

# UMA INTERPRETAÇÃO DA OBRA *O FETICHISMO NA MÚSICA E A REGRESSÃO DA AUDIÇÃO* DE T. W. ADORNO

Fábio César da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é fazer uma interpretação da obra *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* de T. W. Adorno (1903-1969), publicada em 1938, descrevendo as duas partes distintas que se estruturam essa obra em forma de temas principais, como [1] “o fetichismo na música”, que remete à produção de bens culturais; e [2] “a regressão da audição”, que remete ao consumo desses bens. Além disso, descreveremos temas secundários regularmente apontados por Adorno nessa obra, como seus comentários sobre [i] a Arte autêntica e [i.i] a música, cuja divisão se estabelece em *música séria* e *música ligeira*. Na verdade, o objetivo deste artigo está ligado à questão interpretativa de esclarecer de que modo Adorno fez uso do conceito de *fetichismo* marxiano originalmente usado no âmbito da economia política para o âmbito estético. De fato, isso evidencia a elaboração do conceito original de *fetichismo da mercadoria* de Karl Marx para *fetichismo da mercadoria cultural* feita por Adorno, caracterizando seus aspectos “objetivos”, na produção, e seus aspectos “subjetivos”, no consumo de *mercadorias*.

**Palavras-chaves:** Fetichismo na Música; Regressão da Audição; Fetichismo da Mercadoria Cultural; Música; T. W. Adorno.

---

<sup>1</sup> Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Professor de Filosofia da UEMG/Unidade Ibirité. E-mail: fcs128@hotmail.com

**Abstract:** This paper aims to interpret the work *On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening* by T. W. Adorno (1903-1969), published in 1938, describing two distinct parts that structure the work in the form of main themes, such as [1] “the fetish-character in music”, that refers to the production of the cultural products; and [2] “the regression of listening”, that refers to the consumption of these products. In addition, we will describe secondary themes regularly pointed out by Adorno in his work, as his comments on [i] the authentic Art and [ii] the music, which division is established in *serious music* and *light music*. In fact, the aim of this article is related to interpretive issue of how Adorno made use of the concept of Marxian *fetishism*, originally used in the political economy scope, in the aesthetic scope. Indeed, this evidences how the original concept of *fetishism of commodity* proposed by Karl Marx was elaborated by Adorno and became the *fetishism of the culture commodity*, characterizing its "objective" aspects, in the production, and its "subjective" aspects, in the consumption of commodities.

**Keywords:** Fetish-Character in Music; Regression of Listening; Fetishism of Culture Commodity; Music; T. W. Adorno.

## 1. Introdução

**N**a interpretação do pensamento de Theodor W. Adorno, uma importante questão é esclarecer de que modo ele fez uso do conceito de *fetichismo* marxiano originariamente usado no âmbito da economia política para o âmbito estético. Esse uso é caracterizado pela elaboração conceitual do *fetichismo da mercadoria* de Marx para *fetichismo da mercadoria cultural*. Isso é evidenciado na leitura de uma das primeiras obras de Adorno, *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, publicada em 1938, em que há uma elaboração do *fetichismo* em seus aspectos “objetivos”, na produção, e “subjetivos”, no consumo de *mercadorias*. Nesse texto, essa elaboração é caracterizada pela divisão em duas partes em forma de temas: a primeira, sobre o *fetichismo* na música, enfatizando mais o aspecto “objetivo” ou a produção das *mercadorias culturais*; a segunda, sobre a regressão da audição, enfatizando mais o aspecto “subjetivo” ou a recepção dessas *mercadorias*<sup>2</sup>. Muito embora essa divisão entre aspectos “subjetivos” e “objetivos” seja textualmente notada, para Adorno, ela não acontece de maneira tão distinta na realidade. A produção e o consumo da *mercadoria cultural* constituem lados opostos de uma mesma racionalidade reificante que Adorno denominou de *racionalidade instrumental*<sup>3</sup>. Essa racionalidade se configura num tipo de ideologia totalizante na sociedade capitalista direcionada para um tipo de teleologia meramente baseada em causas eficientes, ignorando qualquer tipo de causas finais. Na

<sup>2</sup>Como bem notou Rodrigo Duarte: “Já o título do texto 'O fetichismo na música e a regressão da audição' indica que são tratados dois fenômenos diferentes, porém essencialmente correlatos; por assim dizer, os lados objetivo e subjetivo do mesmo processo” (DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 30).

<sup>3</sup>“A racionalidade dos meios é frequentemente chamada de 'razão instrumental'. Em geral, a razão instrumental é a que está a serviço de algum outro tipo de razão que se considera principal; de acordo como isso, a razão instrumental é auxiliar e subordinada a uma razão 'substantiva' ou substancial'. [...]. Em princípio, parece que a razão instrumental é um 'saber como' ao contrário de um 'saber o que' [...]”. (RAZÃO (TIPOS DE)). In: MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 1623-4).

verdade, sua teleologia seria camuflada por essas causas eficientes por meio de uma finalidade mormente mercadológica, configurando-se numa ideologia no sentido negativo<sup>4</sup>. Todavia, isso não significa que haveria estritamente uma manipulação direta da indústria de produção de *mercadorias culturais* sobre os consumidores, como se eles se comportassem como marionetes dos donos de grandes empresas. Ao que parece, haveria uma prevalência ideológica de um tipo de racionalidade eficiente que não deixa em evidência suas finalidades.

Seria sob essa rubrica que Adorno direcionou suas contundentes críticas contra o ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* (1936) de seu amigo Walter Benjamin (1892-1940), pois Benjamin teria subestimado a capacidade da *racionalidade instrumental* de totalizar sua teleologia mercadológica mediante a *reprodutibilidade técnica* na Arte<sup>5</sup>.

Ao que parece, a resposta de Adorno ao ensaio de Benjamin fundamentaria principalmente na elaboração do conceito marxiano de *fetichismo da mercadoria* em *fetichismo da mercadoria cultural*, pelo qual se caracterizariam os produtos culturais sob a *reprodutibilidade técnica*. Na perspectiva de Adorno, haveria na sociedade industrializada uma dicotomia entre Arte autêntica e *fetichismo da mercadoria cultural*. Assim, esclarecer o que Adorno entendeu por Arte autêntica, sobretudo a música, e como ele elaborou o *fetichismo marxiano* em seus aspectos “objetivos” e “subjetivos” seriam estratégias interpretativas eficientes para entendermos como ele fez uso de um conceito originariamente do âmbito da economia política para o âmbito estético como elaboração conceitual. É o que faremos a seguir.

## 2. Discussão Interpretativa

Na obra *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, Adorno segue à risca seu estilo pautado pela prevalência de parataxes, infinidades de eruditas citações num estilo ensaístico e dialético. Assim, à primeira vista, parece não haver uma estrutura rígida que sustentaria essa obra, embora haja uma certa regularidade no tratamento de assuntos que poderia ser considerada como uma estruturação um tanto quanto flexível. Isso é patente, como já foi mencionado, pelo fato de haver uma estrutura textual pela divisão em forma de dois temas principais, configurando-se em polos explicativos distintos da

---

<sup>4</sup> Quando menciono “ideologia no sentido negativo” tenho em mente o mesmo significado que Raymond Geuss chama de *ideologia no sentido pejorativo*: “O uso básico do termo 'ideologia' neste programa [da ideologia no sentido pejorativo] é um uso negativo, pejorativo, ou crítico. 'Ideologia' é 'ilusão (ideológica)' ou 'consciência (ideologicamente) falsa’” (GEUSS, Raymond. *Teoria Crítica: Habermas e a Escola de Frankfurt*. Tradução de Bento Itamar Borges. Campinas, SP: Papirus, 1988, p. 24).

<sup>5</sup> A veracidade de que essas críticas de Adorno são em resposta ao ensaio de Benjamin por acreditar que nele havia um teor apologético à *reprodutibilidade técnica* está explícita nas correspondências entre Adorno e Benjamin, datada de 18/03/1936.

seguinte maneira: [1] “o fetichismo na música”, remetendo à produção de bens culturais; e [2] “a regressão da audição”, remetendo ao consumo desses bens. Essa estruturação não é muito rígida, porque nesses polos, apesar de distintos, existem elementos de um confluindo no outro. Além disso, há outros temas secundários apontados com alguma regularidade por Adorno como as explicações da [i] Arte autêntica e da [i.i] música, cuja divisão se estabelece em *música séria* e *música ligeira*. Sobre essa estruturação, de modo semelhante, Safatle fez o seguinte comentário: “Lembremos, primeiro, que não se trata exatamente de *um* diagnóstico, mas de um *triplo* diagnóstico que diz respeito aos modos de audição, à estrutura formal das obras e à função social da música no capitalismo”<sup>6</sup>.

Desse modo, seguindo a estrutura textual de Adorno, num primeiro momento, explicaremos os seguintes temas secundários: [i] a Arte em geral; e [i.i] a música, bem como suas distinções entre *música séria* e *música ligeira*. Num segundo momento, explicaremos os temas [1] “o fetichismo na música” e [2] “a regressão da audição”<sup>7</sup>.

