schwarz de que a colonização no Brasil deveu-se ao movimento da incipiência do capitalismo na Europa e reiterado por Arantes, que, ainda, segundo o autor, se torna explicitada com o progresso deste, revelando as contradições, pois, "[...] o capitalismo introduziu a escravidão, que assim atuou na formação do capital industrial: quando então este entra em cena o Sistema entra em crise *e o mundo criado pelos senhores entra em choque com o universo burguês de além-mar*" (ARANTES, 1992, p. 87), não menos o é a identificação da natureza de dominação incrustada antes mesmo deste sistema, que desembocou no processo de colonização que viam nas colônias, peças do Antigo Regime, como salientado pelo próprio autor, e que são desnudadas em suas próprias imagens quando da passagem de Colônia para Estado que, contudo, e nestas circunstâncias, não o deixou de ser. Enquanto expressão da totalidade, as imagens brasileiras, ainda de sua usurpação pela indústria cultural, como é com o samba, transformando-o em mercadoria para a exportação, resguardam essas contradições decorrentes da dominação da natureza e que se tornam, por isso, explicitadas justamente nesta nova forma que as transfigura. Assim, a famosa frase de Fernando Pessoa "*O mito é nada que é tudo*"[61], não aponta somente para a lenda da fundação de Lisboa por Ulisses, mas também para o entrelaçamento das contradições brasileiras com o desenvolvimento da sociedade, em que aquilo que impulsionou para a solidificação de um império foi nestas terras também que as transparecem, como a sua reverberação. Pois a necessidade ainda hoje de uma identidade, e de se constituir nas particularidades, como resultado e reminiscência da dominação, por sua mesma via, visto que a lógica da identidade é aquela também da estereotipização própria dos totalitarismos e dos fascismos, relembram a natureza ainda de dominação presente em todo o pensamento e desenvolvimento cultural. Enquanto alusão à dialética do esclarecimento, e necessária para a própria autoconservação, não apenas perpetuou como ainda prevalece nas reminiscências e nos resultados desse trajeto. A dialética evidenciada nas imagens do Brasil, embora seja desenvolvida pelos críticos da cultura de forma a se restringir e particularizar como se fora exclusivamente próprias e deste país, apontam também para aquilo a que impulsou Ulisses a

[61] Do poema Ulisses, primeira parte da coletânea "Mensagem" do autor, escrita entre 1913 e 1934, data da sua publicação.

se constituir como indivíduo e adquirir liberdade, uma pátria, mas que também teve como resultado, o seu contrário: a dominação dos homens. Pois o jeitinho malandro, entre a ordem e a desordem, ou como aponta Cândido (1970), a dialética da malandragem, atrelada ao desejo da disciplina e à rebelião a ela, a necessidade de criar uma identidade enquanto unidade com a diversidade e ao mesmo tempo acabar se constituindo pela carência de um carácter definitório, que se constitui no nenhum, tal como Macunaíma e tantos outros personagens, como salienta o autor, relembra ainda ironicamente que esta é a terra de Ninguém (Odisseu).

As imagens da arte popular brasileira que, assim como os demais países colonizados os quais desenvolveram suas manifestações artísticas por meio de suas próprias limitações, por isso, ao tornarem-se mercadoria também relembram a mitologia inerente ao esclarecimento. Este é o caráter enigmático do samba: como já dito, pelo seu feitiço do tropeço, ele relembra o próprio tropeço. Assim, também parece ingênuo pensar que o feitiço e o mistério do samba se dariam somente do ponto de vista da miscigenação cultural, em virtude do processo híbrido que é inerente à formação cultural e social do país, como assim podem compreender muitos antropólogos, ou como Vianna (2008) discorreu sobre este, tendo em vista a hibridização entre as esferas superiores e inferiores da arte, entre os artistas intelectuais da burguesia e da classe dita “inferior”. Tanto a hibridização das esferas não pode ser pensada como um fenômeno exclusivamente brasileiro, pois, assim como muitos outros países que se desenvolveram tecnicamente e materialmente tardiamente ela também aparece como componente constituinte da formação cultural, quanto que esse processo, como sintoma do processo maior de dominação da natureza, lhe foi decorrente. Se compreendido o mistério como uma simples questão de miscigenação cultural, se poderia muito facilmente exaltá-lo como uma resistência que, se deveras se atingisse, conquistaria alguma autonomia em relação à irracionalidade da totalidade; atenderia a um idealismo. Mas pensar esse mistério enquanto resistência sobre o ponto de vista das raças excepcionalmente, ignora o próprio processo no qual corrompeu o progresso em barbárie e, por isso, também, as resistências existentes imanentes a esse processo: o dinamismo da natureza de dominação presente na lei de troca que depende da mudança das relações de produção para realizar o que ela mesma quer: a verdadeira humanidade.

Também é ilusão acreditar que a autenticidade da música brasileira e a sua resistência à indústria cultural se dariam exclusivamente por uma autonomia em relação ao mercado e à

técnica. Pois além de toda a arte depender do progresso material e técnico – e foi também com o desenvolvimento urbano, a importação da forma e o desenvolvimento econômico e técnico que, em suas contradições, possibilitaram o desenvolvimento da música brasileira – buscar hoje uma autenticidade por uma autonomia da música em relação ao mercado seria se não um hebefrenismo, uma ingenuidade. Se na época de Horkheimer e Adorno (2006) as demandas do mercado passavam por tantas mediações que o artista conseguia ainda, no início da modernidade, escapar a algumas exigências determinadas, fazendo com que a falta de finalidade da grande obra de arte moderna vivesse no anonimato do mercado, hoje, que as mediações tornaram-se mais transparentes com o advento da internet, por um lado ainda se escapa às exigências, mas por outro, as novas mediações também acabam se transformando e determinando, por isso, novas exigências, que contribuem na manutenção da roda que gira sobre si mesma. Em uma pesquisa realizada recentemente sobre o mercado de música no Brasil, com o objetivo de compreender as mudanças na produção, distribuição e consumo dos bens culturais com a emergência das tecnologias digitais e da internet[62], verificou-se um grande crescimento do número de artistas independentes no mercado musical, o que se poderia, então, ter a ideia de uma maior diversidade das práticas que caracterizam a produção, distribuição e divulgação da música e, por isso, de uma independência do mercado e uma maior autonomia. Contudo, como o estudo demonstrou, essa noção de independência acaba sendo menos essa diversidade do que um termo, continuamente em disputa, que "[...] funciona como marcador de oposições simbólicas, cujo significado é profundamente fluído e permanentemente reconstruído, do campo e do mercado de música" (ARAÚJO et al., 2010, p. 68). Ora, o mercado adapta-se a novos meios de propagandear produtos. É possível baixar uma música pela internet sem pagar por isso, mas, para isso é preciso acessar o site que não deixa de brotar as centenas de propagandas; é preciso comprar o aparelho para baixá-lo; pagar a taxa mensal das empresas de telecomunicações etc. Como já discorrido, o fato de a cultura estar disponível como um brinde não significa que ela se tornou mais acessível, mas que, justamente, ela se firmou no seu contrário.

Pensar também hoje que o Brasil, em virtude de suas particularidades, estaria a salvo da irracionalidade presente do mundo é mais um dos puros absurdos que a própria

[62] Pesquisa realizada pelo Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação da Universidade de São Paulo (GPOPAI-USP), com o apoio da Fundação Ford e Ministério da Cultura, em 2009 e publicada em 2010. Disponível em ARAÚJO et al. (2010).

racionalidade da indústria cultural toma partido para ocultar as contradições. São essas mesmas diferenças que fizeram a cultura brasileira adquirir uma identidade enquanto cultura brasileira que chamam a atenção para a irracionalidade do mundo, que se revestem com o ar do atraso. Pois à lógica da identidade já lhe é inerente o princípio de dominação da natureza. Ater-se a essas particularidades com a pretensão de se construir uma identidade, ainda que se procure encontrar a totalidade no particular, além de não deixar de ter um aspecto idealista e romântico, visto que não considera a universalidade dominante do mundo administrado, ainda que com todo o esforço de encontrar na singularidade a totalidade, ao eleger uma identidade própria a nega, também se ignora que essa própria pretensão de identidade contem também em si o elemento mesmo de dominação. O surgimento da indústria cultural, como lembrou Adorno (2011a), também apontou para a impossibilidade de se particularizar a universalidade dominante do mundo administrado, como o foi com o romantismo, visto que os antagonismos da cultura são inerentes ao seu próprio surgimento. Contudo, se é no particular que se é possível encontrar a totalidade, e esta permanece antagônica e fundamentada na lógica de dominação, particularizar a universalidade, ao contrário de encontrá-la refletida no particular, não só legitima como se realiza mais uma vez esse momento de dominação, impossibilitando que se enxergue a irracionalidade a que lhe está vinculada e as contradições inerentes ao desenvolvimento da cultura, cuja fundamentação se deu no processo de dominação da natureza. O apelo à identidade, inerente ao trajeto do esclarecimento desde a separação deste com a mitologia, à magia, até a possibilidade da autonomia com a ideia de indivíduo, reflete também, como apontaram Horkheimer e Adorno (2006), este trajeto no que se refere à dominação da natureza, pois ao mesmo tempo que pela identificação os indivíduos podem constituir-se enquanto tais, estes não podem se perder nela, pois o outro surge como semelhança à magia e, por isso, como obstáculo que relembra a natureza a que o espírito quis apartar de si e controlar em virtude do seu temor a ela: o inexplicável, o diferente e o imprevisto. O apelo à identidade, neste sentido, acaba, paradoxalmente, negando a possibilidade mesma de identificação com o outro e impossibilitando, por isso, a compreensão da totalidade na medida em que se retém exclusivamente nas particularidades, excluindo a totalidade a que lhe é refletida.

Além do crescente capitalismo, hoje, quando as distâncias de uma cidade à outra e as fronteiras no mundo tem se tornado cada vez mais supérfluas, tendo em vista também as transformações digitais, a ideia de que o Brasil estaria destacado da sociedade não faz sentido.

Se no final da década de 1960, Adorno (1995a), comentando sobre as suas experiências nos Estados Unidos, salientava que as diferenças nos padrões de vida e a peculiaridade dos povos possuíam um caráter anacrônico, tendo em vista o incessante apelo à igualdade pela não-diferenciação, é tolice considerar que a cultura popular brasileira não é passível de uma compreensão crítica dialética, simplesmente, pois sua produção se deu em maior parte pela cultura popular. Pois foi justamente pela busca de independência e na busca pelo diferente que ela se torna integrada àquela unidade da indústria cultural à que lhe impinge a ilusão de novidade e igualmente de identidade:

> Já hoje os aeroportos de todos os países da Europa, Estados Unidos, Ásia, sem excetuar as nações do Terceiro Mundo, mantêm entre si uma semelhança surpreendente; hoje, já não é uma questão de dias, senão de horas, viajar ao país remoto. As diferenças, não só dos padrões de vida, senão também das peculiaridades dos povos, assim como de suas formas de existência, revestem um caráter anacrônico. De qualquer maneira, não é evidente que, de fato, as igualdades constituam o decisivo, e as diferenças qualitativas, o meramente atrasado, e, sobretudo: que, num mundo organizado de modo racional, não volte a ter justificativa alguma o qualitativamente diverso que, no presente, só é objeto de repressão pela unidade da razão tecnológica (ADORNO, 1995a, p.177).

