

OS PENSADORES

ADORNO



NOVA CULTURAL

THEODOR W. ADORNO

TEXTOS ESCOLHIDOS

Consultoria: **Paulo Eduardo Arantes**

NOM1CUUUIML



Fundador
VICTOR CIVITA
(1907-1990)

Í *

Editora Nova Cultural Ltda.,
uma divisão do Círculo do Livro Ltda.

Copyright © desta edição 1996, Círculo do Livro Ltda.

Alameda Ministro Rocha Azevedo, 346 - 11® andar
CEP 01410-901 - São Paulo - SP.

Títulos originais:

Begriff der Aufklärung
Über den Fetischcharakter in der Musik und die
Regression des Hörens (de Dissonanzen)
Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie Introduction

Traduções: Zeljko Loparic, Andréa Maria Altino de Campos
Loparic, Edgard Afonso Malagodi, Ronaldo Pereira Cunha,
Luiz João Baraúna, Wolfgang Leo Maar

Direitos exclusivos sobre a tradução deste volume,
Editora Nova Cultural Ltda., São Paulo

Direitos exclusivos sobre "Adorno – Vida e Obra",
Editora Nova Cultural Ltda.

Impressão e acabamento: Gráfica Círculo

ISBN 85-351-0778-9

VIDA E OBRA

A HISTÓRIA da chamada Escola de Frankfurt — na qual se destacam, entre outros pensadores, Walter Benjamin, Theodor Wiesengrund-Adorno e Max Horkheimer — pode ser iniciada com a fundação do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, sob direção de Carl Grünberg, que permaneceu no cargo até 1927. Grünberg abria o primeiro número do *Arquivo de História do Socialismo e do Movimento Operário* (publicação que fundou em 1911), salientando a necessidade de não se estabelecer privilégio especial para esta ou aquela concepção, orientação científica ou opinião de partido. Grünberg estava convencido de que qualquer unidade de pontos de vista entre os colaboradores prejudicaria os fins críticos e intelectuais da própria iniciativa. Posteriormente, já na direção da *Revista de Pesquisa Social*, ele próprio se consideraria um marxista, porém entendendo essa posição não em seu sentido apenas político-partidário, mas em seu significado científico; o conceito "marxismo" servia-lhe para descrição de um sistema econômico, de uma determinada cosmovisão e de um método de pesquisa bem definido. Essa postura inicial de Grünberg — vinculada a uma "escola" de pensamento, mas ao mesmo tempo entendendo-a em sua dimensão crítica e como perspectiva aberta — constitui, de modo geral, a tônica do pensamento dos elementos do grupo de Frankfurt.

Entre os colaboradores da *Revista*, contam-se figuras muito conhecidas de um público mais amplo, como Herbert Marcuse (1898-1979), autor de *Eros e Civilização* e *O Homem*

Unidimensional (ou *Ideologia da Sociedade Industrial*), e Erich Fromm (1900-1980), que se dedicou a estudos de psicologia social, nos quais procura vincular a psicanálise criada por Freud (1856-1939) às idéias marxistas. Outros são menos conhecidos, como Siegfried Kracauer, autor de um clássico estudo sobre o cinema alemão (*De Caligari a Hitler*), ou Leo Löwenthal, que se dedicou a reflexões estéticas e de sociologia da arte. Ao grupo da *Revista* pertenceram também Wittfogel, F. Pollock e Grossmann, autores de importantes estudos de economia política.

ADORNO: A INDÚSTRIA CULTURAL

Theodor Wiesengrund-Adorno nasceu em 1903, em Frankfurt, cidade onde fez seus primeiros estudos e em cuja universidade se graduou em filosofia. Em Viena, estudou composição musical com Alban Berg (1885-1935), um dos maiores expoentes da revolução musical do século XX. Em 1932, escreveu o ensaio *A Situação Social da Música*, tema de inúmeros outros estudos: *Sobre o jazz* (1936), *Sobre o Caráter Fetichista da Música e a Regressão da Audição* (1938), *Fragmentos Sobre Wagner* (1939) e *Sobre Música Popular* (1940-1941). Em 1933, com a tomada do poder pelos nazistas, Adorno foi obrigado a refugiar-se na Inglaterra, onde passou a lecionar na Universidade Oxford, ali permanecendo até 1938. Nesse ano, transferiu-se para os Estados Unidos, onde escreveria, em colaboração com Horkheimer, a obra *Dialética do Iluminismo* (1947). Foi também nos Estados Unidos que Adorno realizou, em colaboração com outros pesquisadores, um estudo considerado posteriormente um modelo de sociologia empírica: *A Personalidade Autoritária*. Esta obra foi publicada em 1950, ano em que Adorno pôde regressar à terra natal e reorganizar o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt. Entre outras obras publicadas por Adorno, antes de sua morte ocorrida em 1969, salientam-se ainda *Para a Metacrítica da Teoria do Conhecimento — Estudos Sobre Husserl e as Antinomias Fe-*

nomenológicas (1956), *Dissonâncias* (1956), *Ensaio de Literatura I, II, III* (1958 a 1965), *Dialética Negativa* (1966), *Teoria Estética* (1968) e *Três Estudos Sobre Hegel* (1969).

Para Adorno, a postura otimista de Benjamin no que diz respeito à função possivelmente revolucionária do cinema desconsidera certos elementos fundamentais, que desviam sua argumentação para conclusões ingênuas. Embora devendo a maior parte de suas reflexões a Benjamin, Adorno procura mostrar a falta de sustentação de suas teses, na medida em que elas não trazem à luz o antagonismo que reside no próprio interior do conceito de "técnica". 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 evidenciariam que não só o cinema, como também o rádio, não devem ser tomados 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".

O termo foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação da *Dialética do Iluminismo*, de Horkheimer e Adorno. Este último, numa série de conferências

radiofônicas, pronunciadas em 1962, explicou que a expressão "indústria cultural" visa a substituir "cultura de massa", pois esta induz ao engodo que satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa. Os defensores da expressão "cultura de massa" querem dar a entender que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas. Para Adorno, que diverge frontalmente dessa interpretação, a indústria cultural, ao aspirar à integração vertical de seus consumidores, não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina o próprio consumo. Interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados, a indústria cultural reduz a humanidade, em seu conjunto, assim como cada um de seus elementos, às condições que representam seus interesses. A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. Aliada à ideologia capitalista, e sua cúmplice, a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de antiiluminismo. Considerando-se — diz Adorno — que o iluminismo tem como finalidade libertar os homens do medo, tornando-os senhores e liberando o mundo da magia e do mito, e admitindo-se que essa finalidade pode ser atingida por meio da ciência e da tecnologia, tudo levaria a crer que o iluminismo instauraria o poder do homem sobre a ciência e sobre a técnica. Mas ao invés disso, liberto do medo mágico, o homem tornou-se vítima de novo engodo: o progresso da dominação técnica. Esse progresso transformou-se em poderoso instrumento utilizado pela indústria cultural para conter o desenvolvimento da consciência das massas. A indústria cultural — nas palavras do próprio Adorno — "impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente".

O próprio ócio do homem é utilizado pela indústria cultural com o fito de mecanizá-lo, de tal modo que, sob o capitalismo, em suas formas mais avançadas, a diversão e o lazer tornam-se um prolongamento do trabalho. Para Adorno, a diversão é buscada pelos que desejam esquivar-se ao processo de trabalho mecanizado para colocar-se, novamente, em condições de se submeterem a ele. A mecanização conquistou tamanho poder sobre o homem, durante o tempo livre, e sobre sua felicidade, determinando tão completamente a fabricação dos produtos para a distração, que o homem não tem acesso senão a cópias e reproduções do próprio trabalho. O suposto conteúdo não é mais que uma pálida fachada: o que realmente lhe é dado é a sucessão automática de operações reguladas. Em suma, diz Adorno, "só se pode escapar ao processo de trabalho na fábrica e na oficina adequando-se a ele no ócio".

Tolhendo a consciência das massas e instaurando o poder da mecanização sobre o homem, a indústria cultural cria condições cada vez mais favoráveis para a implantação do seu comércio fraudulento, no qual os consumidores são continuamente enganados em relação ao que lhes é prometido mas não cumprido. Exemplo disso encontra-se nas situações eróticas apresentadas pelo cinema. Nelas, o desejo suscitado ou sugerido pelas imagens, ao invés de encontrar uma satisfação correspondente à promessa nelas envolvida, acaba sendo satisfeito com o simples elogio da rotina. Não conseguindo, como pretendia, escapar a esta última, o desejo divorcia-se de sua realização que, sufocada e transformada em negação, converte o próprio desejo em privação. A indústria cultural não sublima o instinto sexual, como nas verdadeiras obras de arte, mas o reprime e sufoca. Ao expor sempre como novo o objeto de desejo (o seio sob o suéter ou o dorso nu do herói desportivo), a indústria cultural não faz mais que excitar o prazer preliminar não sublimado que, pelo hábito da privação, converte-se em conduta masoquista. Assim, prometer e não cumprir, ou seja, oferecer e privar, são um

único e mesmo ato da indústria cultural. A situação erótica, conclui Adorno, une "à alusão e à excitação a advertência precisa de que não se deve, jamais, chegar a esse ponto". Tal advertência evidencia como a indústria cultural administra o mundo social.