## 2.1. Arte Autêntica e a Divisão entre *Música Séria* e *Música Ligeira*

Em *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, Adorno aduziu o que ele entendeu por [i] Arte autêntica da seguinte maneira: “A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso”<sup>8</sup>. Isso poderia significar que os problemas de resolução formal que se encontram inseridos nas obras de Arte são bem similares aos problemas de formulações conceituais da Filosofia, pois ambas estão diante de uma mesma confrontação com a racionalidade: “arte é racionalidade, que critica esta sem lhe subtrair; [...]”<sup>9</sup>. Para Adorno, a resolução artística pode sugerir caminhos a uma possível solução para as questões filosóficas mais abrangentes. Para isso, deve-se fazer uma contraposição entre Arte e Filosofia, servindo como complementação mútua, um tipo de simbiose, pois a Arte, ligada ao sensível, ao objeto particular, careceria de uma explicação conceitual ordenando seus fins. Por sua vez, a Filosofia, ligada ao inteligível, ao conceito, careceria de uma aproximação maior com o objeto a ser representado. Talvez se possa pensar na hipótese de que haja no pensamento de Adorno a ideia de uma dependência maior da Filosofia em relação à Arte, pois certas resoluções formais de obras exemplares direcionariam a Filosofia para uma possibilidade de resolução filosófica que em geral

<sup>6</sup> SAFATLE, Vladimir, Fetichismo e Mimesis na Filosofia da Música Adorniana. *Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP*, São Paulo, n. 37, 2007, p. 376.

<sup>7</sup> Além desses procedimentos, recorrerei, por vezes, à obra tardia de Adorno, *Teoria Estética*, de 1969, a fim de esclarecer certos aspectos não muito claros neste texto de começo de carreira, *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, de 1938. Com efeito, um desses aspectos se refere à Arte, cujas explicações são menos elucidativas no texto de 1938 do que no texto de 1969. Usarei desse procedimento cômico de não ser rigorosamente eficiente quando se estuda tais obras separadamente, porque são de épocas distintas e possuem temas incomuns. No entanto, meu propósito é captar minimamente as intenções mais gerais de Adorno, não sendo necessário, assim, ater-me aos detalhes mais específicos dessas obras isoladamente.

<sup>8</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 65-66.

<sup>9</sup> ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2006, p. 69.

estaria ligada à linguagem, pois “a arte retifica o conhecimento conceitual”<sup>10</sup>. É como se o conhecimento tivesse um lugar-tenente como uma possível resolução: “Analogamente à construção de um dado na teoria do conhecimento, [...], é também objetivo de tal maneira que a obra de Arte aí se esgota e em si a incorpora; [...]”<sup>11</sup>.

Para Adorno, há na Arte esse tipo de correção conceitual, trazendo ao conceito o que lhe é exterior no processo de formalização da obra artística, porque a “verdade das obras de Arte depende de se elas conseguem absorver na sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito”<sup>12</sup>. Visto que a Filosofia de Adorno se baseia numa verdade em busca de, por meio do processo de conceitualização, apreender além do conceito o que seria também da ordem do não conceituado ou aquilo que não seria meramente hipostasiado em ideia, ou seja, o que Adorno denominou de *não-idêntico*. Com efeito, a formalização estética pode servir como um tipo de cifra ilustrativa, exemplar de um modo de conceitualização filosófica, pois na Arte haveria um processo em que “o que é qualitativamente contrário ao conceito [*was qualitativ dem Begriff konträr ist*] só com dificuldade se reduz ao seu conceito; mas a forma, na qual algo pode ser pensado, não é indiferente ao pensado”<sup>13</sup>. Sob esse aspecto, um ponto que se pode diferenciar a estética de Adorno das estéticas do século XX seria sua capacidade de analisar as obras de Arte pelo critério de verdade e falsidade, critérios eminentemente filosóficos: “O conteúdo de verdade das obras não é o que elas significam, mas o que decide da verdade ou falsidade da obra em si, e só esta verdade da obra em si é comensurável à interpretação filosófica e coincide, pelo menos segundo a ideia, com a verdade filosófica”<sup>14</sup>.

A estética adorniana é *sui generis* no sentido de possuir uma dialética entre autonomia formal da Arte e uma heteronomia social, ou seja, quanto mais formalmente autônoma a obra de Arte, mais ela aproximaria de uma heteronomia por uma refração social da sociedade na qual ela estaria inserida, pois “A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta”<sup>15</sup>. Isso ocorre pelo fato de a obra de Arte ser considerada por Adorno análoga às figuras metafísicas e um tanto quanto místicas, a saber, as mônadas leibnizianas<sup>16</sup>. Não menos místico seria seu significado: são seres particulares hermeticamente fechados que refletem dentro de si o universo. Diante disso, surgiria uma pergunta: como Adorno usaria a espantosa analogia entre mônadas e obra de Arte? Da seguinte maneira: é como se houvesse na Arte autêntica uma “dialética da solidão”, em que o caráter social servisse como “tema” na obra de Arte

<sup>10</sup> ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2006, p. 133.

<sup>11</sup> ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2006, p. 189-190.

<sup>12</sup> ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2006, p. 120.

<sup>13</sup> ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2006, p. 131.

<sup>14</sup> ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2006, p. 152.

<sup>15</sup> ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2006, p. 19.

<sup>16</sup> Uma das definições de mônada é: “Conceito desenvolvido por Leibniz, em cuja Filosofia as mônadas são as verdadeiras unidades e por isso as únicas substâncias verdadeiras. As mônadas não têm extensão, sendo entidades mentais suscetíveis de percepção e estados apetitivos, embora cada uma delas seja auto-suficiente e se desenvolva sem qualquer relação com outras mônadas. Sua auto-suficiência é frequentemente enfatizada na afirmação de que as mônadas 'não têm janelas'. Os fundamentos da doutrina encontram-se na tese segundo a qual as relações têm de ser explicadas em última instância pela natureza categorial, não-relacional, das coisas” (MÔNADAS. In: BLACKBURN, Simon. *Dicionário de Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997).

independente da vontade do artista. Sob essa perspectiva, paradoxalmente, um “discurso solitário” artístico expressa mais a sociedade vigente do que um discurso comunicativo<sup>17</sup>. Por isso, a ideia da dialética hegeliana de que haveria uma relação recíproca entre o universal e o particular para Adorno se estabelece em algumas obras artísticas exemplares, tanto em sua constituição intrínseca como extrínseca, isto é, tanto da sua conformidade *material* em obra como desse *material* ao social. Com isso, a estética de Adorno cumpre o papel de afirmar tanto o valor da própria coisa como Arte, em sua autonomia, como sua qualidade de promessa de felicidade (*promesse de bonheur*), em sua heteronomia, como aponta Safatle: “Seu esforço consiste em relativizar a tendência de autonomia das esferas de valores na Modernidade, ao afirmar que a atividade artística nos fornece coordenadas para pensarmos tanto a ação moral quanto as expectativas cognitivas”<sup>18</sup>.

Com tais postulações da estética adorniana, não poderíamos pensar que a Arte saísse ileso sob os auspícios da *reprodutibilidade técnica* a qual sempre se isentou da relação entre conteúdo e forma. Isso quer dizer que, ao que parece, com a *reprodutibilidade técnica* não se consegue divulgar em grandes escalas produtos artísticos, cujas qualidades são sempre exemplares e únicas, por meio de várias cópias. Sendo assim, essa seria uma das razões pelas quais esse texto de Adorno se transformou numa impetuosa contraposição às teses do ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* de Walter Benjamin. Contextualmente, a confecção da obra *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* seria uma resposta de Adorno a esse ensaio de Benjamin<sup>19</sup>. Nesse ensaio, Benjamin pensou que o cinema poderia vir a ser um novo tipo de Arte que emanciparia a massa, pois o cinema não tem o requisito que o filósofo cunhou de *aura* da obra de Arte. *Aura* seria uma qualidade metafísica encontrada nas obras artísticas, originada na época de sua estreita vinculação com a religião, em que havia uma relação dessas obras com o indivíduo por meio do culto. Qualidade essa que configuraria a Arte no seu *aqui e agora*, bem como em sua singularidade como objeto único. Na modernidade, depois da separação entre a Arte e a Religião, o culto foi substituído pela exposição da obra, embora mantendo a sua qualidade de *aura*. Com o advento do capitalismo, no qual a *forma mercadoria* se transformou em *equivalência geral* de produção, a Arte começou a ser divulgada por intermédio da *forma mercadológica* pelo procedimento técnico que Benjamin denominou de *reprodutibilidade técnica*. Sabe-se que o capitalismo, que se baseia na lucratividade, necessita de maior número de produtos no mercado, por isso há um desenvolvimento contínuo e progressivo

---

<sup>17</sup> Schönberg seria modelo exemplar disso.

<sup>18</sup> SAFATLE, Vladimir, Fetichismo e Mimesis na Filosofia da Música Adorniana. *Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP*, São Paulo, n. 37, 2007, p. 371-372.