Mas se foi justamente por essa diferenciação que a música popular brasileira também se integrou a essa unidade, são essas diferenças mesmas que apontam para a irracionalidade da totalidade, e aí também para a noção de que o atraso técnico não é fortuito, mas objetivo. Contudo, ainda que ele seja objetivo não significa nem que ele ofereça uma autonomia ao sistema, pois como já dito, como sintoma do progresso, ele se deixa recompensar economicamente, tampouco que ele seja definitivo. E daí o risco recorrente entre nós de, assim como todos os outros sintomas da contradição do movimento do esclarecimento no processo de dominação da natureza que se exprimem pela irracionalidade, naturalizar o que, de modo algum é natural. Não porque no Brasil, desde que reconhecido como tal, o atraso não lhe seja inerente, já que o é, mas porque, enquanto sintoma do processo especificamente dessa sociedade, fundada pela lógica da dominação, na qual se perpetua, poderia ser diferente em outra. Não convém, contudo, imaginar como seria outra sociedade, mas, justamente pelo fato dele ser objetivo, é que também aponta que poderia ser diferente em outra sociedade, cuja organização social fosse outra. De todo modo, são tais diferenças que, como resultados do progresso social da totalidade, denotam tanto a irracionalidade desta quanto a resistência a que ainda lhe perfaz. Não seria mero acaso que o movimento do samba foi contraditório, nem que a importação da música de outros países quando do movimento nacionalista fosse fortuita e não estivesse relacionada com a própria história do país. Pensar na autenticidade da música

brasileira requer também reconhecer que esta está entretecida na própria contradição e discrepância de sua constituição. E é precisamente nesta contradição e discrepância que se configurou a música popular brasileira que se constitui a sua autenticidade: na busca pelo diferente que, em nome do progresso procura romper com a invariabilidade mítica, ao mesmo tempo que, em nome dele, a mantém. Não se pode negar que a música, a arte e a cultura neste país também sofrem desde seu início as vicissitudes da dialética do esclarecimento. Daí o porquê da autenticidade da música brasileira se dar nas obras as quais, não desvinculadas do processo de modernização, assumiram em seu bojo essas contradições e conseguiram, por isso, realizar algo novo[63]. Também é exatamente por isso que o embate do moderno e do tradicional foi e continua sendo intensificado na discussão dessas obras: elas fazem explicitar precisamente essas contradições que remetem à contradição objetiva da sociedade.

Se é por essa modernização que o samba se refere à irracionalidade ao mesmo tempo em que faz parte dela, a modernização do samba e a sua apropriação pela indústria cultural possuem um duplo caráter. Ao mesmo tempo que são escamoteados os elementos de natureza resistente da arte popular que remetem à negatividade da cultura, ocultando as contradições para servir como propaganda de mercadorias e manter o trabalho, é também por essa modernização e sistema que a música popular brasileira adquire uma identidade que possibilitou a sua aparição ao mundo. Ao ser difundida ao exterior, pela indústria cultural, ainda que passando uma imagem ideológica brasileira, a música popular brasileira, nestas circunstâncias, também contribuiu tanto para as discussões sobre essa mesma modernização e que, por isso, fazem explicitar essas contradições da formação cultural brasileira e da sociedade, em que se encontra toda a irracionalidade do progresso, quanto para que os indivíduos tomem alento das contradições graças a essas mesmas discussões. Tanto os debates que se sucederam, os quais possibilitaram tanto uma formação crítica a respeito da contradição da cultura e da própria delimitação da arte no Brasil, quanto as discussões em

[63] A bossa-nova, o movimento tropicalista e a literatura de Machado de Assis, são exemplos disso. Do samba à bossa-nova, tanto a estrutura da música, quanto o seu processo de distribuição e reprodução já estavam sofrendo as transformações que a modernização impingiu, mas assumindo-as e realizando algo realmente novo, como foi o estilo inaugurado por João Gilberto, como discorreu Bollos (2010), a música popular brasileira deixou de ser um mero produto cultural, tornando-se uma nova música que ultrapassou as fronteiras do erudito e do popular. Do mesmo modo, como apontou Favaretto (2000), embora não se possa considerar o tropicalismo como um estilo, propriamente, mesmo com o seu ingresso no mercado cultural e de consumo, o tropicalismo assumiu em seu movimento as contradições da modernização, sem escamotea-las, constituindo-se além de um mero produto cultural.

decorrência dela, tais como a iniciativa de estabelecerem-se organizações tendo em vista os direitos artísticos e autorais, foram propiciados graças a isso. Igualmente, atualmente, os escombros e as ruínas que foram conservados pela opressão são desatados dos nós próprios do aparelho opressivo. As contradições da cultura brasileira, a irracionalidade da dominação da racionalidade e a racionalidade dessa irracionalidade, são escancaradas pela própria ideologia cuja razão teleológica seria a de ocultá-los. A injustiça do processo de esclarecimento, que se observa na estrutura imanente na música, como a síncope, que permeou toda a formação cultural do Brasil e com ela evidencia a natureza de dominação, é ratificada pela própria aparelhagem que exerce, ela mesma, a dominação. Se na mentira da mentira torna-se visível a verdade, como discorrido no capítulo anterior, o que fulgura é ainda o não-dito: as marcas da dominação presentes em toda nossa história cultural. No decorrer da história cultural do país e mais recentemente, cada vez mais os tabus que ficaram entrelaçados num passado recalcado são desatados destes nós pela própria rede que os entrelaçou. Haja vista a busca constante atualmente pelas memórias dos reveses da história e as suas contradições, tais como a própria busca pelas memórias do samba e de seu passado, as discussões que se sucederam a respeito da ditadura, sobretudo contra a anistia aos torturadores, os inúmeros documentários sobre os artistas e compositores que ficaram "ocultos" em nossa história cultural, enfim. Se, por um lado, os documentários refletem a irracionalidade da ideologia da indústria cultural impossibilitando o pensamento e a imaginação, visto que a natureza do documentário, assim como a da ideologia desse sistema, reproduz fielmente a realidade, também, por outro, exige o contato com a dominação presente nessa realidade: a memória e também o que foi perdido junto com ela, a humanidade não realizada.

Ainda que os charlatães defendam este sistema da indústria cultural por razões tão ruins, não fosse por ela, propagando essas imagens, as discussões sobre a música e a arte brasileira não teriam adquirido as proporções que hoje adquiriram exigindo novos olhares na compreensão de nosso passado. Não cabe ignorar que foi a partir também do processo do esclarecimento e da modernização que o próprio país adquiriu sua identidade e que embora seja utilizado também como ferramenta política para a dominação, promulgou uma busca constante por essa segunda independência. Como apontado no capítulo anterior, na dialética do esclarecimento pode-se "observar" as tensões dessa dialética que ao mesmo tempo que a cultura regride para fins de dominação, ela apresenta elementos de progresso, explicitando a dialética da cultura. Deste modo, e como a dialética do esclarecimento assinala, não cabe

regredir ao passado, mas buscar nele os elementos que contribuem para uma superação do presente. Não fosse por esse movimento do esclarecimento, a busca incessante por uma arte erudita no Brasil, por Nepomuceno, Carlos Gomes e Villa-Lobos, como apenas alguns nomes, procurando conciliar as duas esferas da arte, muito provavelmente pouco existiria. Como assinalou Andrade (1951), embora fosse repisada a opinião na época que se sucedeu o movimento nacionalista de que Carlos Gomes não teria nada de musicalmente brasileiro, tendo em vista a importação da forma operística europeia para expressar um conteúdo brasileiro, não se poderia negar que o compositor, como um gênio de preocupação nacionalista intensa, "tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira" (p. 176).

A dialética que mantém as tensões da cultura e da sociedade, possibilitando a emancipação e, ao mesmo tempo, a regressão com a indústria cultural, tende a ser ofuscada e nivelada por uma ordem que, sob a aparência de progresso, caminha para o lado mais obscuro das tensões, isto é, para a barbárie. Mesmo assim, não se pode perder de vista que essa mesma dialética também busca a emancipação. Horkheimer e Adorno (2006) evidenciam isso ao referirem-se à epopeia homérica de Ulisses afirmando que embora a música tenha sido afetada desde o encontro dele com as serias, "[...] a música ocidental inteira labora no contrassenso que representa o canto na civilização, mas que, ao mesmo tempo, constitui de novo a força motora de toda arte musical" (p. 57). Esta força não está desconectada desta sociedade administrada tampouco do movimento do esclarecimento. Ela está na própria síncope do samba que, enfeitiçando os ouvidos ainda remete à gritaria das prisões nas quais os indivíduos ainda se encontram, lembrando-os de que aquela independência que se buscava ainda está pendente.

A indústria cultural que se desenvolveu ainda mais no Brasil, em virtude de sua maior produção no âmbito da arte popular, na apropriação de seus elementos, quer nivelando-os, quer neutralizando-os, também possui, por isso, as suas contradições. Como vimos, foi também por esse nivelamento e neutralização desses elementos que quanto mais se desenvolveu para ocultar essas contradições, mais se apontou para o embuste dessa tentativa, na medida em que a contradição objetiva e real da sociedade permanece manifesta e a dominação não cessa. Neste sentido, o pessimismo atribuído aos autores frankfurtianos, como assim alguns pensam, não é dos autores propriamente, mas daqueles que, ao evitarem compreender a dialética do esclarecimento no desenvolvimento também da cultura brasileira,

acabam ignorando não somente a irracionalidade que perpetua ocultando as contradições, mas igualmente as resistências inerentes a esse processo mesmo de esclarecimento. Em nossa sociedade, não é difícil observar críticos que acabam por se corromper pela ideologia ao deixarem de discutir essas contradições. Se Benjamin (1993b) lamentava a tempestade do progresso que impelia o anjo de Paul Klee para o futuro, restando-lhe apenas a observar as ruínas da catástrofe na história, no Brasil parece evitar-se a todo modo tal observação. Aceitar a dominação e a impotência decorrente desta é, de fato, uma tarefa difícil. Numa sociedade em que o indivíduo encontra-se liquidado e prevalece a tendência ao dualismo, entrar em contato com esse sofrimento torna-se penoso. Como mecanismo de defesa, continua-se afirmando que a discussão da arte popular à luz da teoria crítica careceria de sentido e resguarda-se desse contato. Mas como a vontade deste é latente, tendo em vista o próprio antagonismo que também se estabeleceu na consciência, as discussões que se seguem invariavelmente exigem, elas mesmas, a sua desmistificação. Aqueles que renunciam a discussão acabam contribuindo para a engrenagem que, já bastante gasta, grita pela sua modificação para não desaparecer. Os que procuram debater ficam loucos em seu desespero na luta contra o abismo dualista a que é arremessado. Afinal, como apontaram Horkheimer e Adorno (2006) em *Contradições*[64], se numa época em que a educação é radicalmente realista em favor da lógica e do progresso, o indivíduo neurótico, consciente das contradições, "[...] precisa de uma força sobre-humana para não ficar são" (p. 197). Mas a força está aí. Tanto na música, que, como já dito, labora nesse contrassenso que representa o canto na civilização, o qual constitui de novo a sua força, quanto no indivíduo.