Criando "necessidades" ao consumidor (que *deve contentar-se* com o que lhe é oferecido), a indústria cultural organiza-se para que ele compreenda sua condição de mero consumidor, ou seja, ele é apenas e tão-somente um objeto daquela indústria. Desse modo, instaura-se a dominação natural e ideológica. Tal dominação, como diz Max Jiménez, comentador de Adorno, tem sua mola motora no desejo de posse constantemente renovado pelo progresso técnico e científico, e sabiamente controlado pela indústria cultural. Nesse sentido, o universo social, além de configurar-se como um universo de "coisas", constituiria um espaço hermeticamente fechado. Nele, todas as tentativas de liberação estão condenadas ao fracasso.

Contudo, Adorno não desemboca numa visão inteiramente pessimista, e procura mostrar que é possível encontrar-se uma via de salvação. Esse tema aparece desenvolvido em sua última obra, intitulada *Teoria Estética*.

A OBRA DE ARTE E A PRÁXIS

Em *Teoria Estética* — nas palavras do comentador Kothe — "Adorno oscila entre negar a possibilidade de produzir arte depois de Auschwitz e buscar nela refúgio ante um mundo que o chocava, mas que ele não podia deixar de olhar e denominar". Essa postura foi extremamente criticada pelos movimentos de contestação radical, que o acusavam de buscar refúgio na pura teoria ou na criação artística, esquivando-se assim da *práxis* política. A seus detratores, Adorno responde que, embora plausível para muitos, o argumento de que contra a totalidade bárbara não surtem efeito senão os meios bárbaros, na verdade, não revela que, apesar disso,

atinge-se um valor limite. A violência que há cinqüenta anos podia parecer legítima àqueles que nutrissem a esperança abstrata e a ilusão de uma transformação total está, após a experiência do nazismo e do horror estalinista, inextricavelmente imbricada naquilo que deveria ser modificado: "ou a humanidade renuncia à violência da lei de talião, ou a pretendida *práxis* política radical renova o terror do passado".

Criticando a *práxis* brutal da sobrevivência, a obra de arte, para Adorno, apresenta-se, socialmente, como antítese da sociedade, cujas antinomias e antagonismos nela reaparecem como problemas internos de sua forma. Entre autor, obra e público, a obra adquire prioridade epistemológica, afirmando-se como ente autônomo. Esse duplo caráter vincula-se à própria natureza desdobrada da arte, que se constitui como aparência. Ela é aparência por sua diferença em relação à realidade, pelo caráter aparente da realidade que pretende retratar, pelo caráter aparente do espírito do qual ela é uma manifestação; a arte é até mesmo aparência de si própria na medida em que pretende ser o que não pode ser: algo perfeito num mundo imperfeito, por se apresentar como um ente definitivo, quando na verdade é algo feito e tornado como é.

CRONOLOGIA

- 1903 – *Em Frankfurt, nasce Theodor Wiesengrund-Adorno.*
- 1914/18 – O mundo é agitado pela Primeira Guerra Mundial.
- 1921 – *Adorno conhece Horkheimer, a quem se liga por profunda amizade.*
- 1923 – *Adorno obtém o título de doutor em Filosofia com uma tese sobre Husserl.*
- 1924 – É fundado o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt.
- 1932 – *Adorno escreve o ensaio A Situação Social da Música.*
- 1933 – Hitler é feito chanceler do Terceiro Reich. Os intelectuais de oposição são reprimidos pelos nazistas no poder. O Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt transfere-se para Genebra. *Adorno refugia-se na Inglaterra e passa a lecionar na Universidade de Oxford.*
- 1938 – *Depois de elaborar o estudo Sobre o Jazz e outros, Adorno exila-se nos Estados Unidos. Surge o seu ensaio Sobre o Caráter Fetichista da Música e a Regressão da Audição.*
- 1939 – *Publica* Fragmentos sobre Wagner. Tem início a Segunda Guerra Mundial.
- 1940/41 – *Adorno publica o estudo Sobre Música Popular.*
- 1945 – Termina a Segunda Guerra Mundial.
- 1947 – *Em colaboração com Horkheimer, Adorno escreve a obra intitulada Dialética do Iluminismo. Ambos empregam pela primeira vez a expressão "indústria cultural".*
- 1950 – *Adorno regressa à Alemanha, participa da reorganização do Instituto e publica o estudo A Personalidade Autoritária.*
- 1956 – *Adorno publica as obras intituladas Dissonâncias e Para*

a Metacrítica da Teoria do Conhecimento – Estudos sobre Husserl e as Antinomias Fenomenológicas.

1958/65 – *Divulga seus* Ensaios de Literatura I, II e III.

1966 – *Publica a* Dialética Negativa.

1968 – *Conclui a primeira versão de* Teoria Estética.

1969 – *Falece a 6 de agosto, com 66 anos, depois de elaborar a obra* Três Estudos sobre Hegel.

BIBLIOGRAFIA

- SCHIMIDT, A. e RUSCONI, G. E.: *La Scuola di Francoforte*, De Donato editore, Bari, 1972.
- HABERMAS, ADORNO e outros: *Comunicação e Indústria Cultural*, organizado por G. Cohn, Companhia Editora Nacional e Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971.
- ADORNO, POPPER e outros: *La Disputa dei Positivismo em la Sociologia Alemana*, Ediciones Grijalbo, Barcelona-Cidade do México, 1973.
- JIMÉNES, M.: *Adorno: Art, Ideologie et Theorie de l'Art*, Union Générale d'Éditions, 10/18, Paris, 1973.
- AXELOS, K.: *Arguments d'une Recherche*, Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- SLATER, PHIL: *Origem e Significado da Escola de Frankfurt*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1978.
- KOTHE, F. R.: *Benjamin & Adorno: Confrontos*, Editora Atica, São Paulo, 1978.

**TEXTOS DE
THEODOR W. ADORNO**

**Traduções de Luiz João Baraúna,
revista por João Marcos Coelho
(*O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*),**

**Wolfgang Leo Maar
(*Introdução à Controvérsia Sobre o
Positivismo na Sociologia Alemã*).**

O FETICHISMO NA MÚSICA E A REGRESSÃO DA AUDIÇÃO¹

1. As QUEIXAS acerca da decadência do gosto musical são, na prática, tão antigas quanto esta experiência ambivalente que o gênero humano fez no limiar da época histórica, a saber: a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta encantadora de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas do instinto humano. Toda vez que a paz musical se apresenta perturbada por excitações bacânticas, pode-se falar da decadência do gosto. Entretanto, se desde o tempo da noética grega a função disciplinadora da música foi considerada um bem supremo e como tal se manteve, em nossos dias, certamente mais do que em qualquer outra época histórica, todos tendem a obedecer cegamente à moda musical, como aliás acontece igualmente em outros setores. Contudo, assim como não se pode qualificar de dionísia a consciência musical contemporânea das massas, da mesma forma pouco têm a ver com o gosto artístico em geral as mais recentes modificações desta consciência musical. O próprio conceito de gosto está ultrapassado. A arte responsável

1 Traduzido do original alemão: "Ueber Fetschcharakter Fetschchrakter in der Musik und die Regression des Hoerens", em *Dissorunzen*, Goettingen, 1963, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 9-45.

orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso. De resto, já não há campo para escolha; nem sequer se coloca mais o problema, e ninguém exige que os cânones da convenção sejam subjetivamente justificados; a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no pólo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente. Se perguntarmos a alguém se "gosta" de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida. As categorias da arte autônoma, procurada e cultivada em virtude do seu próprio valor intrínseco, já não têm valor para a apreciação musical de hoje. Isto ocorre, em grande escala, também com as categorias da música séria, que, para descartar com maior facilidade, se costuma designar com o qualificativo de "clássica". Se se objeta que a música ligeira e toda a música destinada ao consumo nunca foram experimentadas e apreciadas segundo as mencionadas categorias, não há como negar a verdade desta objeção. Contudo, esta espécie de música é afetada pela mudança, e isto precisamente em virtude da seguinte razão: proporciona, sim, entretenimento, atrativo e prazer, porém, apenas para ao mesmo tempo recusar os valores que concede. Aldous

Huxley levantou em um de seus ensaios a seguinte pergunta: quem ainda se diverte realmente hoje num lugar de diversão? Com o mesmo direito poder-se-ia perguntar: para quem a música de entretenimento serve ainda como entretenimento? Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. Assume ela em toda parte, e sem que se perceba, o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do cinema mudo. A música de entretenimento serve ainda — e apenas — como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir. Um especialista americano em propaganda radiofônica — que utiliza com predileção especial a música — manifestou ceticismo com respeito ao valor de tais anúncios, alegando que os ouvintes aprenderam a não dar atenção ao que ouvem, mesmo durante o próprio ato da audição. Tal observação é contestável quanto ao valor publicitário da música. Mas é essencialmente verdadeira quando se trata da compreensão da própria música.