<sup>19</sup> Embora o ensaio sobre a “Reprodutibilidade Técnica” de Benjamin sirva como um contraponto importante em relação às teses do ensaio sobre *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* de Adorno, não se pode pensar que essas teses restringiram a esse contraponto, pois o *fetichismo* na música em Adorno se desdobra em questões eminentemente de fundamentação de sua Filosofia. Como salienta Safatle: “Sem desconsiderar a importância desse diálogo [entre Benjamin e Adorno pela contraposição de seus respectivos ensaios] na consolidação do motivo adorniano do caráter fetichista, devemos lembrar que ele não explica totalmente a centralidade do problema do fetichismo no interior da Filosofia adorniana da música” (SAFATLE, Vladimir. Fetichismo e Mimesis na Filosofia da Música Adorniana. *Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP*, São Paulo, n. 37, p. 376).

nas *forças de produção*. A *reprodutibilidade técnica* é um aperfeiçoamento dessas *forças de produção*, pois agora um produto pode ser copiado do “original” com finalidade de alcançar maiores consumidores<sup>20</sup>. Todavia, com o advento da *reprodutibilidade técnica*, no mínimo duas consequências poderiam afetar a Arte: primeira, uma quebra na tradição da transmissão da obra de Arte por lhe tirar sua qualidade aurática; segunda, perder-se-ia a *aura*, mas se ganharia em termos de maior acessibilidade diante de um público. No ensaio da “Reprodutibilidade Técnica”, Benjamin posicionou-se com otimismo diante dessas duas consequências, por pensar que a acessibilidade ao produto cultural poderia ser sinônima de democratização das obras artísticas, rompendo com uma longa tradição de acessibilidade restrita da Arte por parte de uma classe social elitista que perdurou desde a origem do produto artístico<sup>21</sup>.

Em *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, por sua vez, Adorno afirmou como um bem artístico específico, a música, foi sendo transmitido nos Estados Unidos de tal maneira que ocorreu uma “degradação” de suas estruturas constituintes. Isso estava intimamente ligado às produções e às transmissões musicais que configuraram, conseqüentemente, num consumo generalizado dessa ordem: “As obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens de cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas”<sup>22</sup>. Adorno identificou essa degradação como um fenômeno similar ao *fetichismo da mercadoria marxiano*, denominou-o de *fetichismo na música*<sup>23</sup>.

Para descrever esse *fetichismo* como um fenômeno de “degradação”, Adorno usou da divisão entre a *música séria*, correspondendo ao que se entende por música “erudita”, e a *música ligeira*, correspondendo ao que se entende por *música popular*. Apesar de ter usado essa divisão, Adorno reconheceu que ela seria um tanto quanto problemática, pois não haveria uma delimitação muito nítida entre tais tipos de músicas. Isso seria comprovado, em termo de história da música ocidental, com a composição da

---

<sup>20</sup> Segundo Benjamin, o que ocorreu, de fato, na *reprodutibilidade técnica* foi uma emancipação do produto copiado em relação ao produto predominantemente original da reprodução manual. Isso se deu devido ao fato das perdas de *aura* e de *autenticidade* na reprodutibilidade técnica que na reprodução manual, por sua vez, existia como condição essencial: “Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. [...] Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas. v. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 168).

<sup>21</sup> Os fundamentos pelos quais sustentam aquelas contundentes críticas de Adorno contra o ensaio de Benjamin podem ser sintetizados conforme a seguinte citação: “Segundo Adorno, passou despercebido a Benjamin que a técnica se define em dois níveis: primeiro ‘enquanto qualquer coisa determinada intra-esteticamente’ e, segundo, ‘enquanto desenvolvimento exterior às obras de arte’. O conceito de técnica não deve ser pensado de maneira absoluta: ele possui uma origem histórica e pode desaparecer. Ao visarem à produção em série e à homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social. Por conseguinte, se a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade, tal ocorre, segundo Adorno, graças, em grande parte, ao fato de que as circunstâncias que favorecem tal poder são arquitetadas pelo poder dos economicamente mais fortes sobre a própria sociedade. Em decorrência, a racionalidade da técnica identifica-se com a racionalidade do próprio domínio. Essas considerações evidenciam que não só o cinema, como também o rádio, não deve ser tomado como arte. ‘O fato de não serem mais que negócios’ – escreve Adorno – ‘basta-lhes como ideologia’. Enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais. Tal exploração Adorno chama de ‘indústria cultural’” (*Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 7).

<sup>22</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 81.

<sup>23</sup> Isso já pressuporia um *fetichismo da mercadoria cultural*, cuja espécie seria o *fetichismo da música*.

peça *Flauta Mágica* por Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), em que houve uma mistura de música *séria* e *ligeira*. Desde esse fato, parece que a divisão entre esses tipos de música se tornou sem sentido, como declara Adorno: “Após a 'Flauta Mágica', porém, nunca mais se conseguiu reunir música séria e música ligeira”<sup>24</sup>.

Desse modo, embora a *música séria* (e a de vanguarda mais ainda!) pela sua patente complexidade fosse menos propícia a se tornar fetiche do que a *música ligeira*, tanto uma como a outra são passíveis de serem fetichizadas. De fato, o diagnóstico de Adorno foi que houve uma prevalência da difusão e da produção da *música ligeira* em detrimento da *música séria*, pois aquela teria uma vinculação maior ao entretenimento e, conseqüentemente, seria mais propícia para se fetichizar. No entanto, ambos os tipos de música teriam suas capacidades para fruição musical impossibilitadas, pois estariam predominantemente configuradas, nos Estados Unidos, pelo *fetichismo da mercadoria cultural*.

Ao que tudo indica, existe um pressuposto na obra *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* de que o *fetichismo* seria a expressão de uma ideologia que se constituiu no capitalismo em sua fase denominada de *capitalismo tardio*, que já teria se estabilizado nos Estados Unidos na época em que essa obra foi escrita. Essa ideologia é configurada numa totalidade, tendo como *telos* a mercantilização, a transformação de tudo que seja possível em *forma mercadoria*. Essa totalidade sugere um estado tal de *alienação* e *fetichismo*, no qual não há vencedores nem perdedores, mas apenas um perdedor, a saber, o *ser genérico*: “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'”<sup>25</sup>.

De modo semelhante, os mesmos requisitos, acima expostos, considerados por Adorno como constituintes da Arte autêntica em geral servem para [i.i] a música. Embora possa considerar a música o tipo excelso artístico que consagre os requisitos fundamentais da Arte autêntica, pois nela o *não-idêntico* pode se expressar melhor, vislumbrado pelo modo formal de expor o que excede a determinação do conceito. Na verdade, o tipo de música a que Adorno se referiu denominado de *música séria* seria aquela que o Romantismo Alemão intitulou de *música absoluta*, ou seja, uma música essencialmente instrumental, na qual prevaleçam os caracteres de ausência total de figuração, de funções e de programas de textos. É muito provável que Adorno recepcionou a ideia do Romantismo Alemão<sup>26</sup> de que a *música absoluta* poderia ser o tipo de Arte que expressa de maneira mais próxima a metafísica do *sublime* ao molde kantiano, pois é isenta de determinação tanto visual como conceitual. Apesar de o *sublime* em Kant estar ligado a um sentimento de incompreensão ou mesmo de perigo

<sup>24</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 69.

<sup>25</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 77.

<sup>26</sup> Refiro-me às figuras proeminentes como Herder, Tieck, Schelling, E.T. A. Hoffman e os irmãos Schlegel.

diante da natureza, a ideia da metafísica do *sublime* é de que há uma indeterminação conceitual para expressar esse sentimento. Adorno refere-se a esse caráter da música de maneira literal: “A música, com todos os atributos do etéreo e do sublime que lhes são outorgados como liberalidade, [...]”<sup>27</sup>.

Em contrapartida, a *música ligeira* apontada por Adorno seria outro tipo de música não eminentemente instrumental, não desligada de textos, de programas e de funções rituais. Provavelmente, esse tipo de música poderia ser considerado, como já mencionamos, pelo que se entende de *música popular*. Apesar disso, um ponto que se deve ressaltar seria o fato de que embora Adorno tenha feito uma divisão entre a *música séria* e a *música ligeira*, isso não quer dizer que exista uma desclassificação de uma em detrimento de outra, mas tão somente uma divisão que tipificou características identificadas como distintas. Assim, o que essa divisão pode sugerir é uma classificação pautada pelo critério do modo de racionalização musical<sup>28</sup>. Não obstante, Adorno admitiu que houvesse um intercâmbio saudável entre a *música séria* e a *música ligeira* durante a história. Desse modo, o problema a que o filósofo se reportou nesse texto não recaía, como se pode esperar, à categorização de músicas sofisticadas em detrimento das mais simples, porém na interrupção de um intercâmbio salutar entre os dois tipos de música devido ao *fetichismo musical*. Em suma, esse *fetichismo* e sua conseqüente regressão auditiva transfigurariam tanto a *música ligeira*, pelo tolhimento de um caráter original de entretenimento; como a *música séria*, pela transfiguração em estereótipo de música “clássica”. Muito embora para Adorno só as vanguardas musicais, sobretudo Schönberg, não fariam parte desse processo de regressão da música, apesar de se encontrar em total incomunicabilidade com o público.