[64] Fragmento de "Notas e Esboços".

III Sobre a Comunidade Samba da Vela

Que os movimentos e os projetos culturais protagonistas da tradição cultural popular, frequentes na atualidade, oferecem, de fato, uma legítima resistência à indústria cultural, tem um aspecto de inverdade. A ideia de que, em virtude da cultura popular brasileira ainda apresentar elementos primitivos que coexistem com todo o desenvolvimento social, econômico e político, a busca pela conservação do passado, como uma alternativa frente à irracionalidade presente legitimasse uma possível autonomia a esse sistema, como pode ocorrer em alguns projetos culturais, pensados como centros de resistência da arte popular e democratização da cultura, é controversa. Tanto este pensamento acerca da democratização, quanto a possibilidade da conservação do passado como alternativa e resistência à indústria cultural, ao contrário, mais os enredam à ela, de modo a atender mais ao idealismo que oculta as contradições e, por isso, produzir falsa consciência do que à resistência efetivamente. Mas estes movimentos e projetos culturais que tem, em virtude de seus ideais e aparência de resistência, se destacado nos meios de comunicação e nos estudos sobre a cultura contemporânea como espaços de resistência à mercantilização da vida e à indústria cultural, são, assim como os pensamentos positivistas e idealistas, produtos do movimento do esclarecimento e da espiritualização, contraditórios.

Este é o caso da Comunidade Samba da Vela, que se destacou nos meios de comunicação servindo como referência aos movimentos de resistência do samba na atualidade, encarado por alguns estudos como um espaço de resistência frente à sociedade, sobrepujando a tendência capitalista em renegar espaços de cultura às classes mais baixas da população[65]. Fundada em 2000 por Paqüera (José Alfredo Gonçalves de Miranda), Magnu Sousá (Magno de Oliveira Souza), Chapinha (José Marilton da Cruz) e Maurílio de Oliveira Souza, a Comunidade reúne-se e recebe pessoas do bairro e de fora dele semanalmente às segundas-feiras, na Casa de Cultura Santo Amaro, na zona sul de São Paulo, com o intuito de

[65] Dozena (2008); Nascimento (2010); Fernandes (2010) discutem sobre esses projetos culturais. Pode-se observar também em diversos documentários contemporâneos que tratam sobre o samba, ou sobre os movimentos culturais ligados à música nas periferias, tais como: Samba à Paulista: Fragmentos de uma história esquecida (MELO; CAMARGO; FREIRE, 2007) e Panorama – Arte na Periferia (PEREIRA; VIDAD, 2007).

promover a transformação, a reflexão e o resgate da cidadania e da cultura através da música. O espaço – antigo Mercado Municipal de Santo Amaro inaugurado em 1897 e incorporado à Secretaria Municipal de Cultura em 1980 – em que se desenvolvem atividades culturais destinadas à comunidade, em sua maioria oficinas de teatro e de música e saraus, fora concedido ao projeto da Comunidade Samba da Vela em 2002; situação em que os organizadores, que já realizavam as rodas de samba no Bar Ziriguidum, próximo ao local, no Largo Treze, inspirados pelo projeto que se realizava em Osasco, o Projeto Nosso Samba, situaram os ideais e objetivos do projeto. Em um documentário disponível no site da Comunidade[66], Chapinha esclarece que não havia intenção de um projeto de resgate do samba tradicional propriamente. A ideia era reunir os amigos para cantar sambas antigos, como os de Cartola, Geraldo Filme, entre outros. Porém, ao mostrarem suas próprias músicas uns para os outros, o samba avançou madrugada adentro e decidiram continuar com as rodas nas próximas reuniões somente com as músicas inéditas. Magnu acrescenta que a busca era a de realizar algo para a Zona Sul da cidade, onde sempre houve uma fama de não haver sambistas, mas vagabundos e violência. Reconhecido hoje como um projeto que contribui para o surgimento de novos sambistas da cidade, o projeto pretende – por meio da divulgação de sambas inéditos por compositores desconhecidos, tendo em vista o samba tradicional, o contato com a memória e tradição – revitalizar a autoestima dos indivíduos, com a sua inclusão no ambiente das artes, inserindo-o na sociedade brasileira. Pois, para Maurílio, incentivando sambas inéditos de compositores inéditos, o projeto revitalizaria a crença dos indivíduos em si mesmos, preenchendo a lacuna que ficara aberta no mundo do samba há décadas, de modo que, divulgando para o Brasil e para o mundo a cidade de São Paulo e o bairro de Santo Amaro, o projeto faria da Comunidade a pioneira quanto ao aspecto difusor e inovador da sociedade.

De fato, o projeto transformou-se num polo cultural que, dedicando-se ao samba tradicional, foi encarado como um projeto inovador e destacou-se entre os diversos outros projetos pelo seu caráter ritualístico e ortodoxo em que se configura, em virtude de uma vela acesa no centro da roda de samba que serve de marcador da duração do encontro e fase do projeto, o silêncio e a proibição do consumo de bebidas alcoólicas, ao contrário de como ocorre em rodas de sambas comuns, exigindo concentração e seriedade perante as exposições

[66] Documentário disponível em: <http://comunidadesambadavela.com/2010/07/>. Acesso em 24 Ago. 2011.

da música, bem como pela maior divulgação pela presença de pessoas conhecidas no meio artístico e intelectual, influenciando o desenvolvimento de novos projetos e iniciativas do mesmo gênero que buscam conservar uma suposta tradição, a do samba autêntico[67]. Mas a iniciativa como uma resistência do samba tradicional que pode, à primeira vista, oferecer essa resistência à sociedade pode não servir de fato à resistência, mas, também, ao conformismo dos indivíduos. Pois, enquanto o progresso do esclarecimento, acompanhado do progresso material e técnico conduziram a cultura à ideologia do sistema coeso da indústria cultural de modo a eliminar as resistências do material sonoro das músicas de outrora, como apontou Adorno (2000), reunindo as esferas da arte num sistema coeso gigantesco e englobando em suas malhas, inclusive, aqueles que se contrapõem a ela, a busca pela tradição idealizada pelo projeto pode fazê-lo também mais uma novidade da indústria cultural ao invés de um projeto efetivamente inovador, como assim se compreende. Se, como compreendiam Horkheimer e Adorno (2006), a indústria cultural está acerada para se valer dos velhos sonhos, a ideia do passado como algo novo e inovador, se torna também, a novidade da indústria cultural. Não é à toa a revitalização dos bairros boêmios como a Lapa no Rio de Janeiro e a Vila Madalena em São Paulo, hoje incluídos nas grandes rotas dos destinos turísticos culturais do samba; as feijoadas das velhas-guardas recorrentes nas agremiações e Escolas de Samba que atraem turistas de todo o mundo, enfim, todo um aparato museológico para o "samba de raiz" que, de certa forma, não está distante das considerações estéticas da vida hodierna no que concerne à fruição dos novos museus, como discorreram Arantes (1991) e Fabbrini (2009). Pois, essa tentativa de estabelecer um lugar para se conservar o passado também tem como pano de fundo um novo mercado que se insere, um "shopping" das produções culturais consideradas autênticas brasileiras. A própria Comunidade Samba da Vela é atualmente considerada nas

[67] O modo como se configura e procede a roda de samba é reconhecida tanto pelo silêncio e proibição do consumo de bebidas alcoólicas, que, com cadeiras em torno de uma mesa com uma vela, cronômetro do encontro e indicador da fase do projeto pela a sua cor, ora de seleção de novos sambas que os frequentadores levam à Comunidade, simbolizada pela cor-de-rosa, ora de representação dos que foram selecionados, pela vela cor de azul e por fim pela vela de cor branca dos reconhecidos para publicação no caderno, é facultado aos frequentadores acompanhar junto à melodia. A maior divulgação do projeto pode ser compreendida pela formação dos próprios fundadores, alguns deles ligados a outros projetos e iniciativas, bem como da influência de outros sambistas populares da sociedade. Dois dos fundadores fazem parte do grupo musical de samba Quinteto em Branco e Preto, criado em 1997, que na época da fundação da Comunidade adentrava no mercado musical sambístico como um grupo inovador de jovens que buscavam o samba antigo, o "samba de raiz" (FERNANDES, 2010). Também, tendo como madrinha do grupo, a sambista Beth Carvalho, grande responsável pela apresentação do grupo ao Brasil e ao mundo, também compareceu à Comunidade Samba da Vela em suas primeiras reuniões, o que, de certo modo, contribuiu para o sucesso do projeto.

"agendas culturais" dos meios de comunicação como um dos locais "imperdíveis" para quem procura o samba autêntico[68].

O que de nenhuma forma é incipiente nesse espaço cultural exclusivamente, pois se apresentava anteriormente na história cultural do samba, o preço do progresso brasileiro acompanhou também o progresso do esclarecimento e, por isso, na sua liquidação como bens culturais; eis porque Antônio Candeia Filho, por exemplo, sambista inconformado com as transformações que ocorriam no seio das agremiações das Escolas de Samba que, para ele, mais denegriam a arte popular em vista do imediatismo do consumo, ao perceber as contradições do movimento de racionalização da sociedade, o qual denomina como uma pseudo-evolução, no livro publicado por ele e Isnard Araújo, *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*, parte para um projeto romântico de resistência da arte popular e inaugura em 1975, o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo, como um núcleo de defesa do sambista e de resistência contra as deformações que acreditava estar afetando a arte popular, mas que, contudo, sobreviveu alguns poucos anos, extinguindo-se logo após a morte de seu idealizador[69]. Pois, como apontado por Horkheimer e Adorno (2006), a pretensão de arte é sempre ao mesmo tempo ideologia, e com o seu isolamento, tão raro a arte possa sobreviver, de modo que aquele que quisesse se contrapor estaria apto a morrer de fome.

Hoje, porém, a ideologia é altamente produtiva e lucrativa. Certamente, a tentativa de se manter resistente ao mercado e voltar-se exclusivamente à comunidade é evidente nesse projeto. É ressaltado sempre nos encontros o seu caráter comunitário e a ausência de finalidade lucrativa com o movimento. Em muitos encontros os organizadores salientam que já renunciaram a propostas de shows, confecção de compact discs etc., pois acreditam que a entrada desse aspecto mercantil na Comunidade liquidaria o projeto[70]. Há um compact disc do

---

[68] A agenda do projeto bem como as comemorações encontram-se disponíveis nas agendas culturais dos jornais de maior circulação na cidade, como o Estado de São Paulo e Folha de São Paulo, na seção do Catraca Livre, cuja descrição do projeto segue invariavelmente como o local onde se dá o samba autêntico e "samba de raiz".

[69] Ver Vargens (1987) e Candeia e Araújo (1978).