2. Nas queixas usuais acerca da decadência do gosto, há certos motivos que se repetem constantemente. Tais motivos estão presentes nas considerações rançosas e sentimentais dedicadas à atual massificação da música, considerando-a uma "degeneração". O mais pertinaz é o do encantamento dos sentidos, que no entender de muitos amolece e torna a pessoa incapaz de qualquer atitude heróica. Tal recriminação encontra-se já no terceiro livro da *República* de Platão, no qual se proíbem tanto os modos musicais "queixosos" como os "moles", que no dizer do sábio grego "se recomendam em banquetes e orgias";¹ aliás, até hoje não se sabe com clareza

1 *Staat*, Uebertragung von Preisendanz (*A República*, tradução de Preisendanz), Jena, 1920, p. 398.

por que razão o filósofo atribui tais características aos modos mixolídio, lídio, hipolídio e jônico. Na *República* de Platão seria considerado tabu o modo maior da música ocidental posterior, o qual corresponde ao jônico. Igualmente proibidos seriam a flauta e os instrumentos "de muitas cordas" tangidos com os dedos. Dos diversos modos, só se permitem aqueles que "de forma adequada imitam a voz e a expressão do homem", que "na guerra ou em qualquer ação que exija a força singular, porta-se com bravura ainda que vez por outra possa incidir em erro, ser ferido ou ser atingido pela morte ou por uma infelicidade".¹

A *República* de Platão não constitui a utopia tal como é descrita pela história da filosofia oficial. O Estado platônico disciplina os seus cidadãos incitando-os tanto para a salvaguarda do Estado como de sua própria existência, inclusive na música, onde a própria classificação segundo modos suaves e fortes, já ao tempo de Platão, praticamente representava apenas um resíduo da mais crassa superstição. A ironia platônica gosta de ridicularizar maldosamente o flautista Már-sias, verberado pelo moderado Apoio. O programa ético-musical de Platão possui a característica de uma ação de purificação ática, de uma campanha de saneamento de estilo espartano. A mesma classe pertencem outros traços da pregação musical dos capuchinhos. As objeções mais marcantes são a da superficialidade e a do "culto da personalidade". Todas essas recriminações fazem parte do progresso, tanto do ponto de vista social como sob o aspecto estético específico. Nos atrativos proibidos entrelaçam-se a variedade do prazer dos sentidos e a consciência diferenciada. A preponderância da pessoa sobre a coação coletiva na música proclama a relevância da liberdade subjetiva, que perpassa a música em períodos mais tardios; por outra parte, apresenta-se como profanação aquela superficialidade que liberta a

1 *Loc. cit.*, p. 399.

música da opressão mágica que a escraviza. Os aspectos censurados entram desta forma na grande música ocidental: o prazer dos sentidos como porta de entrada para a dimensão harmônica e finalmente colorística; a pessoa livre e sem peias como portadora da expressão e da humanização da própria música; a "superficialidade" como crítica da fria e muda objetividade das formas, no sentido da decisão de Haydn pelo "galante" contra o erudito; evidentemente, entende-se a decisão de Haydn e não a despreocupação de um cantor dotado de boa garganta ou de um arranjador de mau gosto. Tais motivos entraram na grande música e foram por ela absorvidos; porém, a grande música não foi assumida por eles. 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. Até o fim da pré-história, o equilíbrio musical entre prazer parcial e totalidade, entre expressão e síntese, entre superficial e profundo permanece tão precário quanto os momentos de equilíbrio entre a oferta e a procura na economia burguesa. A "Flauta Mágica", na qual a utopia da emancipação e o aspecto de prazer e entretenimento coincidem exatamente na cançoneta do "Singspiel", constitui apenas um momento em si mesmo. Após a "Flauta Mágica", porém, nunca mais se conseguiu reunir música séria e música ligeira.

3. Todavia, o que então se emancipa da lei formal não são mais impulsos produtivos que se opõem às convenções. O encanto, a subjetividade e a profanação — os velhos adversários da alienação coisificante — sucumbem precisamente a ela. Os tradicionais fermentos antimitológicos da música conjuram, na era do capitalismo, contra a liberdade, contra esta mesma liberdade que havia sido outrora a causa de sua

proibição, devido às afinidades que os uniam a ela. Os porta-bandeiras da oposição ao esquema autoritário se transformaram em testemunhas da autoridade ditatorial do sucesso comercial. O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo. Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais, que já não produzem nenhum outro momento próprio a não ser os codificados, e mostram-se condescendentes a estes últimos. Os momentos de encantamento demonstram-se irreconciliáveis com a constituição imanente da obra de arte, e esta última sucumbe àqueles toda vez que a obra artística tenta elevar-se para transcendência. Os referidos momentos isolados de encantamento não são reprováveis em si mesmos, mas tão-somente na medida em que cegam a vista. Colocam-se a serviço do sucesso, renunciam ao impulso insubordinado e rebelde que lhes era próprio, conjuram-se para aprovar e sancionar tudo o que um momento isolado é capaz de oferecer a um indivíduo isolado, que há muito tempo já deixou completamente de existir. Os momentos de encanto e de prazer, ao se isolarem, embotam o espírito. Quem a eles se entrega é tão pérfido quanto os antigos noéticos em seus ataques ao prazer sensual dos orientais. A força de sedução do encanto e do prazer sobrevive somente onde as forças de renúncia são maiores, ou seja: na dissonância, que nega a fé à fraude da harmonia existente. O próprio conceito de ascética é dialético na música. Se em outros tempos a ascese derrotou as exigências estéticas reacionárias, nos dias que ocorrem ela se transformou em característica e bandeira da arte avançada. Obviamente tal não acontece em virtude de sua deficiência arcaizante de meios, na qual a miséria e a pobreza são enal-

tecidas, mas antes por rigorosa exclusão de tudo o que é culinariamente gostoso e que deseja ser consumido de imediato, como se na arte os valores dos sentidos não fossem portadores dos valores do espírito, que somente se revela e se degusta no todo, e não em momentos isolados da matéria artística. A arte considera negativa precisamente aquela possibilidade de felicidade, à qual se contrapõe hoje a antecipação apenas parcial e positiva da felicidade. Toda arte ligeira e agradável tornou-se mera aparência e ilusão: o que se nos antolha esteticamente em categorias de prazer já não pode ser degustador: a *promesse du bonheur* — foi assim que uma vez se definiu a arte — já não se encontra em lugar algum, a não ser onde a pessoa tira a máscara da falsa felicidade. O prazer só tem lugar ainda onde há presença imediata, tangível, corporal. Onde carece de aparência estética é ele mesmo fictício e aparente segundo critérios estéticos e engana ao mesmo tempo o consumidor acerca da sua natureza. Somente se mantém fidelidade à possibilidade do prazer onde cessa a mera aparência.

4. A nova etapa da consciência musical das massas se define pela negação e rejeição do prazer no próprio prazer. Assemelha-se tal fenômeno aos comportamentos que as pessoas soem manter em face do esporte ou da propaganda. A expressão "prazer artístico" ou "gosto artístico" assumiram um significado curioso e cômico. A música de Schoenberg, tão diferente das canções de sucesso, apresenta em todo caso uma analogia com elas: não é degustada, não pode ser desfrutada. Quem ainda se deliciasse com os belos trechos de um quarteto de Schubert ou com um provocantemente sadio "concerto grosso" de Haendel seria catalogado como um defensor suspeito da cultura, bem abaixo dos colecionadores de borboletas. O que o cataloga nesta categoria de amadores não é o "novo". O fascínio da canção da moda, do que é melodioso, e de todas as variantes da banalidade, exerce a sua influência desde o período inicial da burguesia. Em outros tempos este fascínio atacou o privilégio cultural das ca-

mas sociais dominantes. Hoje, contudo, quando este poder da banalidade se estendeu a toda a sociedade, sua função se modificou. A modificação de função atinge todos os tipos de música. Não somente a ligeira — reino em que o poder da banalidade se faria notar comodamente como simplesmente "gradual", com respeito aos meios mecânicos de difusão. A unidade e harmonia das esferas musicais separadas deve ser repensada e recomposta. A sua separação estática, tal como a defendem e promovem ocasionalmente alguns conservadores da cultura antiquada, é ilusória — chegou-se a atribuir ao totalitarismo do rádio a tarefa de, por um lado, propiciar entretenimento e distração aos ouvintes, e por outro, a de incentivar e promover os chamados valores culturais, como se ainda pudesse haver bom entretenimento e como se os bens da cultura não se transformassem em algo de mau, precisamente em virtude do modo de cultivá-los. Assim como a música séria, desde Mozart, tem a sua história na fuga da banalidade e como aspecto negativo reflete os traços da música ligeira, da mesma forma presta ela hoje em dia testemunho, nos seus representantes mais credenciados, de sombrias experiências, que se prefiguram, carregadas de pressentimentos, na despreocupada simplicidade da música ligeira. Inversamente seria igualmente cômodo ocultar a separação e a ruptura entre as duas esferas e supor uma continuidade, que permitiria à formação progressiva passar sem perigo do *jazz* e das canções de sucesso aos genuínos valores da cultura. A barbárie cínica de forma alguma é preferível à fraude cultural. O que alcança, quanto à desilusão do superior, é por ela compensado através das ideologias de originalidade e vinculação com o natural, mediante as quais transfigura o mundo musical inferior: um submundo que já não ajuda, por exemplo, na contradição dos excluídos da cultura, mas limita-se a se alimentar com o que lhe é dado de cima. A ilusória convicção da superioridade da música ligeira em relação à séria tem como fundamento precisamente essa passividade das massas, que colocam o consumo da