Com efeito, é pela explicação de música que Adorno inicia *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, declarando que ela seria uma “experiência ambivalente que o gênero humano fez no limiar da época histórica, a saber: a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento”<sup>29</sup>. Digno de nota é que nessa citação já se encontram alguns elementos nos quais Adorno pensou sobre a música. O primeiro elemento é sobre o *material* da música; e o segundo é sobre a qualidade da música de estar essencialmente ligada à capacidade humana de transferir os conflitos entre seus impulsos primitivos e a realidade ao processo de resolução do *material*, denominada na psicanálise de Freud de *sublimação*.

---

<sup>27</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 77.

<sup>28</sup> Só poderia considerar uma categorização hierárquica se pensarmos que uma racionalização musical por si só faria isso. Ao que parece, Adorno pensou que a *música séria* poderia ter uma racionalização musical mais próxima de seus desígnios filosóficos pelo fato de suas características serem mais ligadas a uma linguagem autorreferencial, passíveis de serem analisadas e aperfeiçoadas com o decorrer do tempo, isto é, bem similar à racionalidade que o filósofo estava preocupado.

<sup>29</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 65.

No final do século XIX e começo do século XX, na Europa, os teóricos da música estavam preocupados com a questão do que eles denominaram de *material musical*. De modo geral, havia alguns que pensavam o *material* como possuidor de qualidades a-históricas e outros com qualidades históricas. Evidentemente, Adorno optou por esse último. Desse modo, a concepção histórica do *material musical* trataria os problemas formais da música inseridos num contexto histórico-social que foi originado numa fase funcional da música, desenvolvendo de maneira progressiva no tempo para uma música autônoma culminada na *música absoluta*. Essa música está ligada menos a uma funcionalidade externa a ela e mais a uma autonomia diante dessa funcionalidade. A partir daí, a música tornou-se uma linguagem autorreferencial, altamente racionalizada e esclarecida, tanto no que concerne às formas de sua composição como ao modo de sua recepção pelo expectador. É pela linguagem de autorreferenciação que o *material* se desenvolve, pois permite ao compositor fazer referências da linguagem musical de autores do passado, tentando superá-las.

Todavia, como foi dito, a estética adorniana possui uma dialética entre autonomia e heteronomia artísticas. No caso da música não é diferente, pois a música dada como linguagem autorreferencial reporta ao aspecto da autonomia artística que, por sua vez, relaciona dialeticamente com aspectos extraestéticos. A música autêntica, para Adorno, é aquela em que há a possibilidade de uma síntese musical, isto é, há a inter-relação da música com o social, bem como uma inter-relação dos elementos de sua estruturação interna, as partes da música intercambiando com seu todo: o *material musical*. Esse *material*, por sua vez, inter-relaciona-se com o *material musical* histórico-social produzido e acumulado pelo homem. Aqui fica patente a ideia de um *material* histórico-social que se desenvolve a cada etapa da história da música.

Com efeito, a concepção musical de Adorno de que o *material musical* é entendido pela sua historicidade justifica sua hipótese da existência de uma “degeneração” musical contemporânea formulada pela recepção da música nos Estados Unidos dos anos trinta do século XX. Embora essa “degeneração” não signifique que houvesse uma decadência do gosto musical propriamente dito, pois decadência pressuporia a existência de uma formação (*Bildung*) musical anteriormente estabelecida que paulatinamente regredisse. Na verdade, o que aconteceu nos Estados Unidos foi a junção de dois fatos: uma total omissão de uma transmissão democrática de cultura musical aos moldes europeus; e a sobreposição de uma indústria de *mercadorias musicais* na cultura americana sem formação musical generalizada. Desse modo, a *indústria cultural* chegou aos Estados Unidos sem ter tido tempo de se processar uma formação cultural como ocorreu na Europa, ou seja, a cultura baseada em paradigmas mercantis de transmissão caiu como uma luva para a grande maioria da população estadunidense sem formação cultural aos moldes europeus.

Com efeito, se a Arte percorreu desde a modernidade com sua concepção de

autonomia material artística contraposta à heteronomia advinda da *kalokagathia* grega antiga, mantendo essa contraposição na contemporaneidade, o que Adorno conferiu foi a presença de uma heteronomia configurada numa finalidade de *valor de troca* dada pela *mercadoria*. Além disso, aquelas tensões típicas da música entre as pulsões humanas e a realidade configurada no *material* pela *sublimação* foi falsamente resolvida, nos Estados Unidos, sob os auspícios do capitalismo tardio por um processo de *dessublimação*: “A nova etapa da consciência musical das massas se define pela negação e rejeição do prazer no próprio prazer”<sup>30</sup>. Essas tensões são falsamente resolvidas por uma total apatia ou embotamento do *espírito* do público e pela total indiferença dos produtores diante das categorias estéticas formadas até então. Desse modo, a existência do indivíduo, bem como as escolhas artísticas que ele poderia fazer, torna-se impossível, pois “a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no polo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente”<sup>31</sup>. Diante disso, a capacidade de valoração pelo conceito de gosto amparado por categorias “tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas”<sup>32</sup>, bem como as “categorias da Arte autônoma, procurada e cultivada em virtude do seu próprio valor intrínseco, já não têm valor para apreciação musical de hoje”<sup>33</sup>, evidenciado pelo uso do estereótipo de “música clássica” que a indústria fez para denominar a *música séria*.

Sob as observações da possível “degradação” musical nos Estados Unidos conferida por Adorno, alguns argumentaram que a justificativa do baixo *material* das *músicas ligeiras* seria devido à falta de necessidade das pessoas que consomem essa música de terem os aparatos de valoração artística, pois a *música ligeira* seria uma música pautada pela funcionalidade da diversão. Esse argumento foi combatido veementemente por Adorno pela seguinte afirmação: “Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação”<sup>34</sup>.

Sobre o método de observação usado por Adorno, digno de nota é sua afirmação de que o conceito de *fetichismo musical* não se faz por meio de uma dedução dos aspectos psicológicos do indivíduo, mas pelo fato de que as *mercadorias* são consumidas ou pelo menos atraídas afetivamente pela indiferença com as categorias musicais. No entanto, a própria *forma mercadoria* impediria a manifestação dessas categorias pelo atrativo de *valor de troca*. Seria sob esse aspecto que se pode dizer que há uma totalidade perfazendo

---

<sup>30</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 71.

<sup>31</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 66.

<sup>32</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 66.

<sup>33</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 66.

<sup>34</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 67.

um *telos* mercadológico: “Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados”<sup>35</sup>. A existência dessa totalidade embasaria todo o argumento desse texto de Adorno, pois por meio dele que configuraria a manifestação do *fetichismo na música* e seu consumo como sustentação do *modus operandi* da *forma mercadoria*.

Essa perspectiva nos remete à concepção de Marx do processo pelo qual se estabelece a *mercadoria*. Para ele, a *mercadoria* passaria por um processo com etapas cada vez maiores de abstração até chegar à *forma mercadoria equivalente geral dinheiro*. O *fetichismo da mercadoria* pode ser considerado uma etapa posterior a do dinheiro, cujo funcionamento ainda teria uma certa materialidade por se referir às mercadorias propriamente ditas<sup>36</sup>. Com efeito, o *fetichismo* é de certa maneira o suprassumo da abstração capitalista. É sob esse ponto de vista que se deve ver esse texto de Adorno, pois ele traz para a discussão o poder de abstração do *fetichismo* agora na superestrutura, fazendo aquele mesmo mecanismo de falsa aparência que já se tornou uma essência ocorrida na infraestrutura econômica do capitalismo: “Também no âmbito da superestrutura, a aparência não é apenas o ocultamento da essência, mas resulta imperiosamente da própria essência”<sup>37</sup>. Embora a efetivação do *fetichismo* de Marx por intermédio do *fetichismo da mercadoria cultural* na música fosse um tanto quanto desoladora para os adeptos da teoria marxiana, pois revelaria a capacidade de abstração das autênticas finalidades humanas num âmbito que tradicionalmente se constitui de uma total liberdade.

Em termos psicanalíticos, a totalidade que se configuraria pela *mercadoria musical* é uma falsa resolução daquela tensão entre aspectos apolíneos e dionisíacos da música, pois se toda vez que a decadência do gosto estivesse relacionada às “excitações bacânticas”, como ocorreu no caso da época da Grécia clássica, cuja música funcionava como uma disciplina militar, agora haveria obediência passiva à moda musical pautada pela “superficialidade”. Essa “superficialidade” diante do objeto artístico seria dada pela “rejeição do prazer no próprio prazer”, que, em contrapartida, poderia muito bem se caracterizar como uma consciência musical, visto que o gosto puro estético seria separado do aprazível. No entanto, essa rejeição sugere nesse caso uma apatia.

Curiosamente, as fruições pseudoestéticas das canções de sucesso feitas pela massa, cuja consciência musical se estabelece pela negação do prazer no próprio prazer, são similares às fruições estéticas das músicas de vanguardas musicais, como as de Schönberg, pelo fato de elas serem ascéticas no sentido de não poderem ser degustadas,

---

<sup>35</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 77.