[70] Tendo como exemplo experiências anteriores malsucedidas em projetos, Chapinha, no vídeo, explica o caso do Mutirão do Samba, primeiro projeto de samba da cidade de São Paulo que se extinguiu logo após uma discussão dos integrantes, assim que o projeto começou a se atrelar a questões mercantis. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wZZUARKzObU&feature=player_embedded>. Acesso em 20 Ago. 2011. Ou no site da comunidade, disponível em: <http://comunidadesambadavela.com/inicial/>. Acesso em 20 Ago. 2011.

projeto de produção independente e os shows são realizados somente quando possuem um caráter cultural que segue os objetivos do movimento para a sua divulgação, como foi o caso das comemorações de seu aniversário realizadas nos espaços do Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC); nos eventos da Virada Cultural, evento realizado anualmente na cidade de São Paulo; e mais recentemente, sob o tema de diversidade cultural, na festa da posse da presidenta Dilma Roussef realizada pelo Ministério da Cultura por meio da Fundação Cultural Palmares (FCP) no início de 2011, simbolizando o samba da região paulistana. No site da Comunidade salienta-se esse aspecto comunitário do projeto afirmando que o samba seria uma das verdades culturais mais autênticas do Brasil porque "sai do povo e volta para ele, sem que este tenha que pagar por isso". Como manifesto popular ele seria, por isso, de graça. Para seu funcionamento, a verba adquirida para a realização do mesmo provém da colaboração dos participantes e de patrocínios de empresas.

Porém, não é menos evidente que, com a novidade iniciada com a Comunidade e esse caráter inovador, se abriram novas portas no mercado do samba. Inevitavelmente, com a ampla divulgação do projeto surgem tanto novas oportunidades no mercado de trabalho, que, em virtude da visibilidade adquirida pelos sambistas, contribui para o sucesso dos grupos daí decorrentes, – apesar dos organizadores enfatizarem que o trabalho realizado na Comunidade é destinado exclusivamente aos compositores e frequentadores –, quanto a possibilidade do projeto como mais um meio de propagandear os produtos do mercado. Por um lado, com o reconhecimento do público, os sambistas ligados aos projetos formaram novos grupos artísticos, bares etc., de modo que o desenvolvimento de um projeto influenciado por esse pudesse dever-se menos à ideologia propriamente do que à possibilidade de inserção e visibilidade no mercado de trabalho, ou meio de adquirir sucesso. Por outro, com o patrocínio de algumas empresas, como foi o caso do período de 2007 a 2008 da empresa de cosméticos Natura, que financiou a confecção de cadernos próprios com os sambas e disponibilizou cartazes publicitários na Casa de Cultura durante o período, contribuiu para que o samba acabasse funcionando também como propaganda de mercadorias. Contudo, ainda assim, a tentativa de se manter resistente frente ao mercado é constante.

Mas a novidade inaugurada pela Comunidade e que tem se proliferado pelas demais periferias da cidade[71], além de elucidar essas contradições no que concernem ao mercado exclusivamente e que de certa forma não são o verdadeiro problema, pois a autonomia que se pudesse pensar na arte quase nunca existiu definitivamente, também oferece outro tipo de reflexão ligada à ideologia do próprio movimento e que aponta para as suas inerentes contradições. A ideologia de resgatar a memória pela tradição revela o desejo de se fazer o velho ser novo. Afinal, que memória é essa que se procura resgatar?

Segundo os próprios organizadores do projeto, como um movimento coletivo, além de resgatar a memória dos sambistas, seria por meio desse resgate também que faria o samba ainda ecoar mantendo acesa a chama da vela, contribuindo para mudanças profundas nos indivíduos. Tal memória, segundo eles, está no campo da oralidade, dos ensinamentos dos ancestrais e repassados para os demais que, resgatada como missão, abriria novos caminhos possíveis, alertando para os caminhos tortuosos, fazendo um "bamba" reviver e renascer[72]. Dozena (2008), ao discorrer sobre a Comunidade, acredita que a característica das transmissões da cultura do samba se dar neste campo da oralidade, garantiria, como fonte de desvio da lógica funcional e burocrática, resistências aos poderes da sociedade. Salientando, contudo, que a cultura do samba não estaria desvinculada das dinâmicas da modernidade e do mercado, o autor considera que, se apropriando dele e o desafiando, o projeto poderia ser caracterizado como uma prática de resistência dos modos de existência, pois, como um ritual que toca memórias, a Comunidade Samba da Vela forneceria o encontro entre o passado e o presente, de modo a penetrar no sistema de valores da sociedade, permitindo a tomada de consciência de cristalizações sociais profundas (DOZENA, 2008).

---

[71] Chapinha afirma ser frequente pessoas visitarem a Comunidade e se interessarem em organizar algo semelhante em seus respectivos bairros. Acrescenta que nestas situações o sambista chega a visitar o local, explicando sobre a ideologia do projeto e orientando sobre os procedimentos, asseverando a questão de realizarem-se sambas inéditos, para garantir a continuidade do projeto. Ele afirma haver hoje cerca de 15 outras comunidades que trabalhem com a ideia da Comunidade. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wZZUARKzObU&feature=player_embedded>. Acesso em 20 Ago. 2011. Tanto Nascimento (2010), quanto Dozena (2008) e Fernandes (2010) abordam essa proliferação dos movimentos culturais do samba nas periferias, salientando as novas articulações culturais na sociedade e exigindo, por isso, reflexões sobre essa realidade.

[72] Disponível em Melo, Camargo e Freire, (2007) e no Blog da Comunidade.

Mas o fato de buscar a tradição e conservar o passado, como uma ideia que pudesse eventualmente se contrapor à realidade é contraversa. Evidentemente, a tradição é importante. Da mesma maneira que o que contribuiu para o movimento artístico brasileiro se instituir como movimento e conquistar a sua música popular foi o reconhecimento de uma ausência de memória e de tradição, resgatar essa memória e tradição, como é nestes projetos, também é importante para a resistência e para se pensar em emancipação, uma vez que, como afirmava Adorno (1964), a memória e o tempo são essenciais para a experiência, que possibilita a formação dos indivíduos. Igualmente, a busca pelo samba tradicional como linguagem no campo da oralidade também permite o encontro com os testemunhos do passado e da história do país, os quais também contribuem para a experiência, algo que, inclusive, Horkheimer (2000) considerava ser tarefa necessária da filosofia, pois, segundo ele, toda a linguagem, como repositório das perspectivas diversificadas do pobre e do príncipe, do camponês e do poeta, envolve os padrões de crença enraizados, refletindo a condição da natureza e os anseios dos oprimidos, e transformando as paixões para as esferas da experiência e da memória. Contudo, como discorreu Benjamin (1994, p. 105), a experiência, matéria da tradição, "forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com, frequência inconscientes, que afluem à memória". Neste sentido, ao pretender autoritariamente a tradição se poderia atender mais à ideologia que segue como a destruição do passado do que à ideia mesma de experiência e de resistência aos modos de existência. A própria ideia da pretensão pela autenticidade antiga é contraditória. Pois, além de desconsiderar as transformações sociais, político-econômicas do país, e por isso, a dialética inerente ao progresso estético, tornando-se tanto duvidosa a tentativa de se fazer o samba antigo, quanto ignorando que, justamente por essa tentativa de se manter o passado contínuo, o incorporou no rol dos produtos *kitsch cult* da atualidade, que exprime o fetiche da ideologia, a ideia de uma pureza da tradição e, assim, de uma resistência legítima ausenta de contradições, ignora-se a própria história contraditória do país bem como da estética e da sociedade. A tradição permanece a tradição da dominação. Como o que funda a cultura, o princípio de autoconservação, carrega consigo as tensões da dialética do espírito e da natureza no processo de dominação desta, é este o princípio também que retém o dinamismo dessa natureza e que transparece em toda a continuidade histórica social, como tradição. A busca pela tradição como novidade, ou como aspecto que seria considerado inovador do projeto, acaba se revestindo, por isso, de algo ainda mais antigo.

Ainda assim, compreendendo igualmente que o discurso nostálgico do passado também desconsidera o movimento dialético próprio do samba como manifestação cultural, suas transformações que seguem as transformações sociais, Dozena (2008) acredita que, por meio desses movimentos de resistência, o samba consegue transcender a sua característica musical, de modo a impulsionar a criação e o novo, "imprescindível na inspiração de novas realidades, de novos cenários frente às dificuldades impostas pelas circunstâncias da vida na grande cidade" (p. 8). Contudo, poder-se-ia questionar igualmente se os movimentos de resistência do samba impulsionam de fato a criação do novo, visto que o que se busca é justamente a resistência do passado. Ficar somente com a tradição também sugere a estagnação da dialética do progresso. A ideia de vanguarda e do novo implica na noção de ruptura com a tradição e esta, como afirmou Adorno (2011a), só se encontra na obra de arte nos momentos de ruptura, no novo e não na continuidade, pois a tradição somente teria vida na sua negação no novo. Isso não significa, contudo, que o novo não surja da tradição, pois, pelo contrário, ele precisa dela para surgir. Mas incorporando-a e refletindo-a, traz consigo aquelas tensões da natureza e do espírito as quais implicam as contradições da arte. Mas a ideia no projeto, porém, não é precisamente quanto ao novo, mas de conservar o passado que, nestas circunstâncias, se assemelha mais à busca pela tradição como uma resistência à mudança, em detrimento dos movimentos artísticos atuais, a mesma que Adorno (1986b) discorre ao procurar compreender a dificuldade em escutar a nova música identificando que a dificuldade em romper com o antigo, a tonalidade, como segunda natureza, ou a casa confortável nos termos estéticos, que apesar de não ser mais confortável, posto que a situação é outra, ainda é consoladora, também é uma resistência à mudança. Tanto a busca pelo samba tradicional, como os próprios moldes do projeto, que, justamente conferem-no o seu aspecto ortodoxo, evidencia isso. No processo de seleção de músicas que irão compor os cadernos dos encontros, não se evita apenas a produção de músicas comerciais, mas evita-se também qualquer possibilidade do novo: a seleção de músicas na Comunidade se dá justamente na escolha por aquelas que buscam o samba em sua forma tradicional dos sambas de terreiro, partido-alto, e que não apresentem muitos erros de português, cacofonias ou melodias quebradas[73].