música ligeira em oposição às necessidades objetivas daqueles que a consomem. É habitual alegar, a este propósito, que as pessoas na realidade apreciam a música ligeira, e só tomam conhecimento da música séria por motivos de prestígio social, ao passo que o conhecimento de um único texto de canção de sucesso é suficiente para revelar que função pode desempenhar o que é lealmente aceito e aprovado. Em conseqüência, a unidade de ambas as esferas da música resulta de uma contradição não resolvida. Ambas não se relacionam entre si como se a inferior constituísse uma espécie de propedêutica popular para a superior, ou como se a superior pudesse haurir da inferior a sua perdida força coletiva. Não é possível, a partir da mera soma das duas metades seccionadas, formar o todo, mas em cada uma delas aparecem, ainda que em perspectiva, as modificações do todo, que só se move em constante contradição. Se a fuga da banalidade se tornasse definitiva, reduzir-se-ia a zero a possibilidade de venda e de consumo da produção séria, em conseqüência de suas demandas objetivas inerentes, e a padronização dos sucessos se efetua mais abaixo, de modo a não atingir de maneira alguma o sucesso de estilo antigo, admitindo somente a mera participação. Entre a incompreensibilidade e a inevitabilidade não existe meio-termo possível: a situação polarizou-se em extremos que na realidade acabam por tocar-se. Entre eles já não há espaço algum para o "indivíduo", cujas exigências — onde ainda eventualmente existirem — são ilusórias, ou seja, forçadas a se amoldarem aos padrões gerais. A liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos.

5. Se as duas esferas da música se movem na unidade da sua contradição recíproca, a linha de demarcação que as separa é variável. A produção musical avançada se independizou 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 dis-

tinções entre a audição da música "clássica" oficial e da música ligeira. Os dois tipos de música são manipulados exclusivamente à base das chances de venda; deve-se assegurar ao fã das músicas de sucesso que os seus ídolos não são excessivamente elevados para ele. Quanto mais premeditadamente os organismos dirigentes plantam cercas de arame farpado para separar as duas esferas da música, tanto maior é a suspeita de que sem tais separações os clientes não poderiam entender-se com facilidade. Tanto Toscanini como o chefe de uma "bandinha" qualquer são denominados "maestros", embora neste último caso com uma certa ponta de ironia. Uma certa música famosa — "*Music, maestro, please*" — obteve êxito impressionante imediatamente depois que Toscanini foi condecorado pela opinião pública, com a cobertura do rádio. O reino daquela vida musical que se estende pacificamente desde as organizações de compositores como Irving Berlin e Walter Donaldson (*the world's best composer* — o melhor compositor do mundo), passando por Gershwin, Sibelius e Tchaikóvski, até a *Sinfonia em Si Menor* denominada *Inacabada*, é dominado por fetiches. O princípio do "estrelato" tornou-se totalitário. 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. As "estrelas" não são apenas os nomes célebres de determinadas pessoas. As próprias produções já começam a assumir esta denominação. Vai-se construindo um verdadeiro panteão de *best sellers*. Os programas vão se encolhendo, e este processo de encolhimento vai separando não somente o que é medianamente bom, o bom como termo médio de qualidade, mas os próprios clássicos comumente aceitos são submetidos a uma seleção que nada tem a ver com a qualidade. Nos Estados Unidos, a *Quarta Sinfonia* de Beethoven já se perde entre as autênticas raridades. Esta seleção perpetua-se e termina num círculo

vicioso fatal: o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Conseqüentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido. A própria escolha das produções-padrão orienta-se pela "eficácia" em termos de critérios de valor e sucesso que regem a música ligeira ou permitem ao maestro de orquestra famoso exercer fascínio sobre os ouvintes de acordo com o programa; os *crescendo* da *Sétima Sinfonia* de Beethoven são colocados no mesmo plano do indizível solo de trompa do movimento lento da *Quinta Sinfonia* de Tchaikóvski. Melodia significa aqui o mesmo que melodia no registro médio-agudo com simetria de oito compassos. Esta é registrada como um "achado" do compositor, que se acredita poder levar para casa como uma coisa comprada, da mesma forma como é atribuída ao compositor como sua propriedade legal. O conceito de "achado" é precisamente inadequado para a música considerada clássica. O seu material temático, o mais das vezes tríades desagregadas, de modo algum pertence ao autor na forma específica em que cabe, por exemplo, no *lied* romântico. A grandeza de Beethoven se avalia pela subordinação total do elemento melódico casual e isolado ao conjunto formal da obra. Isto não impede que toda a música, mesmo Bach — que tomou de empréstimo alguns dos mais relevantes temas do seu *Cravo Bem Temperado* —, seja compreendida sob a categoria de "achados" e se vigiem com o máximo zelo os plágios musicais, de sorte que afinal de contas um comentarista musical pode justificar seu êxito com o título de "detetive" de melodias. O campo que o fetichismo musical mais domina é o da valorização pública dada às vozes dos cantores. O atrativo exercido por estes últimos é tradicional, bem como o é a vinculação estreita do sucesso com a pessoa do cantor dotado de bom "material". Entretanto, nos dias de hoje, esqueceu-se que a voz é apenas um elemento material. Ter boa voz e ser cantor são hoje expressões sinônimas para o vulgar apreciador materialista da música. Em outros tempos exigia-se dos ases do canto, dos "*castrati*" e das primas-

donas, no mínimo, alto virtuosismo técnico. Agora exalta-se o material em si mesmo, destituído de qualquer função. É inútil perguntar pela capacidade de exposição puramente musical. Nem sequer se espera que o cantor domine mecanicamente os recursos técnicos. Requer-se tão-somente que a sua voz seja particularmente potente ou aguda para legitimar o renome de seu dono. Quem, não obstante essas convicções, quiser se atrever a pôr em dúvida — mesmo que numa conversação privada — a importância decisiva da voz e externe a opinião de que com uma voz modesta se pode produzir música tão boa quanto a que se pode tocar em um piano de sonoridade modesta, deparará de imediato com uma situação de inimizade e hostilidade que afetivamente reveste-se de muito maior importância que o próprio motivo da discussão. As vozes dos cantores constituem bens sagrados de valor igual a uma marca de fabricação nacional. Como se as vozes quisessem vingar-se disto, já começam a perder o encantamento dos sentidos em cujo nome são tratadas. Na maioria dos casos, soam como imitações dos arrivistas, mesmo quando elas mesmas são arrivistas. Todo este processo culmina abertamente no absurdo do culto que se presta aos grandes mestres do violino. Cai-se prontamente em estado de êxtase diante do belíssimo som convenientemente anunciado pela propaganda de um Stradivarius ou de um Amati; no entanto, só podem ser distinguidos de um violino moderno razoavelmente bom por um ouvido especializado, esquecendo-se de prestar atenção à composição ou à execução, da qual sempre se poderia ainda tirar algo de valor. Quanto mais progride a moderna técnica de fabricação de violinos, tanto maior é o valor que se atribui aos instrumentos antigos. De vez que os atrativos dos sentidos, da voz e do instrumento são fetichizados e destituídos de suas funções únicas que lhes poderiam conferir sentido, em idêntico isolamento lhes respondem — igualmente distanciadas e alheias ao significado do conjunto e igualmente determinadas pelas leis do sucesso — as emoções cegas e irracionais, como as relações

com a música na qual entram carentes de relação. Na realidade, as relações são as mesmas que se verificam entre as músicas de sucesso e os seus consumidores. Parece-lhes próximo o totalmente estranho: tão estranho, alienado da consciência das massas por um espesso véu, como alguém que tenta falar aos mudos. Se estes porventura ainda reagirem, já não fará diferença alguma se se trata da *Sétima Sinfonia* ou do short de banho.

6. O conceito de fetichismo musical não se pode deduzir por meios puramente psicológicos. O fato de que "valores" sejam consumidos e atraiam os afetos sobre si, sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui uma evidência da sua característica de mercadoria. Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados. A música, com todos os atributos do etéreo e do sublime que lhes são outorgados com liberalidade, é utilizada sobretudo nos Estados Unidos, como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias que é preciso comprar para poder ouvir música. Se é verdade que a função propagandística é cuidadosamente ofuscada em se tratando de música séria, nio âmbito da música ligeira tal função se impõe em toda parte. Todo o movimento do *jazz*, com a distribuição grátis das partituras às diversas orquestras, está orientado no sentido de a execução ser usada como instrumento de propaganda para a compra de discos e de reduções para piano. Inúmeros são os textos de músicas de sucesso que enaltecem a própria canção, cujo título repetem constantemente em maiúsculas. O que transparece em tais letreiros monstruosos é o valor de troca, no qual o *quantum* do prazer possível desapareceu. Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor, ou seja, do "homem". Escreve Marx: "O mistério da forma mercadoria consiste sim-

plesmente no seguinte: ela devolve aos homens, como um espelho, os caracteres sociais do seu próprio trabalho como caracteres dos próprios produtos do trabalho, como propriedades naturais e sociais dessas coisas; em conseqüência, a forma mercadoria reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como uma relação social de objetos existente fora deles".¹ Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor "fabricou" literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele. "Fabricou" o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada. É óbvio que no setor dos bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar. Com efeito, tal setor se apresenta no mundo das mercadorias precisamente como excluído do poder da troca, como um setor de imediatidade em relação aos bens, e é exclusivamente a esta aparência que os bens da cultura devem o seu valor de troca. Ao mesmo tempo, contudo, fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios deste mercado.