<sup>36</sup> Aqui se isenta o fato de o capitalismo hoje em dia funcionar por uma abstração maior e mais sofisticada que é o dinheiro especulativo, como se fosse uma *mercadoria da mercadoria*, sem referências a uma *mercadoria*, digamos, com *valor de uso* ou com uma materialidade, mesmo que ocultado pelo *valor de troca*. Em sua época, Marx não observou esse fato que nós cotidianamente presenciemos.

<sup>37</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 80.

desfrutadas. À primeira vista, poder-se pensar que os indivíduos que consomem a música fetichizada estariam de certo modo “côncios esteticamente” das obras de Schönberg, visto que suas relações com a *mercadoria cultural* são semelhantes às obras desse compositor. Todavia, isso de fato não parecia ter acontecido. Logo, a condição de totalidade caracterizada pela finalidade mercadológica de transmissão da música pelas *mercadorias culturais* conduz a seguinte aporia: não existiriam possibilidades de sua transmissão sem desclassificação do *material musical*, pois a música é um produto social e histórico, portanto, contextualizada num ambiente de finalidade mercadológica, que tem poucas chances de se manifestar como tal. Diante disso, ocasionaria as seguintes consequências: a *música ligeira* e a *música séria* se transformam em músicas estereotipadas; os ouvintes consomem materiais estereotipados; e a música de vanguarda fica em estado de total incompreensão do público, sendo produzida e consumida em lugares restritos, tal como em guetos. Assim, sob essa perspectiva, a tese de Benjamin da democratização da Arte pela *reprodutibilidade técnica* seria falaciosa.

## 2.2. O Fetichismo na Música

No que concerne ao aspecto “objetivo” do *fetichismo* ou na produção da *mercadoria cultural*, referida nesse texto pelo [1] *fetichismo na música*, o que ocorreria é uma alteração constitutiva da música pela *forma mercadoria*. Como aponta Adorno: “As obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens de cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas”<sup>38</sup>. A *música ligeira*, que teria como característica a finalidade de entretenimento, é afetada por uma mudança tal que negue essa sua finalidade principal:

Se se objeta que a música ligeira e toda a música destinada ao consumo nunca foram experimentadas e apreciadas segundo as mencionadas categorias [as categorias da arte autônoma], não há como negar a verdade desta objeção. Contudo, esta espécie de música é afetada pela mudança, e isto precisamente em virtude da seguinte razão: proporciona, sim, entretenimento, atrativo e prazer, porém, apenas para ao mesmo tempo recusar os valores que concede<sup>39</sup>.

Para Adorno, de modo geral, o mesmo que se manifesta na *música ligeira*

---

<sup>38</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 81.

<sup>39</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 66-67.

manifesta-se na *música séria*, embora essa última seja menos suscetível às alterações constitutivas. Isentando-se, obviamente, algumas músicas de vanguardas, pois nelas há uma independência estrutural em relação ao um consumo mais imediato da *forma mercadoria*:

A produção musical avançada se independentizou do consumo. O resto da música séria é submetido à lei do consumo, pelo preço do seu conteúdo. Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música “clássica” oficial e da música ligeira. Os dois tipos de música são manipulados exclusivamente à base as chances de vendas; [...] <sup>40</sup>.

Essas mudanças constitutivas fizeram com que estabelecesse uma padronização das *mercadorias musicais*, em que tudo seria semelhante e idêntico por intermédio de um todo pré-fabricado, fazendo com que o gosto, uma categoria estética validada tradicionalmente, transformasse numa predileção estereotipada. Isso pode ser notado nas constantes ênfases que se dão tanto aos detalhes biográficos dos *autores-mercadorias* como à situação concreta que a música é ouvida em ampliação e repetições contínuas.

Ademais, sob a imbricação entre Arte e sociedade estabelecida por Adorno, a mudança na constituição interna da *música séria* evidencia um momento dialético de pura indiferença de relações de mediação num aspecto amplo que poderia ser também em relação ao indivíduo e à sociedade. Como Adorno declara: “A modificação da função da música atinge os próprios fundamentos da relação entre arte e sociedade” <sup>41</sup>. De fato, a *música séria*, diferentemente da *música ligeira*, seria constituída por uma relação dialética entre o universal e o particular, configurando-se numa totalidade, cujas partes são consideradas como momentos dessa totalidade. Essa relação dialética formalmente resolvida na música poderia servir como diretrizes de uma relação dos indivíduos com a sociedade, nas quais as regras societárias não fossem baseadas exclusivamente pela autoconservação, negando, assim, o *status quo* vigente do capitalismo. Todavia, no *fetichismo* da produção da música, ocorreria uma ênfase nas partes do produto em detrimento de uma dialética entre universal e particular que numa música autêntica haveria:

Com efeito, as formas dos sucessos musicais são tão rigidamente

---

<sup>40</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 74.

<sup>41</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 79.

normalizadas e padronizadas, até quanto ao número de compassos e à sua duração, que em uma determinada peça isolada nem sequer aparece uma forma específica. A emancipação das partes em relação ao todo e em relação a todos os momentos que ultrapassam a sua presença imediata inaugura o deslocamento do interesse musical para o atrativo particular, sensual<sup>42</sup>.

A ênfase nas partes se manifestaria por uma pré-formatação de um todo, de uma racionalidade na produção pelo processo de fetichização evidente no *fetichismo* do *material*: a ênfase em detalhes supostamente “expressivos”, o uso de arranjos colorísticos por meio da desordem na relação entre cor e desenho musicais, caracterizando a música como aquilo que seria “culinariamente gostoso”. Nesse sentido, há uma aproximação entre a música autêntica sob os auspícios do *fetichismo* com a *música ligeira*, visto que essa música não teria aquela relação dialética:

Na variedade dos encantos e da expressão comprova-se sua grandeza como força que conduz à síntese. A síntese musical não somente conserva a unidade da aparência e a protege do perigo de derivar para a tentação do “bonvivantismo”. Em tal unidade, também, na relação dos momentos particulares com um todo em produção, fixa-se a imagem de uma situação social na qual – e só nela – esses elementos particulares de felicidade seriam mais do que mera aparência<sup>43</sup>.

No que concerne algumas especificidades do *fetichismo* no *material da música*, Adorno elencou nesse texto vários aspectos dele. Assim, limitar-me-ei a apontar alguns, com a finalidade de esclarecer um pouco mais esse tipo de *fetichismo*. Um desses aspectos seria o fato de os programas musicais terem sempre em seus repertórios a escolha de melodias limitadas entre alturas de médio-agudo com uma simetria de oito compassos. Nesse caso, essas melodias são alcunhadas de “achados” dos compositores, tal como *mercadorias* que pudessem ser levadas para casa para serem degustadas pelo consumidor. Esses “achados”, que são o seu material temático, nunca seriam admitidos pela *música séria* como tal alcunha, pois eles desvinculariam de um todo orgânico que caracterizaria a música autêntica como tal. Na verdade, os “achados” têm como

---

<sup>42</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 93.

<sup>43</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 69.

similitude o valor de recordação das partes dissociadas das formas técnicas de composição do Romantismo tardio, principalmente advindas das obras de Wagner. Dessa maneira, essa dissociação seria um tipo de coisificação da música, sugerindo que tais “achados” pudessem ser consumidos por ouvidos regredidos à época do Romantismo. Isso quer dizer que quanto mais a música soar como romântica, mais fácil de se tornar “propriedade”, logo, passível de venda. De modo contrário, o que não aconteceria se o *material temático* entrasse num jogo dialético no todo musical:

Uma sinfonia de Beethoven, executada e ouvida, enquanto totalidade, espontaneamente, jamais poderia torna-se propriedade de alguém. A pessoa que no metrô assobia triunfalmente o tema do último movimento da *Primeira Sinfonia* de Brahms, na realidade relaciona-se apenas com suas ruínas<sup>44</sup>.

Além disso, o *fetichismo* no *material musical* pode se expressar veementemente pela consideração das vozes do cantor, fato que ligaria ao seu possível sucesso. Essas vozes seriam apreciadas por um tipo de audição vulgarmente materialista, valorizando-as desmedidamente como condição essencial, embora elas sejam consideradas apenas mais um elemento material na música autêntica.

Outro aspecto é o uso de “arranjos” fetichizados que Adorno considerou como constituídos de duas qualidades contrárias que são: a depravação; e a redução à magia. Essas qualidades se apoderam do tempo da música pelo deslocamento dos “achados”, ou ideias criadoras coisificadas, de sua totalidade na música, configurando-se em forma de *pot-pourri*. Na verdade, seriam montagens artificiais de frases que, deslocadas de seu contexto musical, perderam sua unidade constituidora por meio do maquinismo. Por semelhança, a variação, o *chorus*, manifestaria de maneira exagerada por timbres de instrumentos incomuns, sugerindo um tipo de “estilo” pelo colorido que obnubila o *material*:

Evidentemente, esta predileção pelo colorido ou timbre como tal manifesta um endeusamento do instrumento e o desejo de imitar e participar; possivelmente entre também em jogo algo do poderoso encantamento das crianças pelo multicolor, que retorna sob a pressão da

---

<sup>44</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 81.

experiência musical contemporânea<sup>45</sup>.