[73] Chapinha, um dos organizadores explica o modo como o samba se configura no projeto e o processo de seleção e composição das músicas, salientando a importância dessa fase, pois, segundo ele, se se compreende

Contudo, ainda que o projeto possa eventualmente se inserir nos produtos logrados da indústria cultural servindo mais à conservação da realidade pela conservação do passado há, ainda, um aspecto peculiar deste que também a ele confere o seu rótulo de inovador, que o acaba atrelando à ideologia da indústria cultural, mas que também rompe com essa continuidade. O fenômeno de se buscar a tradição e exaltar o passado, hoje ainda mais frequente, haja vista a quantidade de projetos de resistência do samba, ou da fruição de museus, também como uma resistência à mudança e mais uma forma de manutenção à realidade, é sintomático na atualidade e também possui uma dialética. Este apelo ao velho, ao mesmo tempo, revela a consciência duplicada daqueles que, ao perceberem que o novo, oferecido pela indústria cultural acaba sendo sempre a mesma coisa, procuram o velho, ao invés de algo verdadeiramente novo, na esperança de encontrar a derradeira promessa de felicidade que fora sacrificada; nem que, para isso, tenham que renunciar à mudança e à transformação. Se, ainda hoje os indivíduos buscam o samba antigo é porque também algo ainda do antigo permanece inalterado: as contradições sociais e a crescente pauperização. Apesar de todo o avanço e desenvolvimento do país, a injustiça perdurou e o progresso se firmou no seu contrário. Contradição essa que, inclusive, suscitou o surgimento do projeto. Em nota sobre a comemoração de 10 anos no blog da Comunidade, Maurílio, um dos fundadores, desabafa as conquistas e ideais que o grupo tinha em mente ao fundar a Comunidade explicitando essas contradições que a motivou[74]. No texto, lastimando os percalços da modernização na cidade, e mais propriamente no bairro de Santo Amaro, o sambista discorre que, como um bairro que se desenvolveu economicamente graças aos migrantes nordestinos, contribuindo para o aumento da concorrência nos estabelecimentos da região, ele não ficou atrás das demais periferias da cidade submersas às margens da sociedade. Carente de transportes para o centro e de movimentos culturais, e com o desenvolvimento de uma violência crescente, restava às pessoas do bairro a distração em pagodes próximos da casa, praças, a televisão e a igreja, enquanto outrora as periferias tinham seus atrativos de invenção popular. Não se viam mais rodas de samba e não existia um movimento que hasteasse a bandeira do samba. Ressaltava que mesmo com as melhorias com o transporte na atualidade, construção de faculdades, hipermercados, Shopping Centers, a

---

a música como cultura, principalmente o samba, pode-se educar o compositor frente às composições. Entrevista disponível em: <http://comunidadesambadavela.com/2010/07/>. Acesso em 24 Ago. 2011.

[74] Disponível em <http://comunidadesambadavela.com/2010/07/>. Acesso em 24 Ago. 2011.

periferia ainda encontrava-se com olhares indiferentes, os mesmos de outros bairros que sofrem as mesmas dificuldades há muito tempo. Por fim, o sambista esclarecia o surgimento da comunidade como uma inventiva de trazer à atualidade o passado que prefigurou a sua infância que, apesar de épocas difíceis, produziam uma doce lembrança e, buscando reproduzir uma roda de samba ao estilo antigo, de modo a hastear a bandeira do samba, a Comunidade Samba da Vela acenderia não só a vela, mas a cidade toda.

A busca pelo samba tradicional, neste sentido, poderia denotar também que, ainda que a elevação do padrão de vida das classes "inferiores" refletir-se-ia na difusão hipócrita do espírito, nas palavras de Horkheimer e Adorno (2006), as classes "inferiores", apesar da melhoria nas condições de vida, não se aprazem com a calúnia alastrada. Como o passado se prolonga como destruição do passado, ocultando as contradições da sociedade, de uma cultura formada por duas esferas que são reunidas num cadinho gigantesco, como afirmaram os autores, busca-se aferrar ao passado na tentativa de resguardá-lo. Como o progresso não se realizou, com a humanidade pretendida, mas no seu contrário, a ideia que pode ressoar no projeto é a de que, neste sentido, graças à tradição, poder-se-ia salvar o passado como algo de vivo, em vez de utilizá-lo como material para o progresso, como assim considerava Adorno (1995a). Contudo, se, por um lado, tal ideia pode ter o seu fundamento, visto a irracionalidade crescente frente à destruição do passado, por outro lado, desconsidera também a dialética inerente ao progresso, pois a ideia de a arte salvar o passado como algo de vivo, está na dialética do progresso, que compartilha ela mesma os dois movimentos. O que confere à arte a sua autenticidade, o novo, é justamente romper com a tradição, ao mesmo tempo que lhe é inerente a história e tradição da arte. Além de muitas composições da Comunidade possuir como tema a exaltação ao passado, a outras Comunidades e velhas-guardas, notam-se muitos sambas que exaltam a favela de outrora. O samba antigo chega a ser exaltado como pátria, enquanto a própria época em que o samba se firmou também apresentava as mesmas contradições do progresso e assim, da sociedade. Contudo, a modernização que trazia a esperança de uma vida justa com o progresso material e o desenvolvimento técnico, como foi na época em que o samba se estabeleceu como música popular, trazia consigo também o desejo dessa pátria, que foi escorraçada. A ideia que serviria como fundamento, por isso, da resistência à realidade pela manutenção do passado seria a de que entre uma bela viola por fora em que o pão é bolorento por dentro, mais bem "autêntica" seria a imagem do alimento fermentado que se estragou do que aquela que transmitiria a falsidade de sua aparência, isto é,

aquela que seria mais que arte popular, pelo nivelamento das esferas, mas que, no entanto não é, ou considerada música popular decorrida do povo, que a indústria cultural insiste em dizer, quando é, na verdade, padronizada e decidida de antemão seguindo os *standards* dos grandes trustes. Neste sentido, a ideia do projeto é a de que se opondo às músicas comercializadas modernas e triviais, poder-se-ia opor-se também à má produção da indústria cultural de modo que o resgate da tradição em detrimento da estandardização do samba, nestas circunstâncias, pudesse ser concebido como uma resistência à má produção da sociedade capitalista, às músicas ligeiras voltadas diretamente para o mercado.

Mas, o intento de manter a arte popular tradicional, contudo, possui algumas divergências com relação ao mesmo intuito no âmbito da arte superior e que colaboram para que ela ao mesmo tempo que busca resistir à realidade, integra-se a ela. Pois, enquanto os que buscam a forma da arte superior de outrora o fazem pela necessidade de se manterem presos à objetivação da afirmação perdida, a harmonia, como pensou Adorno (1986b), os que se voltam para aquela acabam defendendo os motivos de seu ressentimento e miséria frente às condições da supressão que legitimava à arte séria a razão de sua existência. Se o processo de autonomização estética foi inerente ao desenvolvimento próprio da arte, que adquiriu a sua autenticidade mediante a separação das esferas, e foi esse processo também que acompanhou e acompanha o progresso do espírito e da emancipação da cultura, defender a ignomínia da origem da arte popular frente à sua transfiguração pela indústria cultural corrobora com a condição existente, a mesma a que se procurava contrapor-se. Dito de outro modo, revolver ou exaltar a sua mácula, não é diferente de legitimá-la. Negar as transformações contemporâneas também é afirmar o existente. Pois a negação, como Adorno (2001) afirmou em sua *Teoria Estética*, também é afirmação: ora, ao negar as transformações da arte, a anti-arte também se estabeleceu como a arte da negação do existente. Negar o progresso musical brasileiro na intenção de conservar o passado e rechaçar o presente acaba também afirmando o presente pela sua negação, impedindo o contato das massas com a sua verdadeira condição. Como afirmou Adorno (2011a, p. 361):

> Em vez do que lhes é negado, as massas fruem reactivamente e por rancor do que a renúncia lhes engendra e que ocupa o lugar do que lhes é recusado. Que a arte inferior, o divertimento, surja como evidente e socialmente legítimo é ideologia; esse carácter de evidência é apenas expressão da omnipresença da repressão.

Não caberia hoje perguntar se o projeto da Comunidade realmente atende a uma autêntica música popular, pois é ou seguir na direção de pesquisar se a arte popular ainda é possível, visto que suas naturezas burlescas e rudes são incorporadas, neutralizadas e "amansadas" pela indústria do entretenimento e pelo próprio esclarecimento no seu desenvolvimento pela razão instrumental, ou de se corromper nessa ideologia mesma que traz a dominação omnipresente. Evidentemente, o fato de o Brasil se configurar de um modo peculiar, no qual se conservam ainda elementos pré-capitalistas, os quais possibilitam ainda observar manifestações e imagens artísticas que condizem àquelas da arte popular de outrora – no interior e no sertão do país, nas comunidades mais distantes – e também existirem elementos resistentes e rudes que não plenamente incorporados pela indústria cultural, é possível encontrar ainda hoje manifestações artísticas capazes de contradizer a realidade, de modo que a contradição da cultura presente desde que concebida como cultura, em sua própria categoria e conceito, ainda se conserva nestas imagens e manifestações. Mas o problema de fato tampouco é com relação à arte popular propriamente. Buscar responder essa questão seria mais um meio de negar a contradição, pois como mecanismo de encontrar mais um véu que acobertasse a situação, tanto afirmativa como negativamente, ignora-se o que realmente está em jogo: a contradição do esclarecimento e não a cultura como valor, como não deixaram de enfatizar Horkheimer e Adorno (2006). Contudo, o que se percebe e o que se torna sim cabível de reflexão é que frente a esse impasse com relação à arte popular que aqui prosperou, as manifestações artísticas vão se configurando de maneiras diferentes em relação à realidade e apresentando, em cada uma delas, respostas diversas que, essas sim, deveriam ser buscadas como um objeto que também reflete a objetividade da totalidade que lhe é inerente e, como um objeto da realidade histórica atual, por isso, passíveis de melhor compreensão.

Se, porém, o progresso da arte, na separação com a mitologia, mas que se desembocou nela mesma, também possui as suas contradições em sua estrutura decorrente dessa contradição inerente a esse processo de desencantamento do mundo e autonomização, tais elementos que ainda se conservam nos produtos da indústria cultural e que conferem a eles o seu fetiche de mercadoria, ainda são expostos à sociedade, e, por isso, também aos indivíduos, a quem não lhes restam opções que impossibilitem de se curvar a essas contradições e, por isso, entrar em contato com o sofrimento que lhe é decorrente. Neste sentido, a resistência à mudança pela conservação do passado, que leva os sujeitos a se acomodarem na casa

confortável que, no entanto, já fora destruída, explicita também uma busca por uma esperança, como feitiço. No país em que a pauperização é extrema, a opção em voltar às origens, à tradição, não seria somente resistência à mudança, ao diferente, senão também, resistência à realidade. Os indivíduos de classe social dita "inferior" no Brasil, sequer têm contato com a educação, com as imagens, as experiências e o conhecimento que implicariam na experiência da erudição que possibilita a compreensão de uma música artística ou autêntica. Como a ideologia atual e a adaptação já não garante absolutamente nada, o indivíduo consciente da contradição, principalmente os que sofrem ainda mais com as vicissitudes da pauperização e espoliação, se apegam à tradição na esperança de ter esperança. Esta, não trata de um mero subjetivismo ou algo ligado à metafísica; mas é como sintoma inexorável da dialética cultural brasileira produzida objetivamente: refere-se ainda ao processo de dominação da natureza que, enquanto no velho continente atrelava-se ao espírito que se elevava, no novo, ao perjúrio e ao preço dessa conquista. É o lamento da perda daqueles que, impossibilitados de superar a perda e elaborar o luto, ainda encontram no samba de terreiro uma esperança de ter um passatempo, um tempo verdadeiramente livre e feliz, que, ainda enquanto na Europa destinavam-se aos operários que passavam o tempo longe das máquinas, no Brasil foi conquistado ou burlando o regime do senhor ou no jeitinho malandro dialético; que denotam um desejo de mundo justo. Ainda incapazes de convalescer, já que o desespero não é propriamente individual, mas objetivo, o canto entoado, que devia ser um canto de alegria, nas palavras de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, soa ainda como um soluçar de dor. Apesar de todo o desenvolvimento que poderia trazer a liberdade efetivamente, o canto das senzalas ainda ressoa como a denúncia da liberdade administrada de quem não consegue se livrar dos grilhões. A ideia de voltar ao passado, no Brasil, remete ainda às contradições da formação cultural do próprio país, e de encontrar nele a promessa de uma vida verdadeira ou de uma pátria. Pois, nas frases da música "Pátria que pariu", de Petróleo, compositor que frequenta a Comunidade da Vela, "pior do que não saber pra onde vai, é de onde se vem".