A aparência de proximidade e imediatidade é tão real quanto é inexorável a pressão do valor de troca. A aceitação e o acordo social harmonizam a contradição. A aparência de imediatidade apodera-se do que na realidade não passa de um objeto de mediação do próprio valor de troca. Se a mercadoria se compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso — aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista — é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função de valor de uso. E neste quiproquó específico que consiste o

1 Das *Kapital*, edição popular Viena-Berlim, 1932, tomo I, p. 177.

específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição "psicológica".

7. A modificação da função da música atinge os próprios fundamentos da relação entre arte e sociedade. Quanto mais inexoravelmente o princípio do valor de troca subtrai aos homens os valores de uso, tanto mais impenetravelmente se mascara o próprio valor de troca como objeto de prazer. Tem-se perguntado qual seria o fator que ainda mantém coesa a sociedade da mercadoria (e consumo). Para elucidar tal fato pode contribuir aquela transferência do valor de uso dos bens de consumo para o seu valor de troca dentro de uma constituição global, na qual, finalmente, todo prazer que se emancipa do valor de troca assume traços subversivos. O aparecimento do valor de troca nas mercadorias assumiu uma função específica de coesão. A mulher que possui dinheiro para as compras delicia-se no ato mesmo de fazer compras. *Having a good time* ("Passar momentos agradáveis") significa, na linguagem convencional americana, participar do divertimento dos outros, divertimento que, a seu turno, tem como único objeto e motivo o participar. 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". Por outra parte, para muitas mulheres, as situações de intimidade, em que tratam dos cabelos e fazem a maquiagem, são mais agradáveis do que as situações de intimidade familiar e conjugai para as quais se destinam o penteado e a maquiagem. A relação com o que é destituído de relação trai a sua natureza social na obediência. Tudo se movimenta e se faz segundo o mesmo comando: o casal de automóvel, que passa o tempo a identificar cada carro com que cruza e a alegrar-se quando possui a marca e o modelo

mais recentes; a moça cujo único prazer consiste em observar que ela e o seu parceiro "sejam elegantes"; o "juízo crítico" do entusiasta do *jazz*, que se legitima pelo fato de estar ao corrente do que é moda inevitável. Diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformam em escravos dóceis; os que em setor algum se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente.

8. Tanto no adorador feitichista dos bens de consumo como no de "caráter sadomasoquista" e no cliente da arte de massas de nosso tempo, verifica-se o mesmo fenômeno, sob aspectos diversos. A masoquista cultura de massas constitui a manifestação necessária da própria produção onipotente. 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, seguem-se do fato básico de que a produção padronizada dos bens de consumo oferece praticamente os mesmos produtos a todo cidadão. 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. Também no âmbito da superestrutura, a aparência não é apenas o ocultamente da essência, mas resulta imperiosamente da própria essência. A igualdade dos produtos oferecidos, que todos devem aceitar, mascara-se no rigor de um estilo que se proclama universalmente obrigatório; a ficção da relação de oferta e procura perpetua-se nas nuances pseudo-individuais. Se contestamos a validade do gosto na situação atual, é muito fácil compreender de que se compõe a verdadeira essência deste gosto, em tal situação. A adaptação à lei comum é racionalmente apresentada como disciplina, rejeição da arbitrariedade e da anarquia; assim como

o encantamento musical, pereceu também a noética musical, que tem sua paródia nos tempos dos compassos rigidamente contados. A isto une-se complementarmente a diferenciação casual no contexto estrito do que é oferecido e preceituado. Entretanto, se o indivíduo liquidado aceita realmente e com paixão a exterioridade consumada das convenções como critério, deve-se dizer que a época áurea do gosto irrompeu num momento em que não há mais gosto algum.

9. As obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens de cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas. Tornam-se depravadas. O consumo, destituído de relação, faz com que se corrompam. Isto, não somente no sentido de que as poucas que são sempre de novo tocadas ou cantadas se desgastam como a *Madona da Capela Sistina*, que comumente é colocada no quarto de dormir. O processo de coisificação atinge a sua própria estrutura interna. Tais obras transformam-se em um conglomerado de idéias, de "achados", que são inculcados aos ouvintes através de amplificações e repetições contínuas, sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária. O valor de recordação das partes dissociadas possui na própria grande música uma forma prévia ou antecipada nas técnicas de composição do romantismo tardio, sobretudo na wagneriana. Quanto mais coisificada for a música, tanto mais romântica soará aos ouvidos alienados. E precisamente através disto que tal música se torna "propriedade". Uma sinfonia de Beethoven, executada e ouvida, enquanto totalidade, espontaneamente, jamais poderia tornar-se propriedade de alguém. A pessoa que no metrô assobia triunfalmente o tema do último movimento da *Primeira Sinfonia* de Brahms, na realidade relaciona-se apenas com suas ruínas. Contudo, tanto quanto decadência do fetiche representa um perigo para o próprio fetiche, aproximando-o das músicas de sucesso, também produz uma tendência contrária, no intuito de conservar o seu caráter fetichista. Se a romantização do indivíduo se alimenta com o corpo da totalidade, o ameaçado vê-se recoberto de

cobre, por galvanização. A ampliação, que precisamente sublinha as partes coisificadas, assume o caráter de um ritual mágico, no qual são esconjurados, por quem reproduz, todos os mistérios da personalidade, intimidade, inspiração e espontaneidade, que desapareceram da própria obra. Precisamente porque a obra dos momentos, em decadência, renuncia à sua espontaneidade, tais momentos lhe são injetados de fora, tão estereotipados quanto as idéias criadoras. A despeito de todo o falatório sobre a "nova objetividade", a função essencial das representações ou execuções musicais conformistas não é mais a representação da obra "pura" mas a apresentação da obra depravada com um enorme aparato que procura, enfática e impotentemente, afastar dela a depravação.

10. Depravação e redução à magia, irmãs inimigas, coabitam nos "arranjos" que passaram a dominar permanentemente vastos setores da música. A prática dos arranjos estendeu-se e amplia-se continuamente nas mais diversas dimensões. Primeiramente apodera-se do tempo. Separa manifestamente os "achados" (idéias criadoras) coisificados e os arranca do seu contexto original, montando-os num *pot-pourri*. Dilacera a unidade poliédrica de obras inteiras e apresenta apenas frases ou movimentos isolados e conjugados, juntados artificialmente: o minueto da Sinfonia em *Mi Bemol Maior* de Mozart, executado isoladamente, perde seu caráter de necessidade dentro da harmonia sinfônica e se transforma, nas mãos de quem o executa, em uma peça comum, que se assemelha mais à *Gavota* de Stéphanie do que àquele tipo de classicismo de que faz propaganda e para o qual tenta ganhar adeptos. Em segundo lugar, a técnica do arranjo se converte no princípio da colorística. Os novos fazedores de música fazem arranjos com toda música de que possam apoderar-se, a não ser que algum intérprete famoso os proíba. Se no campo da música ligeira os arranjadores são os únicos músicos dotados de alguma formação, isto só pode levá-los a se sentirem vocacionados e manipular os bens da cultura com muito maior desenvoltura. Invocam toda espécie de motivos para

justificar os arranjos. No caso de grandes obras orquestradas, alegam que os arranjos contribuem para o barateamento da execução; ou então, afirmam que os compositores têm uma técnica de instrumentação imperfeita. Na realidade, essas razões são lamentáveis pretextos. O argumento do barateamento, que do ponto de vista estético se julga e se condena a si mesmo, é anulado praticamente à constatação da riqueza de instrumentação de que dispõem precisamente aqueles que mais propaganda fazem do arranjo. O argumento anula-se igualmente porque, com muita freqüência, da qual são exemplos os *lieder* para piano transcritos depois para orquestra, os arranjos acabam tendo custo substancial maior que uma interpretação da versão original da obra. Além disso, a convicção de que a música mais antiga necessita de um toque colorístico renovador supõe que a relação cor—desenho é esporádica neste tipo de música, o que trai um desconhecimento brutal do classicismo vienense e de um compositor como Schubert, objeto predileto dos arranjadores. Admitamos que a descoberta verdadeira e própria da dimensão colorística se deu na época de Berlioz e de Wagner. Em que pese tal constatação, a sobriedade colorística de Haydn ou de Beethoven tem uma profundíssima relação com a preponderância do princípio construtivo sobre os elementos melódicos individuais e isolados, que ressaltariam em cores brilhantes a partir da unidade dinâmica do conjunto. Precisamente em razão de tal sobriedade, as terças do fagote no início da abertura do terceiro ato de *Leonora*, ou a cadência do oboé na repetição da primeira frase da *Quinta Sinfonia* adquirem uma imponentia que se perderia inexoravelmente se houvesse grande riqueza de vozes e instrumentos. Diante do que vimos dizendo, é imperioso aceitar que a prática dos arranjos musicais se tem imposto em virtude de motivos *sui generis*. Antes de mais nada, o objetivo visado é tornar assimilável a grande música distante do homem, que sempre possui traços de caráter público, não privado. O homem de negócios, que volta para casa exausto, consegue digerir e até