Semelhante a esse tipo de coisificação do “estilo” que se coloca um interessante comentário de Adorno sobre o comportamento fetichista do maestro com seu domínio técnico e seu virtuosismo o qual lembraria muito as atitudes de governantes totalitários. Criando as normas de execução musical e a personificando com seu “estilo” próprio, o virtuosismo dele corresponderia a um nível de perfeição tal que conduziria a uma condição substitutiva absoluta de sua própria execução. Isso quer dizer que as obras-padrão poderiam ser executadas com total perfeição sem o comando do maestro e, mesmo assim, as pessoas poderiam nem perceber sua ausência, tamanha a padronização interpretativa que segue as execuções das orquestras pautadas pela normatização de um maestro “personificado”.

Digno de nota é também a manifestação do *fetichismo* na *música séria* em relação à interpretação das obras. Historicamente, esse gênero de música sempre posicionou como negação ao que Eduard Steuermann denominou de “barbárie da perfeição”. Interessante notar que esse tipo de fetiche seria diferente, porque não recai sobre os nomes das obras famosas, nem destrói os momentos da invenção criativa do artista, muito menos apara os traços de contrastes de uma obra a fim de encantá-la. O que ocorreria é uma disciplina exacerbada na execução da música, tornando-a uma peça musical importante como qualidades de perfeição e exatidão as quais impossibilitam uma relação com o todo musical, embora possa parecer que seja um “novo estilo”. Essa perfeição na execução é exatamente como suas gravações com dinâmicas pré-fabricadas a qual incapacita qualquer tipo de tensão. Aquela liberdade que o *material* teria sobre o todo musical, denominado de *resistência do material sonoro*, seria excluída de tal maneira que quaisquer sínteses se tornariam impossíveis de se realizarem de forma espontânea devido à fixação daquele “novo estilo”.

Outro elemento encontrado no *fetichismo* é o procedimento do uso de citações. As citações se dariam por citações de canções populares e infantis por meio de referências vagas, causas incompletas e semelhanças ou até de plágios. De fato, as frases das melodias citadas dão um certo tom de autoridade e, ao mesmo tempo, de paródia, tal como uma imitação malfeita, como Adorno menciona: “É assim que uma criança imita o professor”<sup>46</sup>. Na verdade, esse procedimento seria outra estratégia de *fetichismo musical* de criação de um tipo de “linguagem musical infantil” que pode condicionar os ouvintes, o que diferenciaria da linguagem autêntica musical formada de uma linguagem residual e deformada. Como declarou Adorno:

---

<sup>45</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 94.

<sup>46</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 97.

Nas transcrições para piano dos sucessos musicais deparamo-nos com diagramas singulares. Referem-se a guitarra, ukelele e banjo, instrumentos infantis, tanto quanto a harmônica dos tangos, comparados ao piano – e se destinam a tocadores incapazes de ler as notas musicais. Os diagramas representam graficamente a posição das mãos nas cordas que devem ser tangidas nos respectivos instrumentos. O texto musical das notas, ao invés de ser apresentado em termos racionais, é substituído por comandos ópticos, espécie de sinais musicais de trânsito<sup>47</sup>.

### 2.3. A Regressão da Audição

No que concerne à [2] regressão da audição ou como se efetiva o consumo do bem cultural em sua recepção, ela se fundamentaria por uma transferência afetiva (*Verschiebung der Affekte*) dos valores musicais para *valores de troca*: “A transferência dos afetos para o valor de troca traz como consequência que, em música, já não se faz nenhuma exigência”<sup>48</sup>. A recepção musical seguiria aquela mesma totalidade que perpassa em toda sociedade sob os auspícios do capitalismo: a transformação de tudo o que for possível em *mercadoria*. Assim como o princípio mercantil na música destitui o gosto como categoria estética na produção, de modo semelhante, isso ocorre também na recepção dos bens culturais pelos ouvintes. A transferência de afetos para os *valores de troca* ocasionaria uma mudança no critério de julgamento por parte das pessoas, fazendo com que as categorias estéticas não entrassem em questão quando se consumisse o bem cultural.

Sabe-se que no processo de fruição estética a identificação sempre é problematizada, pois uma obra de Arte autêntica sempre nos dá uma significação mais ampla do que uma experiência atomizada poderia nos dar. O objeto artístico autêntico seria sempre mais do que o sujeito que está diante dele, portanto o tipo de identificação que ocorre na fruição estética é sempre uma identificação dada por uma dialética entre o sujeito e a obra que se constitui por uma relação de alteridade, de reconhecimento do outro. No entanto, no *fetichismo*, o conceito de gostar seria entendido como um reconhecimento, uma identificação de um objeto hipostasiado a uma virtualidade tal que serve como espelho do próprio indivíduo fetichizado, de suas frustrações imanentes projetadas nesse objeto. Os indivíduos identificariam de tal maneira com as *mercadorias culturais* das quais não conseguiriam se subtrair. Desse modo, a possibilidade de um

<sup>47</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 96.

<sup>48</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 95.

comportamento valorativo que necessita de um certo “perder-se” no objeto artístico se tornaria uma mera ficção. A totalidade que uma *mercadoria cultural* sugere pela sua identificação se caracterizaria de tal modo que o critério de julgamento estético inautêntico é feito de modo insignificante como mera ostentação, isto é, o critério de que a canção de sucesso devesse ser conhecida de todos.

Interessante salientar é que quando Adorno se referiu a uma regressão auditiva por parte do indivíduo, ele não quis dizer que houvesse uma regressão empiricamente constatada. O que ele quis dizer é que houve uma regressão dos critérios para uma audição autêntica da música como parâmetro de escolha. As pessoas não teriam escolha de usar tais critérios, porque isso não estaria em jogo no ajuizamento dos bens culturais:

O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos – mas negam como pertinência a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento<sup>49</sup>.

A regressão da audição, que considero ser a parte “subjetiva” do *fetichismo*, seria condição exata de evidenciar uma reversão no ajuizamento do gosto, pois sua análise traz outros conceitos de origem psicanalítica no bojo os quais estão imbricados ao *fetichismo*, tal como identidade, neurótico, sadomasoquista - conceitos esses relacionados ao indivíduo em particular. Ora, segundo as críticas de Adorno, Freud teria subjetivado ou psicologizado suas críticas estéticas em suas análises de obras de Arte<sup>50</sup>. Os critérios artísticos são sempre feitos por categorias que fazem parte de uma relação dialética entre a autonomia e a heteronomia da Arte, entre valores artísticos autorreferenciais e valores não artísticos. A recepção de Adorno ao *fetichismo freudiano* demonstra um jogo dialético de remeter à Arte o conceito da psicanálise sem critérios estritamente psicanalíticos, mas sim critérios propriamente artísticos, embora ela se reporte ao sujeito por critérios de uma heteronomia da Arte. Sob essa rubrica que se direcionam as críticas de Adorno aos critérios artísticos na *mercadoria cultural*, pois o gosto elevado à categoria estética

---

<sup>49</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 89.

<sup>50</sup> Uma citação que comprova isso, mencionando o caso específico da música, pode ser estendida à Arte: “A tese psicanalítica de que, por exemplo, a música seria o meio de defesa de uma paranoia ameaçadora, é talvez muito válida no plano clínico, mas nada diz sobre a categoria e o conteúdo de uma única composição estruturada” (ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 19).

pressupõe um indivíduo para se efetivar; porém o indivíduo que faz uso desse tipo de gosto não seria um indivíduo autêntico, mas sim um pseudoindivíduo. Como o autor declara:

O conceito de fetichismo musical não se pode deduzir por meios puramente psicológicos. O fato de que “valores” sejam consumidos e atraíam os afetos sobre si, sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui uma evidência da sua característica de mercadoria<sup>51</sup>.

Na verdade, para explicar a regressão da audição, Adorno fez uma tipologia do ouvido regredido mediante vários elementos psicanalíticos. Assim, um requisito básico para a audição atomística, cujo processo se estabelece pela audição das partes dissociadas ao todo musical, seria a *distração* (*Zerstreuung*) no ouvir, e não o *recolhimento* (*Sammlung*), característico da audição da música autêntica. A audição atomizada seria entendida por Adorno como uma regressão a um estado similar à infância. Todavia, isso não significa que a regressão auditiva fizesse uma volta às etapas anteriores de uma audição, mas que se caracterizaria num certo “primitivismo” de quem foi privado de uma formação musical:

Não são infantis no sentido de uma concepção segundo a qual o novo tipo de audição surge porque certas pessoas, que até agora estavam alheias à música, foram introduzidas na vida musical. E todavia são infantis; o seu primitivismo não é o que caracteriza os não desenvolvidos, e sim o dos que foram privados violentamente da sua liberdade<sup>52</sup>.

Para Adorno, essa privação poderia fazer com que desenvolvesse em certas pessoas uma psique repressora de um ódio pelo novo, adiando esse novo para ter alguma tranquilidade psíquica. Dessa maneira, suspenderia um conflito que poderia abrir possibilidades de um caminho à novidade. De fato, a ideia do novo está sempre ligada a uma maneira de pensar questionadora do presente. Por isso, a vanguarda artística, cujo

---

<sup>51</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 77.