As composições realizadas pelos frequentadores na comunidade trazem temas, em sua grande maioria, de amores frustrados, ou exaltados e idealizados que ilustram isso. Quer o lamento pela promessa não cumprida, ou pelo o que não se realizou, quer o lamento daquilo que se busca como ideal, trazem como contrapartida também a exaltação ao samba, ao passado ou à própria Comunidade como a "cura" deste sofrimento, temas que compõem outra

grande parte das composições[75]. Essas composições frequentes de músicas cujos temas são sentimentais e a busca por tais músicas por aqueles que frequentam a comunidade, por um lado, assemelham-se àqueles que Adorno e Simpson (1986) caracterizaram como o tipo "emocional", aqueles que consomem uma música sentimental para terem a permissão para chorar e, tocados pela expressão musical de frustração, aliviam temporariamente a consciência da perda de sua própria realização e, por outro, a exaltação ao samba como poder transformador, ou libertador, denotam por trás da frustração, a busca pela resistência do samba como a esperança de ter esperança, a expectativa de se livrar do desespero. Essa contrapartida nas composições que exaltam o samba e a tradição relembra o samba como reza. As músicas de abertura e encerramento dos encontros depositam na figura simbólica da vela no ritual, que, inclusive, sela o ritual do projeto contribuindo para o seu caráter inovador, como reza, um poder transcendental de transformação. Como esperança de algo que curasse o lamento gerado pela promessa rompida, essa exaltação ao samba, como um ritual, não faz elucidar senão o próprio lamento, ilustrando a consciência duplicada dos indivíduos e a dialética inerente a essa cisão: o lamento da promessa não cumprida e ao mesmo tempo o desejo de cessar esse lamento.

Tanto o lamento nas músicas sentimentais, quanto a exaltação do samba como poder transformador, como algo que reconciliasse esse lamento, são importantes na medida em que revelam as vicissitudes da própria contradição da sociedade. A tensão evidenciada nas músicas sentimentais frente à exaltação do samba como algo que pudesse modificar o existente ainda remete à qualidade oculta discorrida por Adorno (2011b) nas mercadorias da indústria cultural que relembram a memória sentimental daqueles que tiveram o acesso à cultura denegado e que encontram nelas aquela ilusão da aparência estética que existia na música elevada e que trazia consigo a ideia de uma vida verdadeira por meio da autonomia que a arte exercia frente à realidade empírica. Tais qualidades não devem ser desconsideradas. Semelhante concepção é valida para os indivíduos que buscam tais músicas. Ainda que denote a dificuldade em entrar em contato com o diferente de modo a perpetuar a realidade existente, o sentimentalismo existente nas músicas ligeiras e nas pessoas que consomem ou procuram por tais músicas, como também lembra Proust (2004), não deve ser desprezado. Segundo ele,

[75] Em 147 canções encontradas nos cadernos da Comunidade ao longo de seus 11 anos, 68 tratam de temas relacionados ao amor, seja frustrado ou idealizado, e 44 exaltam o samba, o passado e a própria Comunidade; as restantes tratam de temas diversos, tais como questões cotidianas, entre outros.

muito mais que a boa música, a música de má qualidade se encheu dos sonhos e das lágrimas dos homens, adquirindo um lugar na história sentimental das sociedades e um papel social. Como consolo, elas resguardam o segredo e sonhos de milhares de almas, podendo elevar "[...] a multidão das almas tendo em mãos o sonho ainda tenro que lhes fazia pressentir o outro mundo, e alegrar-se ou sofrer neste" (p. 167). Os sambas, sejam os sentimentais, sejam os que exaltam o próprio samba como poder transformador, e a própria ideologia de conservar o passado do projeto, faz ressoar as angústias bem como os sonhos ainda de uma sociedade justa; eis porque, assim como as músicas ligeiras que se conservam apesar de todo o modismo, as *evergreens*, e que na América, não por menor razão destacam-se como *nostalgia songs*, como denominou Adorno (2011b), estes sambas não somente desapareceram da memória social, como, inclusive, são prototípicos do projeto. Ainda que a indústria cultural desenvolve-se neutralizando as suas qualidades, o samba ainda traz consigo o seu caráter enigmático apontando justamente para o perjúrio daquilo que não se realizou e o sonho de algo diferente. O que, contudo, também não se trata exclusivamente de uma exaltação à música ligeira, tendo em vista esse caráter, pois o samba, além de ser também música ligeira e não poder se impor à totalidade, o modo como ele é realizado nestes espaços e como é produzido, visto que padronizado, nega aquilo pelo o qual ele seria. Assim, cabe ressaltar igualmente, que o samba, e como ele ocorre nesses espaços, nestas circunstâncias, não devem ser tomados exclusivamente como uma ode à alegria ou ao seu aspecto vulgar ou erótico. Pois não se trata de uma ode à alegria, ou à música ligeira – apropriada por muitos autores principalmente em decorrência do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, ou, de uma apropriação Reichiana do samba e do carnaval, como a revolução do amor, a expensas da própria ideologia – visto que estas se tornaram embuste para a dominação, mas da elegia que a configura[76]. O lamento pelo o que não se cumpriu. A própria alegria exaltada

[76] Tal como a pesquisa de Ramalho (2010): "*Uma alegria subversiva: o que se aprende em uma escola de samba?*" ou como complemento ideológico amplamente difundido nos festivais alternativos, embora integrados, como também nas peças orgiásticas a que se voltou José Celso e a sua turma em que se exaltam o samba ou como uma alegria, pela revolução do amor, ou como um retorno à natureza. Além de os elementos do puro absurdo, que conferiam a resistência e a agressividade da arte popular, terem sido apropriados pela indústria cultural e neutralizados, são eles também que se voltam para a dominação dos indivíduos de modo que, exaltá-los pura e simplesmente, repete-se a dominação tão cegamente que, contudo, gostaria de protestar. Como salientou Adorno (2011a, p. 91) ao discorrer sobre a música ligeira: "Já não se deve temer o orgiástico vestígio da lembrança em razão do cancã offenbachiano, ou, ainda, da cena de confraternização d'O morcego. A embriaguez programada e administrada deixa de ser embriaguez. Aquilo que sempre se reputa excepcional termina por se embotar: as festas às quais a música ligeira convida seus adeptos sob o nome de banquete para os ouvidos [Ohrenschmauses] consistem, no fundo, no triste prato de todos os dias". Assim também identificava Horkheimer (2000, p. 129): "As doutrinas que exaltam a natureza ou primitivismo a

frequentemente no samba sempre fora como resposta a esse lamento e sofrimento; eis porque, como arte popular, sua beleza se deu justamento no seu perjúrio e como revolta da natureza causa tanto rebuliço. É justamente o seu ressentimento que fez a arte popular expressar as contradições da sociedade. Como lembra Adorno (2011a, p. 173) "a arte é plenamente expressiva quando, através dela, é subjectivamente mediatizado algo de objectivo: tristeza, energia, nostalgia".

A exaltação ao samba, caracterizado como um instrumento para a formação de ideias é frequente nas rodas que se sucedem nos encontros, nas composições e na caracterização do próprio movimento disponibilizado no site da Comunidade. Mas, o curioso no projeto e o que contradiz também a sua ideologia em conversar o samba tradicional exclusivamente é que, embora se busque o samba nos moldes tradicionais, ele se configura de uma maneira distinta a esses. Tanto em virtude da figura do malandro de outrora ser geralmente rechaçada atualmente nesses movimentos de resistência do samba, em nome de um "samba intelectualizado"[77], quanto da forma a que o encontro se sucede, isto é, a própria configuração da roda em que se exige silêncio e com cadernos ou músicas em papéis para que os demais acompanhem, proibindo o consumo de bebidas alcoólicas, o samba que se presume resgatar nos moldes antigos pode se ver também cerceado pelas novas configurações que parecem acompanhar o mesmo movimento do esclarecimento em exigir que o sem-sentido explique a sua eficácia e os impulsos sejam castrados. Contudo, se, por um lado, no vulgar, como afirmava Adorno (2011a), o recalcado regressa com as marcas do recalcamento, como fracasso da sublimação da arte que pouco conseguiu, isto é, como natureza da dominação do encanto desencantado que a sublimação não sublima, e é reprimido no projeto atendendo, por isso, à mesma lógica da ideologia da racionalidade tecnológica. Por outro, também é o pedido implícito para que se preste atenção à música, para esse mesmo processo de recalcamento pelo próprio encanto: àquelas vozes das candeias que Mário de Andrade (1951) identificava como o início da música popular brasileira e as injustiças que lhe são inerentes, com

---

expensas do espírito não favorecem a conciliação com a natureza; pelo contrário, enfatizam a frieza e a cegueira em relação à natureza".

[77] O curioso é que apenas 2 canções fazem exaltação ao malandro. Tema que era frequente nos sambas antigos e motivo de discussão. Como reflexo dos novos tempos e contraditoriamente à própria ideia de tradição do samba, o "samba civilizado" que estava associado ao movimento nacionalista e mais tarde na Era Vargas como forma de controle social, no ritual do projeto torna-se mais civilizado ainda, considerado por Dozena (2008) como samba intelectualizado.

seriedade. Nesse sentido, acompanhando o esclarecimento e, assim também o progresso da sociedade, que é contrário em si mesmo, ao mesmo tempo que se busca parar essa mesma roda do progresso, na tentativa da conservação do samba frente à estandardização do mesmo, acaba, na verdade, conservando a mesma falsidade do antigo, exige-se que se encontre nela também os motivos que a fazem girar sobre si mesma, rompendo com a continuidade, pois a intenção do projeto em fazer-se escutar as músicas em silêncio, sem o consumo de álcool ou outras drogas, exigindo uma espécie de seriedade, também matuta uma tentativa de fazer-se ouvir os lamentos e o sofrimento desse passado nostálgico, contrapondo-se à mera diversão. Eis porque, inclusive, os sambistas da Comunidade advertem constantemente que o local não se destina à diversão, mas ao culto do samba tradicional[78].