fazer amizade com os clássicos "arranjados". Trata-se de um impulso semelhante àquele que obriga os disc-jóqueis do rádio a imiscuir-se como tios e tias nas festas familiares dos seus ouvintes e fingir que se interessam pelos seus problemas. O processo de coisificação radical produz a sua própria aparência de imediatidade e intimidade. Inversamente, a dimensão do íntimo, precisamente por ser excessivamente sóbrio, é exagerada e explorada pelos "arranjos", e colorida. Os momentos de encantamento dos sentidos, que resultam das unidades isoladas e decompostas, são em si mesmos — pelo fato de serem apenas momentos separados do conjunto — demasiadamente fracos para produzir o encantamento dos sentidos que deles se exige, e para cumprir os requisitos publicitários que lhes são impostos. O embelezamento artificial e a exaltação do individual fazem desaparecer os traços de protesto que estavam traçados na limitação do individual a si próprio em face dos negócios, da mesma forma como na intimização do que é grande se perde a contemplação da totalidade, na qual encontrava o seu limite a má imediatidade na grande música. Ao invés disso, forma-se um falso equilíbrio, o qual a cada passo se evidencia falso, por contradizer o material. A *Serenata* de Schubert, ao som compassado da combinação de cordas e piano, com a estúpida superacentuação dos compassos intermediários imitativos, torna-se tão absurda como se tivesse surgido no *Dreitnaederlhaus*. Iguualmente ridículo se apresenta o *Preislied* dos *Mestres Cantores*, quando executado por uma simples orquestra de cordas. Na monocromia perde objetivamente a articulação que lhe dá plasticidade na partitura original de Wagner. Entretanto, precisamente por esse motivo, se torna plástico para o ouvinte que não mais necessita compor o corpo da canção com diferentes cores, mas pode abandonar-se tranqüilamente ao som da melodia dominante, única e ininterrupta. Neste exemplo torna-se palpável o antagonismo, em relação aos ouvintes, no qual sucumbem hoje em dia as obras consideradas clássicas. Todavia, pode-se presumir que o segredo ou a razão

mais obscura da técnica do "arranjo" reside na tendência ou instinto de não deixar nada tal como é, e manipular tudo com que topar pela frente. Tal tendência torna-se tanto mais forte quanto maior é a estabilidade do existente. A ditadura social total confirma o seu poder e a sua glória pelo selo que é impresso em tudo quanto cai na engrenagem de seu maquinismo. Contudo, esta afirmação é ao mesmo tempo destrutiva. Os ouvintes de hoje teriam o máximo prazer em destruir o que os mantém em atitude de respeito cego, e sua pseudo-atividade já se encontra prefigurada e recomendada do lado da produção.

11. A prática dos arranjos provém da música de salão. É a prática do entretenimento elevado, que toma emprestada a exigência de nível e qualidade dos bens da cultura, porém transforma-os em objetos de entretenimento do tipo das músicas de sucesso. Tal entretenimento, que em outras épocas se limitava a acompanhar o murmúrio ou tartamudeio da voz humana, difunde-se hoje em todo o campo da vida musical, que ninguém mais leva a sério, e a verdadeira música desaparece sempre mais, não obstante todo o falatório em torno da cultura. Na prática há apenas duas alternativas a escolher: ou entrar docilmente na engrenagem do maquinismo — mesmo que apenas diante do alto-falante no sábado à tarde —, ou aceitar essa pornografia musical que é fabricada para satisfazer às supostas ou reais necessidades das massas. A falta de compromisso e o caráter ilusório dos objetos do entretenimento elevado ditam a distração dos ouvintes. Para cúmulo dos males, tem-se ainda a ousadia de manter a consciência tranqüila, alegando que se oferece aos ouvintes uma mercadoria de primeira qualidade; a quem objetar que se trata de mercadoria embolorada, replica-se em seguida que é exatamente isto que os ouvintes desejam. Tal réplica poderia ser refutada não por diagnóstico realista do estado dos ouvintes, mas somente analisando o processo em sua totalidade, que consiste em diabolicamente levar os consumidores a concordarem com os critérios ditados pelos produtores.

Entretanto o processo de feitiçização invade até mesmo a música supostamente séria, que mobiliza o *páthos* da distância contra o entretenimento elevado. A pureza do serviço prestado aos genuínos interesses da arte, com a qual apresenta as suas produções, evidencia-se freqüentemente tão hostil ao entretenimento elevado como a depravação e o arranjo. O ideal oficial da interpretação, que predomina em toda parte na esteira do trabalho extraordinário de Toscanini, ajuda a sancionar um estado de coisas que — para usar uma expressão de Eduard Steuermann — pode-se denominar "barbárie da perfeição". Inquestionavelmente, aqui não mais são fetichizados os nomes das obras famosas, embora as não famosas, que chegam a ocupar um lugar nos programas de concertos, praticamente façam aparecer como desejável a limitação ao pequeno número das outras. Certamente aqui não se esmagam com os pés os momentos da invenção criadora, nem se depuram os contrastes, a fim de exercer o fascínio. Reina aqui uma disciplina férrea. Precisamente férrea. O novo fetiche, neste caso, é o aparato como tal, imponente e brilhante, que funciona sem falha e sem lacunas, no qual todas as rodas engrenam umas nas outras com tanta perfeição e exatidão que já não resta a mínima fenda para a captação do sentido do todo. A interpretação perfeita e sem defeito, característica do novo estilo, conserva a obra a expensas do preço da sua coisificação definitiva. Apresenta-a como algo já pronto e acabado desde as primeiras notas; a execução soa exatamente como se fosse sua própria gravação no disco. A dinâmica é de tal forma predisposta e pré-fabricada, que não deixa espaço algum para tensões. 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. Para que, ainda, o esforço e o empenho sinfônico, se o material já foi digerido e triturado, a ponto de tornar supérfluo e inútil tal trabalho? A fixação conservadora da obra leva à

sua destruição, visto que a sua unidade se realiza apenas, precisamente, na espontaneidade, que é sacrificada pela fixação. O último fetichismo, que domina a própria obra, sufoca tal espontaneidade: a adequação absoluta da aparência à obra desmente esta última e faz com que esta desapareça com indiferença atrás do aparato, da mesma forma que certos pantanais são secados por equipes de trabalhadores apenas para empregar mão-de-obra, e não em razão da sua utilidade. Não é em vão que o domínio dos novos maestros lembra o poderio de um governante totalitário. Assim como este, o maestro reduz o nimbo de glória e a organização ao mesmo denominador comum. É ele o verdadeiro tipo moderno do antigo virtuose: como *bandleader* ou à frente de uma filarmônica. O seu virtuosismo atingiu uma tal perfeição que ele mesmo já não necessita fazer nada; a equipe de maestros substitutos dispensa-o de ler a partitura musical nos ensaios. O moderno maestro cria normas e individualiza ao mesmo tempo: a normalização é creditada à sua personalidade, e os artifícios individuais que penetra repetem apenas máximas gerais. O caráter fetichista do maestro é ao mesmo tempo o mais manifesto e o mais oculto de todos: as obras-padrão poderiam provavelmente ser executadas pelas atuais orquestras de virtuosos com a mesma perfeição sem nenhum maestro, e o público que aclama freneticamente o *Kapellmeister* seria incapaz de notar que atrás do fosso que esconde a orquestra é na realidade o maestro substituto que está atuando, em lugar do "herói", ausente devido a uma gripe.