<sup>52</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 89.

ideário é pautado pela iconoclastia e pela possibilidade do novo, estaria numa situação de incompreensão diante da maioria das pessoas, pois essa vanguarda tenta articular elementos formais como constituição artística em busca de uma nova forma. É bem verdade que esse comportamento de audição atomizada é muito similar ao comportamento do neurótico<sup>53</sup>, pois o neurótico é aquele sujeito que tentaria vivenciar uma situação do passado que não condiz mais com o presente. Sob essa perspectiva que Adorno se refere a uma necessidade retroativa da audição atomística que sugere ao ouvinte uma audição apartada de sua constituição histórica:

Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia das suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica, independentemente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores<sup>54</sup>.

Outro termo psicanalítico usado por Adorno ao *fetichismo* “subjetivo” é o *sadomasoquismo*. Adorno relacionou o adorador fetichista dos bens de consumo e o cliente da arte de massas ao fenômeno do “caráter sadomasoquista”. A cultura de massa necessitaria de um tipo de cultura sadomasoquista para ser onipotente como produtora de bens de consumo, numa renúncia de prazer e de individualidade:

A ocupação efetiva do valor de troca não constitui nenhuma transubstanciação mística. Corresponde ao comportamento do prisioneiro que ama a sua cela porque não lhe é permitido amar outra coisa. A renúncia à individualidade que se amolda à regularidade rotineira daquilo que tem sucesso, bem como o fazer o que todos fazem, segue-se do fato básico de que a produção padronizada dos bens de consumo oferece praticamente os mesmos produtos a todo cidadão<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Embora a *neurose* seja um termo muito amplo e não rígido, pode-se entendê-la da seguinte maneira: “afecção psicogênica em que os sintomas são a expressão simbólica de um conflito psíquico que tem raízes na história infantil do sujeito e constitui compromissos entre o desejo e a defesa” (NEUROSE. In: LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução: Pedro Tamen. São Paulo: Martins fontes, 2001, p. 296).

<sup>54</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 90.

<sup>55</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 80.

A condição de *sadomasoquismo* totalizante como requisito dos ouvintes regredidos diante de uma busca de uma felicidade infantil que não pode se efetivar seria estabelecida como uma falta de alegria. Não obstante, o *sadomasoquismo* não se limitaria apenas em uma autoanulação do indivíduo como sujeito, nem num prazer de substituir seus anseios pela identificação ao poder, ao *status quo*. Adorno declara que esse *sadomasoquismo* tem como fundamento um tipo de experiência de que a segurança da busca de proteção nas condições vigentes da sociedade seria provisória, paliativa, que em breve terminaria. A renúncia da liberdade proporcionada por isso de forma alguma sanaria os conflitos da psique, pois o indivíduo sentiria, concomitante a um conforto pelo prazer obtido pela segurança ilusória, uma traição na possibilidade de vislumbrar uma possível melhora, uma traição das condições vigentes da sociedade. Portanto, esse conflito não resolvido poderia muito bem se transformar num furor, furor contra tudo o que não caberia aos esquemas da necessidade neurótica.

Esse tipo de *sadomasoquismo* encontrado na audição regressiva é sempre dado por uma ambivalência do ouvinte diante do bem de consumo. Quando alguns indivíduos não estariam ainda totalmente coisificados pelos bens musicais, eles tentariam um tipo de reação, uma atitude contra a passividade na qual se encontraram diante do *fetichismo musical*. No entanto, tal revolta sempre ocasionaria em seu revés por meio de uma “pseudoatividade” que acaba intensificando a regressão. Para Adorno isso é bem patente no comportamento de entusiastas do *jazz* que enviam cartas estimulantes aos programas de *jam-sessions*, cujos entusiasmos servem tão somente como propaganda para as *mercadorias* que eles consomem. Eles se autointitulam de *jitterbugs*. Curiosamente, essa autointitulação já denota a falsa escolha e a ilusória posição ativa dos ouvintes, pois dá uma enganosa impressão de que eles estariam por trás dos bastidores das programações. Para Adorno, eles são movidos por um tipo de êxtase diante da *mercadoria* muito similar ao comportamento que selvagens têm em práticas de rituais extáticos por meio do momento mímico<sup>56</sup>.

Outra tipologia interessante do fetichista musical apontado por Adorno são os radioamadores, sendo, de certo modo, opostos aos *jitterbugs*, pois não seriam movidos pelo entusiasmo diante do bem de consumo, mas sim pela diligência, ocupando-se da música de modo solitário e recluso. Para Adorno, talvez os radioamadores fossem os tipos mais perfeitos de ouvintes fetichistas, pois o que eles ouvem, e como ouvem, seria absolutamente pautado pelo modo da indiferença. O que importa a eles seria tão somente saber quem está ouvindo, a fim de conectar com o público por intermédio de seu rádio<sup>57</sup>. De modo um tanto quanto pitoresco, Adorno descreveu esse tipo de caráter fetichista da seguinte maneira:

---

<sup>56</sup> Segundo Adorno: “O fenômeno apresenta traços convulsivos, que lembram a doença denominada dança-de-São Guido ou os reflexos de animais mutilados” (ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 98).

<sup>57</sup> Adorno apontou outro tipo similar ao radioamador que são os denominados por ele de “moderninhos”, sendo mais agressivos e também mais especialistas nas *mercadorias culturais* que consomem.

É tímido e inibido, talvez não tenha sucesso com o sexo oposto, em todo caso quer conservar-se na sua esfera singular. Tenta isto como radioamador. Com vinte anos, conserva-se na idade dos adolescentes que constroem casinhas ou, para agradar aos pais, executam trabalhos de serra mecânica. Este tipo de jovem alcançou grande prestígio no âmbito técnico do rádio. Constrói pacientemente aparelhos cujos componentes principais devem adquirir prontos, e pesquisa o ar atrás dos segredos das ondas curtas, segredos que naturalmente são inexistentes. Como leitor de histórias de índios e livros de viagens, descobriu terras desconhecidas e abriu a sua senda através da floresta virgem<sup>58</sup>.

Outro ponto que se deve salientar é o caráter de ostentação dos consumidores fetichizados, produzindo o sucesso como critério objetivo dado pela música, não pelo fato de que a música lhes agrada, mas por eles terem comprado o ingresso como objeto de ostentação: “Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini”<sup>59</sup>. Tão grave quanto a ostentação pelo sucesso seria o fato de o *fetichismo* criar um tipo de religião em que “os consumidores se transformam em escravos dóceis”<sup>60</sup>, alienando-se de suas vontades e de suas autonomias. Isso ocorreria porque o próprio ato advindo do *valor de troca* se fetichiza de tal maneira que suscita um tipo de coerção própria similar à religião. A própria expressão *having a good time* serviria como frase de ordem com o intuito de uma participação pelo divertimento dos outros, como se as *mercadorias* trouxessem uma identificação por parte dos consumidores como uma comunidade religiosa: “A religião do automóvel faz com que, no momento sacramental, todos os homens se sintam irmãos ao som das palavras 'este é um Rolls Royce'”<sup>61</sup>.

Nesse texto, fica patente um dos pontos mais controversos entre Adorno e Benjamin: a maneira como se efetiva uma fruição estética autêntica. Esse ponto controverso se estabelece pelo uso dos mesmos termos já mencionados os quais Adorno remete ao ouvido regredido. Adorno pensava numa prevalência do *recolhimento* diante da obra de Arte como condição necessária de experiência estética satisfatória. Benjamin,

---

<sup>58</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 99.

<sup>59</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 78.

<sup>60</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 80.

<sup>61</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 79.

por sua vez, pensava que a *distração* poderia causar uma experiência estética. Tanto é assim que o cinema foi escolhido como a Arte revolucionária para Benjamin, porque o cinema é eminentemente dado pela *distração*. A *distração* seria condição de fruição estética de Arte tal como se efetiva na arquitetura, em cuja experiência estética o indivíduo não necessita de um *recolhimento* ou atenção pormenorizada em seus aspectos materiais. Basta a pessoa passar perto de uma obra arquitetônica que pela sinestesia conseguiria uma experiência estética. De modo contrário, Adorno pensou que seria justamente por ter a *distração* como condição de consumo das *mercadorias musicais* que elas seriam incapazes de produzir qualquer tipo de fruição estética:

O modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massas, é a desconcentração. Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si, exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada<sup>62</sup>.

Digno de nota é a relação entre a produção de *mercadorias musicais* e o consumo pela regressão auditiva dada pelo advento da publicidade: “A audição regressiva relaciona-se manifestamente com a produção, através do mecanismo de difusão, o que acontece precisamente mediante a propaganda”<sup>63</sup>. Desse modo, a produção e o consumo se configurariam numa relação intercausal do processo de *fetichismo*, revelando já na produção aspectos sofisticados de manipulação e de retroatividade: “Na audição regressiva o anúncio publicitário assume caráter de coação”<sup>64</sup>. Para ilustrar isso, Adorno mencionou uma propaganda de uma fábrica de cerveja inglesa feita no suporte de cartaz, no qual se figurava um muro, perfeitamente realista, típico de bairros pobres de Londres e das cidades industriais do norte da Inglaterra. No cartaz, que dificilmente se distinguiria de um muro real, estava escrito em caligrafia desajeitada a seguinte frase: “What we want is Watney’s” (“O que queremos é cerveja Watney”). A marca da cerveja era estampada como um *slogan* político, mascarando a *mercadoria* no próprio *slogan*, além, é claro, de sugerir um comportamento para a massa com o intuito de fazer do produto recomendado um objeto de sua ação num tom imperativo.