Além de o fato do projeto reunir crianças, jovens, adultos e idosos da periferia da cidade de São Paulo para ouvir samba em silêncio, os seus organizadores também enfatizam que ele democratiza o acesso à cultura por meio da música promovendo mudanças individuais e coletivas que se dariam com a conservação do samba tradicional. Contudo, ao buscar o samba antigo, ou, hipostasiar a busca de uma arte popular do passado, a Comunidade Samba da Vela pode atender mais à adaptação dos indivíduos à realidade dada, como discutido, do que como um projeto que seja efetivamente democratizador, tal como exposto na caracterização da Comunidade em seu site. Os indivíduos da comunidade que passam a frequentar o projeto, em sua grande maioria de classe social dita "inferior", não têm acesso àquilo que lhes foi privado. A defesa pela resistência da arte popular, no caso, não é democratizadora. Ela é denunciadora da contradição do esclarecimento e deste na cultura que, graças à indústria cultural nivela as esferas da arte e oculta as contradições para manter o trabalho quando ele não é mais justificável como em outras épocas, aniquilando o direito objetivo da arte popular àqueles que não podiam se apossar da arte séria. Mas essa falsidade tampouco é do projeto. Ela segue a lógica interna dos bens culturais em sua emancipação em vias do capitalismo tardio e da própria razão. A frase de Adorno (2011a) de que por vezes seria melhor não fazer nada pela cultura, encontra aqui o seu correlato. E é visível ainda mais nos países subdesenvolvidos, com o emblema fraudulento de democracia. O fato de o aumento significativo das propostas e projetos nas periferias que incentivam a aprendizagem por meio de uma apropriação da cultura popular de modo pragmático, como é, por exemplo,

[78] Paqüera em entrevista a Carlos Calado, Folha, 2001, apud Dozena (2008)

com as iniciativas de oficinas de percussão e capoeira nos centros urbanos, hoje inclusive nas escolas particulares, denota não somente a irracionalidade da razão que se desenvolve com as tendências do pragmatismo na arte, como já discorrido anteriormente e que Adorno (2011a) identificava, na década de 1960, mas, a astúcia da racionalidade técnica frente a esta irracionalidade em se instituir como democratizadora ocultando a negatividade mesma da cultura, pois, tais propostas não incluem de fato os excluídos da cultura; os antagonismos sociais persistem e são cada vez mais crescentes. Como uma espécie de mecanismo para confortar o ressentimento dessa exclusão, adensam-se os elementos da sua natureza antitéticos à sociedade, integrando-os a ela. Tão logo integrados, e com o crescimento material e técnico do país, mais a ideia de que a arte popular brasileira difundida ao mundo contribuiria para a redemocratização do país é incrustada no ideário da população como um todo, de modo que a mentalidade acabe não se diferindo daquela que o autor assinalava a respeito do pragmatismo cultural, imaginando uma conferência de sociologia da cultura cujo título seria "A função da televisão para a adaptação da Europa aos países em vias de desenvolvimento" (ADORNO, 2011a, p. 377). Os filisteus da cultura certamente agradecem propostas deste tipo.

Mas, ainda que não seja democratizadora, a ideologia do projeto, também incorporada às malhas do mercado dos bens culturais, retém, contudo, as contradições no que concerne à essa democratização, que a racionalidade técnica procura ocultar. A tentativa de se fazer sério aquele passado nostálgico que acaba legitimando também a não-democratização, exige-se também, outrossim, seriedade perante essa mesma não-democratização. A arte do passado, como insiste Adorno (2011a), que só talvez fosse possível em uma sociedade pacífica, cada vez mais se transforma em complemento ideológico da sociedade. Se, conforme o autor, tampouco convém visualizar a forma da arte em uma sociedade transformada, mas que, sem dúvida, melhor seria que a arte desaparecesse do que ela esquecesse aquilo que confere à forma a sua substância e à arte a sua expressão, o sofrimento, a ideia de se tornar sério aquilo que sempre foi escárnio, também contribui para aquela teleologia, assim como nas obras de arte, de permitir abrir os olhos perante o conteúdo humano; o não esquecimento do sofrimento que se acumulou na memória social. Igualmente, se para Horkheimer e Adorno (2006) a reconciliação do mito depende do retorno à pátria de Ulisses, a proposta de encontrar na tradição aquilo que não foi superado, e o esforço contínuo de procurar essa pátria inalcançável, desmente a falsa promessa de uma vida verdadeira, se opondo à mistificação das massas e despertando a consciência dos homens de sua privação. O que resplandece ainda é o

fetiche na síncope do samba e tudo o que ele significa: o encontro com a natureza, a necessidade de dominação bem como a resistência a ela.

Hoje, quando as classes mais abastadas que poderiam, como outrora, em nome de sua aparente autonomia à práxis material, procurar se apossar de uma arte autêntica ou de um tempo livre, ao contrário, assumiram plenamente o tipo ideal do "*homo oeconomicus*", as classes ditas "inferiores" da periferia parecem ocupar um lugar central no questionamento da cultura na contemporaneidade. Como um aspecto inerente da cultura brasileira que seguiu a negatividade de uma cultura formada por duas esferas, progredindo culturalmente por meio de suas próprias limitações que, ainda que se quisesse que fossem advindas do próprio país, são decorrentes da contradição mesma da sociedade e, portanto, são objetivas, os indivíduos da periferia procuram se vingar desta contradição, de seu despojo, procurando aquilo que também lhes era como direito. Os diversos projetos e programas culturais realizados ultimamente nestes espaços da sociedade revelam isso. A Semana da Arte Moderna Periférica realizada em 2007, cuja abertura se deu com o Manifesto da Antropofagia Periférica, escrito por Sérgio Vaz, ator social que tem se destacado e organizado, através da Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa), diversos encontros e eventos que promulgam esses movimentos, inclusive a Comunidade Samba da Vela, a defesa pela arte popular e o protesto contra a injustiça social, a inacessibilidade à educação e à cultura e a barbárie cultural é constante. A defesa pela arte popular como má consciência social da arte séria é evidente na afirmação do manifesto que, certamente, mais serve a uma provocação das elites paulistanas e ao próprio surgimento da arte, do que a um movimento que pensasse a arte como fim em si mesma: "A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza"[79]. Contestando as contradições da sociedade e acreditando que o pressuposto para a democratização da cultura dar-se-ia primeiramente pela educação, o manifesto reitera que a união da periferia pelo amor, cor e dor fazem com que "Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune". Como um grito que traz toda a angústia frente às contradições e promessa sacrificada, esse grito também traz aquilo que, igualmente, foi ocultado, o não-dito, o silêncio e o que fez silenciar.

[79] Da notícia de Eliane Brum: "Os Novos Antropófagos". Revista Época On-Line. 15 Set. 2009. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI58218-15228,00-OS+NOVOS+ANTROPOFAGOS.html>. Acesso em 09 Set. 2011. Sobre os diversos movimentos na periferia ver Pereira e Vidad (2007) e Nascimento (2010).

Embora a Comunidade Samba da Vela possa também conduzir ao mesmo destino que se procura evitar, servindo, como nas palavras do próprio site da Comunidade, para integrar os indivíduos na sociedade, possibilitando o seu sempre retorno à produção no dia seguinte, o ritual faz ressoar essa resistência, mesmo que ideológica, que os auxilia a suportar o existente e resistir àquela má produção da indústria cultural que impinge a ilusão de novidade e de concorrência, ainda que tal movimento também o possa ser. Como discorreram Adorno e Simpson (1986), a transferência da resistência aumenta muito naquelas esferas que parecem oferecer um escape às forças materiais de repressão em nossa sociedade e também que são encaradas como refúgio da individualidade. Ainda que as pressões da indústria cultural e da estrutura social acabem diluindo tais resistências, fazendo com que tal projeto se torne mais um produto da indústria cultural, é como produto, no entanto, que ele também apresenta as contradições da sociedade que, contraditoriamente, a ideologia nele incrustada almeja ocultar. A divulgação desses movimentos pela indústria cultural, embora transmita imagens ideológicas e acabem englobando também no mercado a própria ideologia, é importante. Divulgando os projetos e a comunidade para o Brasil e o mundo, ela contribui para o despertar daqueles que pestanejam enquanto dormem. Afinal, não obstante o sistema que garante a repetição do sempre o mesmo para a conservação e manutenção da ideologia existente, é também a repetição da história contada pelo papagaio verde de bico dourado no silêncio do Uraricoera, preservando do esquecimento os feitos e fala desaparecida, que nos chegou a sagacidade do herói de nossa gente, Macunaíma, e com ela, as contradições imanentes de nossa cultura e a busca incessante por uma identidade e, por isso também, a compreensão de que não estamos apartados da totalidade. Se o mesmo sistema que serve como destruição e ocultamento do passado, serve também como conservação, na medida em que relembra o passado pelo o seu próprio ocultamento, é a repetição do sempre-igual da indústria cultural no Brasil que obriga o contato com a falta de memória e que, por isso, abaliza que a nossa tradição não adveio da liberdade, mas anseia por ela. Ora, o samba como parte da tradição brasileira, mesmo modernizado e apropriado pela indústria cultural, ainda traz imanentemente a história de uma sociedade que se desenvolve pelo dinamismo do princípio de autoconservação e, por isso, pela natureza de dominação a que lhe está vinculada.

Apocalíptica mas também integradora, a indústria cultural é apenas o reflexo objetivado do não realizado, – certamente, como apostava Adorno, em sua pior aparição – mas por isso também remete àquilo que justamente ainda não se realizou, como negação. Se

não se pode saber como seria a arte se ela se desprendesse de seu sofrimento, como ponderou Adorno (2011a), aquela que não atua conciliando a contradição, como foi com a arte, mas buscando o seu nivelamento, como o faz a indústria cultural, e que nem uma nem outra conseguem efetivamente, pois esta harmonização teria como pressuposto a mudança nas relações de produção, e, portanto, dever-se-ia ser objetiva, é ela também que vem denunciando justamente a dominação inerente a essas relações e, por isso, perpetuando o sofrimento. Contudo, ao mesmo tempo que contribui para gerar o sofrimento, visto que não há sublimação, é também precisamente por isso que ela remete a ele. O comportamento sadomasoquista, como analisado outrora, não é fortuito e não reflete somente o poderio e a dominação existentes no sistema, mas ele também anseia desesperadamente por uma mudança. Assim também a tentativa no projeto de se manter fiel ao que se compreende como o samba tradicional, à tradição, contribuindo assim igualmente à engrenagem do dinamismo que corrompe a realização do progresso, isto é, da humanidade, pela manutenção do passado de dominação, ao mesmo tempo denota a necessidade de se compreender e desmistificar esse dinamismo ao tornar-se mais uma mercadoria do sempre o mesmo dos produtos da indústria cultural.