12. A consciência da grande massa dos ouvintes está em perfeita sintoma com a música fetichizada. Ouve-se a música conforme os preceitos estabelecidos pois, como é óbvio, a depravação da música não seria possível se houvesse resistência por parte do público, se os ouvintes ainda fossem capazes de romper, com suas exigências, as barreiras que delimitam o que o mercado lhes oferece. Aliás, quem eventualmente tentasse "verificar" ou comprovar o caráter fetichista da música através de uma enquete sobre as relações dos ou-

vintes, por meio de entrevistas e questionários, poderia sofrer vexames imprevistos. Tanto na música como nas demais áreas, a tensão entre substância e fenômeno, entre essência e aparência agigantou-se em tal proporção que já é inteiramente impossível que a aparência chegue a ser um testemunho válido da essência.¹ As reações inconscientes do público, dos ouvintes, são ofuscadas com tal perfeição, a apreciação consciente dos ouvintes é teleguiada com tal exclusividade pelos critérios fetichistas dominantes, que toda e qualquer resposta concorda *a priori* com a superfície mais banal deste cultivo musical atacado pela teoria cuja validade precisamente se quer "verificar". Basta formular a um ouvinte a pergunta mais primitiva que existe com relação a uma obra de arte — agrada-lhe ou desagradá-lhe? — para constatar que entra eficazmente em jogo todo o mecanismo que, como se crê, poderia tornar-se manifesto ou ser eliminado pela redução a esta pergunta. Se, porém, ainda se tentar substituir tais condições de averiguação, que levem em conta a dependência real do ouvinte em relação aos ditames da máquina dirigente da propaganda, constata-se que toda sofisticação do método de averiguação não só dificultará uma interpretação objetiva dos resultados, mas também aumentará as resistências dos ouvintes a serem testados, acabando por fazê-los insistirem ainda mais neste tipo de comportamento conformista, dentro do qual se consideram protegidos do perigo de aparecerem publicamente como são. Não é possível estabelecer com clareza um nexos causais, por exemplo, entre as "repercussões" das músicas de sucesso e seus efeitos psicológicos sobre os ouvintes. Se realmente hoje em dia os ouvintes não pertencem mais a si mesmos, isto significa também que já não podem ser "influenciados". Os pólos opostos da produção e do consumo estão respectivamente subordinados entre si e não são reciprocamente dependentes de modo isolado. A sua própria

1 Cf. Max Horkheimer, "Der neueste Angriff auf die Metaphysik", in *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, ano VI (1937), pp. 28 ss.

mediação de maneira alguma se subtrai à conjetura teórica. Basta recordar quanto sofrimento é poupado àquele que não tem muitas idéias e quanto mais "de acordo com a realidade" se comporta quem aceita a realidade como verdadeira, e até que ponto dispõe do domínio sobre o mecanismo somente aquele que o aceita sem objeções, para que a correspondência entre a consciência dos ouvintes e a música fetichizada permaneça compreensível mesmo quando não é possível reduzir a consciência dos ouvintes a esta última.

13. No pólo oposto ao fetichismo na música opera-se uma regressão da audição. Com isto não nos referimos a um regresso do ouvinte individual a uma fase anterior do próprio desenvolvimento, nem a um retrocesso do nível coletivo geral, porque é impossível estabelecer um confronto entre os milhões de pessoas que, em virtude dos meios de comunicação de massas, são hoje atingidos pelos programas musicais e os ouvintes do passado. O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música — que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos — mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento. Ouvem de maneira atomística e dissociam o que ouviram, porém desenvolvem, precisamente na dissociação, certas capacidades que são mais compreensíveis em termos de futebol e automobilismo do que com os conceitos da estética tradicional. 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. Manifestam, sempre que lhes é permitido, o ódio reprimido daquele que tem a

idéia de uma outra coisa, mas a adia, para poder viver tranqüilo, e por isso prefere deixar morrer uma possibilidade de algo melhor. A repressão efetua-se em relação a esta possibilidade presente; mais concretamente, constata-se uma regressão quanto à possibilidade de uma outra música, oposta a essa. 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. A sua adesão entusiasta às músicas de sucesso e aos bens da cultura depravados enquadra-se no mesmo quadro de sintomas dos rostos, de que já não se sabe se foi o filme que os tirou da realidade, ou a realidade do filme; rostos que abrem uma boca monstruosamente grande com dentes brilhantes, encimada por dois olhos tristes, cansados e distraídos. Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral. A enfermidade tem significado conservador. Os modos de ouvir típicos das massas atuais não são, absolutamente, novos, e pode-se conceder pacificamente que a aceitação da canção de sucesso *Puppchen*, famosa antes da II Guerra, não foi diferente da que se dispensa a uma canção infantil sintética de *jazz*. Todavia, é digno de nota o contexto no qual aparece uma tal canção infantil: a ridicularização masoquista do próprio desejo de recuperar a felicidade perdida, ou o comprometimento da exigência da própria felicidade mediante a retroversão a uma infância cuja inacessibilidade dá testemunho da inacessibilidade da alegria — esta é a conquista da nova audição, e nada do que atinge o ouvido foge deste esquema de apropriação. Sem dúvida, subsistem diferenças sociais, porém o novo tipo de audição vai tão longe quanto a estupidez dos oprimidos atinge os próprios opressores; e diante da prepotência da roda que se impulsiona a

si mesma se tornam suas vítimas aqueles que acreditam poder determinar sua trajetória.

14. A audição regressiva relaciona-se manifestamente com a produção, através do mecanismo de difusão, o que acontece precisamente mediante a propaganda. A audição regressiva ocorre tão logo a propaganda faça ouvir a sua voz de terror, ou seja: no próprio momento em que, ante o poderio da mercadoria anunciada, já não resta à consciência do comprador e do ouvinte outra alternativa senão capitular e comprar a sua paz de espírito, fazendo com que a mercadoria oferecida se torne literalmente sua propriedade. Na audição regressiva o anúncio publicitário assume caráter de coação. Uma fábrica de cerveja inglesa utilizou durante algum tempo, para fins de propaganda, um cartaz que representava uma dessas paredes de tijolos brancos que se encontram com tanta freqüência nos bairros pobres de Londres e nas cidades industriais do norte do país. Colocado com habilidade, o cartaz dificilmente se distinguia de um muro real. No cartaz se via, em cor branca, a imitação perfeita de uma caligrafia desajeitada, com as palavras: *What we want is Watney's* (O que queremos é cerveja Watney). A marca da cerveja era apreendida como *slogan* político. Tal cartaz não somente permite entender a natureza da propaganda moderna, que transmite às pessoas os seus ditames como se fossem mercadorias, mas também, no caso da firma inglesa, a mercadoria se mascara sob o *slogan*. O tipo de comportamento que o cartaz sugeria, isto é, que as massas fizessem de um produto que lhe era recomendado o objeto de sua própria ação, se encontra, na realidade, de novo, como esquema da aceitação da música ligeira. Os ouvintes e os consumidores em geral precisam e exigem exatamente aquilo que lhes é imposto insistentemente. O sentimento de impotência, que furtivamente toma conta deles em face da produção monopolista, domina-os enquanto se identificam com o produto do qual não conseguem subtrair-se. Assim, eliminam a estranheza das produções musicais que lhes são ao mesmo tempo longínquas e ameaçado-

ramente próximas, e além disso obtêm lucro no prazer de sentirem-se sócios dos empreendimentos do Sr. *Kannitvers-tan* com os quais se defrontam em toda parte. Isto explica por que continuamente nos deparamos com manifestações de preferência individual — ou naturalmente também de recusa — num campo em que o objeto e o sujeito tornam tais reações imediatamente suspeitas. O caráter fetichista da música produz, através da identificação dos ouvintes com os fetiches lançados no mercado, o seu próprio mascaramento. Somente esta identificação confere às músicas de sucesso o poder que exercem sobre as suas vítimas. Opera-se esta identificação na seqüência do esquecer e do recordar. Assim como cada anúncio publicitário se compõe do que é discretamente conhecido e desconhecidamente discreto, da mesma forma a música de sucesso, na penumbra do seu conhecimento subconsciente, permanece benfazejamente esquecida, para tornar-se por alguns instantes dolorosamente clara, como na luz repentina de um refletor. E-se quase tentado a equiparar o momento desta recordação com aquele em que ocorrem à vítima o título ou as palavras do início do refrão da sua música de sucesso: talvez se identifique recordando-a, e assim incorpora a sua posse. É possível que esta coação o leve a refletir sobre o título da música de sucesso. O texto escrito debaixo das notas musicais, que permite a identificação, não é outra coisa que a marca comercial da música de sucesso.

15. 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. Não conseguem manter a tensão de uma concen-

1 "Não-entendo-nada", nome próprio criado por Adorno a partir de *kann* (posso) *nichts* (nada) *verstehen* (entender), com intenção ironizante. (N. do E.)

tração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva. A observação de Walter Benjamin sobre a apercepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. O costumeiro *jazz* comercial só pode exercer a sua função quando é ouvido sem grande atenção, durante um bate-papo e sobretudo como acompanhamento de baile. De vez em quando se ouvirá a opinião de que o *jazz* é sumamente agradável num baile e horrível de ouvir. Contudo, se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade. Só se aprende o que recai exatamente sob o fecho luminoso do refletor: intervalos melódicos surpreendentes, modulações invertidas, erros deliberados ou casuais, ou aquilo que eventualmente se condena como fórmula mediante uma fusão particularmente íntima da melodia com o texto. Também nisto há concordância entre os ouvintes e os produtos: a estrutura, que não têm capacidade de seguir, nem sequer lhes é oferecida. Se é verdade que, em se tratando da música superior, a audição atomística significa decomposição progressiva, também é inquestionável que no caso da música inferior já nada mais existe que seja suscetível de decomposição. Com efeito, as formas dos sucessos musicais são tão rigidamente 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. E significativa a atenção que os ouvintes dispensam não somente a determinadas habilidades acrobáticas instrumentais, mas também aos diversos coloridos dos instrumentos enquanto tais; atenção que é ainda mais estimulada pela prática da música popular americana, pelo fato de que cada

variação — *chorus* — apresenta com predileção um determinado timbre instrumental peculiar — a clarineta, o piano, o trompete — de modo quase concertante. Chega-se até o ponto em que os ouvintes parecem preocupar-se mais com o "estilo"¹¹ do que com o próprio material — a música — que é em todo caso indiferente; a única coisa importante é que o estilo assegure efeitos particulares de atrativo sensorial. 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 experiência musical contemporânea.