De modo semelhante, isso ocorreria nos dois tipos de músicas, na *música séria* e na *música ligeira*, pois elas seriam manipuladas com a finalidade exclusivamente

---

<sup>62</sup>ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 92.

<sup>63</sup>ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 91.

<sup>64</sup>ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 91.

mercantil mediante uma seleção arbitrária das qualidades musicais reais por escolha das produções-padrão direcionadas pela “eficácia” do sucesso. Isso quer dizer que quanto mais conhecidas as músicas se tornavam, mais famosas seriam. Consequentemente, elas teriam mais possibilidades de transformar em sucesso, formando, desse modo, um círculo vicioso. Para Adorno, isso ocorre tanto no consumo da *música ligeira*, por ser sugerido às pessoas seu consumo *ad nauseam*, em incessantes repetições; como na *música séria* pela gravação e pela reprodução exaustivas e repetitivas de seus “temas”<sup>65</sup>, dissociando-se de seu contexto musical. Para criar esse círculo vicioso de sucesso, necessitar-se-ia de um tipo de princípio do “estrelato” que se totaliza como paradigma por uma manipulação não só dada pela categorização de pessoas como “estrelas”, mas pelas próprias produções musicais que já se categorizam como tais pelo surgimento de uma certa profissionalização comercial de produção:

As reações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual, por sua vez, não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição mas, antes, parece comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio<sup>66</sup>.

Fica evidente aqui que Adorno está fazendo referência à *necessidade retroativa* da *mercadoria*, embora sem a denominar explicitamente, já que só faria isso na obra *Dialética do Esclarecimento*, publicada em 1947 com a coautoria de Max Horkheimer. A *necessidade retroativa* seria uma sofisticação do *fetichismo* pelo fato de criar tipos de necessidades para as mercadorias como meros *valores de troca* e não *valores de uso*. A publicidade seria a sua fonte de produção, diagnosticada já nesse texto por Adorno: “Por outra parte, a necessidade, imposta pelas leis do mercado, de ocultar tal equação conduz à manipulação do gosto e à aparência individual da cultura oficial, a qual forçosamente aumenta na proporção em que se agiganta o processo de liquidação do indivíduo”<sup>67</sup>.

Enfim, em *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, pode-se notar o tom de pessimismo de Adorno diante da *mercadoria cultural* como condição satisfatória em transmitir uma Arte autêntica, reafirmado pela sua declaração de que todas as formas de conciliação foram infrutíferas, tanto pelos artistas, que acreditam no mercado, como por parte dos pedagogos da Arte, que acreditam no coletivo. Essas formas seriam infrutíferas, porque apenas criam artes industriais ou tipos de produção que se devem incorporar a um tipo de “bula de uso” para saber como elas funcionam.

<sup>65</sup> Essa característica remete às frases melódicas obsessivamente repetitivas tal como a “melodia obsedante” de Theodor Reik (SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo e Mimesis na Filosofia da Música Adorniana. Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP*, São Paulo, n. 37, 2007, p. 379).

<sup>66</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.74.

<sup>67</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.80.

Embora esse tom de pessimismo apareça com uma certa constância nessa obra de Adorno, em término, não poderia deixar de citar duas passagens que vão contra a leitura de que Adorno foi um pessimista absoluto em relação à cultura ocidental. Com isso, menciono duas citações do próprio texto analisado, em que há possíveis saídas para o *fetichismo*, tanto em sua produção, pela Arte autêntica, como em seu consumo, quando os sujeitos poderiam rebelar contra os poderes os quais destroem suas verdadeiras subjetividades. Desse modo, na produção da *mercadoria cultural*, a saída poderia ser: “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”<sup>68</sup>. Em relação ao consumo: “As forças coletivas liquidam também na música a individualidade que já não tem chance de salvação. Todavia, somente os indivíduos são capazes de representar e defender, com conhecimento claro, o genuíno desejo da coletividade em face de tais poderes”<sup>69</sup>.

### 3. Considerações Finais

A análise interpretativa da obra *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* foi direcionada neste artigo com o propósito de estabelecer minimamente uma inteligibilidade da elaboração do conceito de *fetichismo* em seus aspectos “objetivos”, na produção, e “subjetivos”, no consumo de *mercadorias*. Sob essa perspectiva, diante de todas as características apontadas por Adorno, pôde-se verificar a sua elaboração do conceito de *fetichismo da mercadoria* de Marx em *fetichismo da mercadoria cultural* já nesse texto de 1938, mantendo-o posteriormente em sua obra. Nesse texto, já teriam os aspectos do *fetichismo* “objetivo” e “subjetivo” que comprovam essa elaboração, sobretudo no que se refere ao condicionamento retroativo da psique humana<sup>70</sup>. Ademais, seria por meio da postulação desse condicionamento da psique que Adorno, sem eliminar os pressupostos marxianos, ultrapassaria uma pertinente crítica remetida ao pensamento de Marx, a saber, que a teoria marxiana seria um tipo de conhecimento pré-freudiano, segundo Ruy Fausto:

---

<sup>68</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.107.

<sup>69</sup> ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.108.

<sup>70</sup> Quando digo “condicionamento retroativo da psique” quero dizer um condicionamento advindo do exterior ao indivíduo, ou seja, das condições sócio-históricas dadas, ou o que se aproxima do que entendemos como cultura. Além disso, um condicionamento advindo do interior, do próprio indivíduo, como autocondicionamento. Na verdade, há uma confluência entre *fetichismo* “objetivo” e “subjetivo” em Adorno mesmo de maneira deduzida e não averiguada empiricamente. Além disso, o uso do termo condicionamento e não determinação advém de uma ideia de João Quartim de Moraes sobre o pensamento de Marx, que considero muito razoável de se aplicar ao pensamento de Adorno: “Marx renovou radicalmente o modo de compreender a história ao enraizá-la no movimento profundo da sociedade. Ele não propõe um código de interpretação que faça corresponder univocamente um fenômeno econômico a um fenômeno político ou cultural. *Condicionar* é a tradução do termo alemão *bedingen*, com o qual ele expressa a relação complexa de determinação entre a base econômica e as demais instâncias e esferas da sociedade” (CULT – REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA. São Paulo: Editora 17, n. 61, set. 2002. Mensal. ISSN 1414701-6, p. 31).

Foi Castoriadis quem apontou o caráter pré-freudiano do projeto marxista. O essencial é que havia ali a ideia de uma possibilidade de transformação mais ou menos ilimitada do sujeito que me parece extremamente improvável e problemática. Acho que a gente deveria pensar mais modestamente, supondo que o sujeito não tem uma plasticidade infinita. Um dos fatores que levou a críticas excessivas tanto ao marxismo como à ética humanista (duas coisas que não se confundem, mas que num certo plano acabam convergindo) é essa visão idílica do homem. [...] Há um caminho intermediário (e esse é um argumento dialético) que admite uma plasticidade finita, que produz certo número de exigências para limitar as tendências violentas inscritas no sujeito<sup>71</sup>.

Dessa maneira, fica evidente a contribuição de Adorno na elaboração do conceito de *fetichismo*, pois esse filósofo, considerado como um adepto da chamada Teoria Crítica, compartilhou com seus correligionários a ideia de que os pensamentos de Marx e de Freud foram responsáveis por uma grande mudança epistemológica do conhecimento. Mudança essa considerada como a formulação de um novo tipo de teoria radicalmente diferente das outras teorias até então postuladas pelas ciências humanas<sup>72</sup>.

## Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2006.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas. v. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

CULT – REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA. São Paulo: Editora 17, n. 61, set. 2002. Mensal. ISSN 1414701-6.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora

---

<sup>71</sup> CULT – REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA. São Paulo: Editora 17, n. 61, set. 2002. Mensal. ISSN 1414701-6, p. 29.

<sup>72</sup> Sobre essa afirmação *vide* Introdução da obra: GEUSS, Raymond. *Teoria Crítica: Habermas e a Escola de Frankfurt*, Campinas, SP: Papyrus, 1988.

UFMG, 2007.

GEUSS, Raymond. *Teoria Crítica: Habermas e a Escola de Frankfurt*. Tradução de Bento Itamar Borges. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

MÔNADAS. In: BLACKBURN, Simon. *Dicionário de Oxford de Filosofia*. Tradução de Desidério Murcho *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

NEUROSE. In: LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução: Pedro Tamen. São Paulo: Martins fontes, 2001, p. 296.

RAZÃO (TIPOS DE). In: MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2001. p. 1623-4.

SAFATLE, Vladimir. Fetichismo e Mimesis na Filosofia da Música Adorniana. *Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP*, São Paulo, n. 37, p. 366-405, 2007.