Uma vez que é a memória, como linguagem, que também possibilita o contato com o que não se sucedeu, o irrealizado, pois, como discorreu Hegel (1931 apud Horkheimer, 2000, p. 164) [80] ao identificar que não sobrou nenhum poder na vida consciente para a superação da doença da sociedade, mas somente

> [...] a memória, que ainda preserva a forma morta do estado anterior do espírito, como uma história que se dissipou, sem que os homens desaparecidos saibam como. E a nova serpente da sabedoria, que se ergue diante dos adoradores curvados, apenas despojada suavemente de uma pele emurchecida

é a indústria cultural, mantenedora do existente, que também relembra, contudo, aquilo que está pendente e, por isso, a vontade dos indivíduos, ainda, de uma outra sociedade; vontade ainda esboçada pela busca do Outro, a identidade, o não-ente que permanece velado de negro, ou se se quiser, a muiraquitã que livraria os homens do trabalho e, por isso, garantiria a mudanças nas relações de produção. Em contrapartida ao sofrimento inerente às obras autênticas na sociedade que ainda podem contradizer a sociedade, como imagens fragmentárias ou da morte, como discorreu Adorno (2011a), é o sofrimento não sublimado da

[80] HEGEL, G. W. F. **The Phenomenology of Mind**. New York, p. 564, 1931.

indústria cultural e a promissória do prazer enquanto satisfação sacrificada que retornam também no samba e que se torna justamente o motivo e necessidade de se escutá-lo com seriedade, como é a tentativa no projeto da Comunidade. Ainda que a Comunidade acabe contribuindo também para esse sofrimento, pois, como mercadoria da indústria cultural mais contribui para a adaptação dos indivíduos à realidade, e ainda que estes, ao procurar tais projetos, o façam mantendo a sociedade existente, buscar a memória do imemorável também reflete essa vontade de uma memória do que ainda não existe. Tais projetos denunciam, mesmo que não seja a intenção, a consciência cindida dos indivíduos e as contradições que a própria indústria cultural procura ocultar, mas que surgem dela mesma. Pois, buscar o novo no passado, como é a ideologia da Comunidade Samba da Vela, por exemplo, não revela somente a problemática do novo, mas, e principalmente, do próprio passado. O desejo que o passado seja novo, como resistência à mudança, e nestas circunstâncias, também como conformação do existente, é também o desejo de um novo passado; de uma humanidade, para quem, nas frases de Candeia, a vida é pintura sem arte.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 65-108. (Coleção Os Pensadores).

_____. **Filosofia da nova música**. Perspectiva: São Paulo, 2007.

_____. Crítica cultural e sociedade. In: _____. **Indústria cultural e sociedade**. 5ª edição. Tradução de Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. **Mínima Moralia**. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2008.

_____. On the Contemporary Relationships of Philosophy and Music. In: ADORNO, T. W.; LEPPERT, R. (Ed). **Essays on Music**.1st Ed. Princeton University, 2002.

_____. De la relación entre sociología y psicología. In: _____. **Actualidad de la filosofia**. Tamayo Barcelona: Paidós, 1991, p. 135-204.

_____. Teoria de la seudocultura. In: _____. **Filosofia y Superstición**. Madrid: Taurus, 1964. p. 141-174.

_____. Música Ligeira. In: _____. **Introdução à sociologia da música**. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011b. p. 85-111.

_____. **Educação e Emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995b.

_____. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986a. p.92-99.

_____. Por que é difícil a nova música. In: COHN, G. (Org). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986b. p.147-61.

_____. **Palavras e Sinais**. Modelos Críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Rio de Janeiro: Vozes, 1995a.

_____. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011a.

ADORNO, T. W.; SIMPSON, G. Sobre a música popular. In: COHN, G. (Org). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. p.115-46.

ALMEIDA, G. A. Nota preliminar do tradutor. In: HORKHEIMER, M. e ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

ALMEIDA, J. **Crítica dialética em Theodor Adorno**: música e verdade nos anos vinte. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música popular brasileira**. 3ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. **Macunaíma**. 27ª edição. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1991.

_____. **Pequena história da música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1951. Obras completas vol. VIII.

ARANTES, O. B. F. Os novos museus. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n. 31. p. 161-169, out de 1991.

ARANTES, P. E. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARAÚJO, B. S.; VENTURINI, J. R.; ARAÚJO, M. F.; CARLOTTO, M. C.; NETTO, O. S. V. **Uma análise qualitativa do mercado de música no Brasil**: para além das falsas dicotomias. Relatório de

Pesquisa Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação. Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. São Paulo, 2010.

ASSIS, M. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: **Obra Completa de Machado de Assis**. v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: _____. **A modernidade em Baudelaire**. Tradução de Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 159-212.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993a. p. 165-196.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Obras escolhidas III**. 3ª. edição. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 103-150.

_____. Teses sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993b. p. 222-232.

BOLLOS, L. H. **Bossa Nova e crítica**: polifonia de vozes na imprensa. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2010.

BRUM, E. Os novos antropófagos. **Revista Época On-Line**, São Paulo, 15 Jul. 2009. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI58218-15228,00-OS+NOVOS+ANTROPOFAGOS.html>. Acesso em 09 Set. 2011.

BÜRGER, P. **Teoria de vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURNETT, H. Adorno e Mário de Andrade: duas visões da criação pela música. **Viso** – Cadernos de estética aplicada, n.8, jan/jul 2010.

_____. Sobre Música Popular... Brasileira. In: _____. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: Ensaios de Filosofia e Música**. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

CANDEIA FILHO, A.; ARAÚJO, I. **Escola de Samba**: árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1978.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem (caracterização das 'Memórias de um sargento de milícias'). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. N. 8. São Paulo: Universidade São Paulo, 1970, p. 67-89.

CARONE, I. A face histórica de "On popular music". **Constelaciones** – Revista de Teoria Crítica. n. 3, dez. 2011, p. 148-178.

COELHO, T. **O que é indústria cultural**. 21ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.

COMUNIDADE Samba da Vela. Disponível em: <http://comunidadesambadavela.com/>. Acesso em 24 Ago. 2011.

CROCHÍK, J. L. Os desafios atuais do Estudo da Subjetividade na Psicologia. **Psicologia USP**, Instituto de Psicologia da USP, v. 9, n. 2, 1998. p. 69-85.

_____. A resistência e o conformismo da mônada psicológica. **Psicologia & Sociedade**, v. 13, n. 2, 2001. p. 18-33.

_____. O desencanto sedutor: a ideologia da racionalidade tecnológica. **Inter-Ação**, Fac. Educ. UFG, 28 (1), jan/jun 2003. p. 15-35.

DALBOSCO, C. A. Problemas de atualidade da teoria crítica? Indústria educacional hoje. In: DURÃO; ZUIN; VAZ (Orgs). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo editorial, 2008. p. 185-198.

DAMATTA, R. **O que faz o brasil, Brasil?**.10ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

DOZENA, A. Os movimentos de samba na cidade de São Paulo: Espaços de resistência e de esperança. In: **XIII Seminario APEC** - Asociación de Investigadores y Estudiantes Brasileños en Cataluña, 2008.

DUARTE, R. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Adorno/Horkheimer & a dialética do esclarecimento**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

_____. Indústria cultural hoje. In: DURÃO; ZUIN; VAZ (Orgs). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo editorial, 2008. p. 97-110.

DURÃO, F. A.; ZUIN, A. A. S; VAZ, A. F. (Orgs). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo editorial, 2008.

DURÃO, F. A. Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas. In: DURÃO; ZUIN; VAZ (Orgs). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo editorial, 2008. p. 39-48.

FABBRINI, R. N. O fim das vanguardas. **Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP**, v. 8, 2006.

FAVARETTO, C. **Tropicália alegoria alegria**. 3ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FENERICK, J. A. **Nem do morro nem da cidade**: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume, 2005.

FERNANDES, D. C. "Meu mundo é hoje": o samba e o choro nas engrenagens da contemporaneidade. In: _____. **A inteligência da música popular: a "autenticidade" no samba e no choro**. Tese de Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010.

FREUD, S. O Recalcamento. In: _____. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14.

_____. O mal-estar na civilização. In: _____. **Obras Completas**.. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 81-174. v. 21.

GUÉRIOS, P. R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, Rio de Janeiro, vol. 9 n. 1, abril 2003.

GRUSCHKA, A. Escola, didática e indústria cultural. In: DURÃO; ZUIN; VAZ (Orgs). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo editorial, 2008. p. 173-183.

HEGEL, G. W. F. **A Razão na História** – Introdução à filosofia da história universal. Lisboa: Edições 70, 1995.

HORKHEIMER, M. **Eclipse da razão**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2000.

_____. A filosofia como crítica da cultura. In: HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; MARCUSE, H. **Cultura e Sociedade**. Lisboa: Presença, 1970, p. 117-158.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

_____. **Temas Básicos da Sociologia**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1973.

HULLOT-KENTOR, R. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe. In: DURÃO; ZUIN; VAZ (Orgs). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo editorial, 2008. p. 17-27.

KADELBACH, G. Prefácio. In: ADORNO, T. W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

JAMESON, F. Fim da arte ou fim da história. In: _____. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº12, jun 1985, p. 16-26

JAY, M. **A imaginação dialética**: a história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais (1923-1950). Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

MARCUSE, H. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: _____. **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997. vol 1.

_____. **A ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1967.

MARX, K. Trabalho estranhado e propriedade privada. In: _____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 79-90.

_____. **O capital – crítica da economia política**. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1988. vol 1. Tomo I. (Coleção Os economistas).

MATOS, O. **A escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. São Paulo: Editora Moderna, 1993.

MELLO, G.; CAMARGO, Y.; FREIRE, L. **Samba à Paulista: Fragmentos de uma história esquecida**. (Filme-Vídeo). São Paulo, Fundação Padre Anchieta e Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, 2007, 3 partes.

MENEZES, E. V. Contribuição para o estudo da síncopa no samba. In: **Actas do I Encontro Iberoamericano de Jóvens Musicologos**. Lisboa: Portugal, 2012.

NASCIMENTO, E. P. A periferia de São Paulo: revendo discursos, atualizando o debate. **Revista Rua**, Campinas, num. 16, vol 2, Nov. 2010.

ORTIZ, R. A escola de Frankfurt e a questão da cultura. In: _____. **Ciências sociais e trabalho intelectual**. São Paulo: Olho d'água, 2002. p. 17-62.

_____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, P.; VIDAD, D. **Panorama – arte na periferia**. (Filme-Video). São Paulo, 2007.

PROUST, M. **Os prazeres e os dias**. São Paulo: Editora Codéx, 2004.

PUTERMAN, P. **Indústria cultural: a agonia de um conceito**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SQUEFF, E. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. **Música: O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 13-128.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 4ª edição. São Paulo: Editora 34, 2008.

TEIXEIRA, P. B. Do samba à bossa nova: uma invenção do Brasil. In: Comunicações da I Jornada Interna PPG Letras e Estudos Literários UFJF. **Darandina Revista eletrônica UFJF**, v. 3, nº 2, dez 2010.

TÜRCKE, C. Hipertexto. In: DURÃO; ZUIN; VAZ (Orgs). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo editorial, 2008. p. 29-38.

VARGENS, J. B. M. **Candeia: Luz da Inspiração**. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1987.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

WEBER, M. Introducción 1; Introducción 2; Excurso – Teoría de los estádios y direcciones del rechazo religioso del mundo. In: **Ensayos sobre sociologia de la religión**, I, p. 11-24, 233-268, 527-562. Madrid: Taurus, 1992

WIGGERHAUSS, R. **Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

WISNIK, J. M. Machado maxixe: o caso Pestana. **Teresa**, Revista de Literatura Brasileira. nº 4-5, 2003. p. 13-79.

_____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. **Música: O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 129-191.

ZUIN, A. A. S. Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. **Caderno Cedes**, ano XXI, nº 54, ago 2001.

_____. A vingança do fetiche: reflexões sobre a indústria cultural, educação pela dureza e vício. **Educ. Soc.**, Campinas, Vol. 27, n. 94, p. 71-90, jan/abr. 2006.

_____. Morte em vídeo: Neocram e a indústria cultural hoje. In: DURÃO; ZUIN; VAZ (Orgs). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo editorial, 2008. p. 49-61.