16. A transferência do interesse para o atrativo do timbre e o truque individual e habilidoso, isolado do conjunto e talvez até mesmo da "melodia", poderia ser interpretada otimistamente como um impulso novo, em virtude da sua função disciplinadora. Entretanto, precisamente esta interpretação seria errônea. Com efeito, por uma parte os atrativos apercebidos permanecem sem resistência no esquema rígido, e quem a eles se entrega, ao final se rebelara contra os mesmos. Além disso, esses atrativos são de natureza extremamente limitada. Giram todos em torno de uma tonalidade diluída impressionisticamente. De maneira nenhuma é lícito pensar que, por exemplo, o interesse pelo timbre isolado desperte o senso e o desejo de novos timbres e novos sons. Pelo contrário, os ouvintes, em razão da audição atomística que os caracteriza, são os primeiros a denunciar tais sons como "intelectuais" ou, pior ainda, como dissonantes, cacofônicos. Os atrativos degustados pelos ouvintes devem ser do tipo aprovado e comprovado. É verdade que na prática do *jazz* ocorrem dissonâncias, e existem até técnicas da desentonação intencional. Entretanto, a todos esses hábitos confere-se um atestado de irrepreensibilidade: todo som extravagante deve apresentar características tais que o ouvinte possa reconhecer nele uma substituição de um som "normal"; e enquanto o ouvinte se alegra com o mau trato que a dissonância inflige

à consonância que substitui, a consonância virtual assegura ao mesmo tempo que se permanece dentro do círculo estabelecido. Em testes realizados com o objetivo de apurar a aceitação das músicas de sucesso, deparou-se com pessoas que perguntam como se devem comportar quando uma determinada passagem lhes agrada e desagrade ao mesmo tempo. Pode-se presumir que, ao fazerem tal pergunta, dão testemunho de uma experiência que é comum também àqueles que não falam dela. As reações em face dos atrativos isolados são ambivalentes. Uma passagem que agrada aos sentidos causa fastio tão logo se nota que ela se destina apenas a enganar o consumidor. A fraude consiste aqui em proporcionar constantemente a mesma coisa. Até mesmo o mais imbecil fã das músicas de sucesso há de ter por vezes o sentimento de uma criança gulosa que entra numa confeitaria. Se os atrativos se esvaem e tendem a transformar-se no oposto — a curta duração dos sucessos musicais pertence ao mesmo tipo de experiência —, a ideologia cultural, que caracteriza a atividade musical superior, acarreta como consequência que também a música inferior seja ouvida com consciência intranquã. Ninguém acredita inteiramente no prazer dirigido. No entanto, mesmo aqui a audição permanece regressiva, na medida em que aceita este estado de coisas, a despeito de toda desconfiança e de toda a ambivalência possíveis. A transferência dos afetos para o valor de troca traz como consequência que, em música, já não se faz nenhuma exigência. Os substitutos atingem tão bem o seu objetivo porque os próprios desejos e anseios aos quais se ajustam já foram substituídos. Entretanto, os ouvidos que somente têm capacidade para ouvir, naquilo que lhes é proporcionado, o que se lhes exige, e que registram o atrativo sensorial abstrato, ao invés de levarem os momentos de encantamento à síntese, constituem ouvidos de má qualidade: mesmo no fenômeno "isolado", escapar-lhes-ão traços decisivos, isto é, precisamente aqueles que permitem ao fenômeno transcender o seu próprio isolamento. Existe efetivamente

um mecanismo neurótico da necessidade no ato da audição; o sinal seguro deste mecanismo neurótico é a rejeição ignorante e orgulhosa de tudo o que sai do costumeiro. Os ouvintes, vítimas da regressão, comportam-se como crianças. Exigem sempre de novo, com malícia e pertinácia, o mesmo alimento que uma vez lhes foi oferecido.

17. Para tais ouvintes, elabora-se uma espécie de linguagem musical infantil, que se distingue da linguagem genuína porque o seu vocabulário consta exclusivamente de resíduos e deformações da linguagem artística musical. 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.* Esses sinais limitam-se obviamente aos três acordes fundamentais e excluem qualquer progressão harmônica dotada de sentido. O trânsito musical assim regulamentado é digno de tais sinais. Tal trânsito musical não pode ser comparado com o trânsito rodoviário, porque abundam os erros de fraseado e de harmonia. Trata-se de falsas duplicações de terças, progressões de quintas e oitavas, desenvolvimentos melódicos ilógicos de toda espécie, sobretudo nos baixos. Poder-se-ia acreditar que tais erros são atribuíveis aos amadores, dos quais na maioria dos casos procedem os originais das músicas de sucesso, ao passo que o trabalho musical propriamente dito é executado pelos arranjadores. Entretanto, assim como seria inadmissível que os editores permitissem a publicação de uma carta eivada de erros ortográficos, da mesma forma não se pode crer que os arranjadores, assessorados pelos técnicos na matéria, permitam a publicação descontrolada de versões de amadores cheias de erros. Por

consequente, de duas uma: ou os erros provêm deliberadamente dos próprios técnicos, ou são deixados intencionalmente — em atenção aos ouvintes. Poder-se-ia supor que os editores e técnicos desejam congregar-se com os ouvintes ao se apresentarem tão "em mangas de camisa", poderíamos dizer, tão *nonchalant*, como qualquer fã que arranha uma música de sucesso tocando de ouvido. Tais intrigas seriam iguais — embora calculadas, inclusive psicologicamente, com outros fins — às da ortografia incorreta em inúmeros textos de publicidade. Mesmo, porém, que se quisesse excluir sua aceitação por sutileza excessiva, os erros estereotipados seriam de fácil compreensão. Por uma parte, a audição infantil exige sons ricos e cheios, como os que são representados particularmente pelas luxuriantes terças, e é precisamente por esta exigência que a linguagem musical infantil contradiz de maneira brutal a canção infantil. Por outra, a audição infantil requer sempre as soluções mais cômodas e comuns. As conseqüências que derivariam do som "rico" seriam tão alheias às condições harmônicas estandardizadas que os ouvintes as rejeitariam como "antinaturais". Segundo isto os erros seriam os golpes de poder que eliminariam os antagonismos da consciência dos ouvintes infantis. Não menos características para a linguagem musical regressiva são as citações. Seu campo de utilização vai desde a citação consciente de canções populares e infantis, passando por alusões equívocas e semicasuais, até semelhanças e plágios manifestos. Esta tendência triunfa sobretudo onde se adaptam trechos ou obras inteiras do repertório clássico ou operístico. A prática das citações reflete a ambivalência da consciência infantil do ouvinte. As frases melódicas citadas se revestem ao mesmo tempo de um cunho de autoridade e de paródia. É assim que uma criança imita o professor.

18. A ambivalência dos ouvintes vítimas da regressão encontra a sua expressão máxima no seguinte fato: sempre de novo os indivíduos ainda não inteiramente coisificados querem subtrair-se ao mecanismo da coisificação musical, ao qual

estão entregues, porém na realidade cada uma das suas revoltas contra o fetichismo acaba por escravizá-los ainda mais a ele. Toda vez que tentam libertar-se do estado passivo de consumidores sob coação e procuram tornar-se "ativos", caem na pseudo-atividade. Entre a massa das vítimas da regressão destacam-se os tipos do que se distinguem pela pseudo-atividade e, não obstante isto, dão ainda mais realce à regressão. Em primeiro lugar figuram os entusiastas que escrevem cartas de estímulo às estações de rádio e às orquestras, e em *jam-sessions* habilmente teleguiadas dão vazão ao seu próprio entusiasmo como propaganda para a mercadoria que consomem. Denominam-se a si mesmos *jitterbugs*, como se quisessem ao mesmo tempo afirmar e ridicularizar a perda de sua individualidade, a sua transformação em besouros que ziguezagueiam fascinados. Sua única escusa é que o termo *jitterbug*, como de resto toda a terminologia do cinema e do *jazz*, lhes foi inculcado pelos empresários a fim de fazer-lhes crer que são eles que se encontram por trás dos bastidores. O seu êxtase é desprovido de conteúdo. O fato de que o êxtase se realiza, o fato de que se obedece à música, isto é suficiente para substituir o próprio conteúdo. O objeto do seu êxtase é constituído pelo caráter de coação que o distingue. O êxtase é estilizado segundo os arrebatamentos ao rufar dos tambores de guerra, como acontece com os selvagens. O fenômeno apresenta traços convulsivos, que lembram a doença denominada dança-de-São Guido ou os reflexos de animais mutilados. A própria paixão parece provocada por determinadas falhas funcionais. O ritual do êxtase revela-se como pseudo-atividade através do momento mímico. Não se dança nem se ouve música "por sensualidade", muito menos a audição satisfaz à sensualidade, mas o que se faz é imitar gestos de pessoas sensuais. Existe uma analogia com a representação de excitações particulares no cinema, onde ocorrem fenômenos fisionômicos do medo, do desejo, do brilho erótico; também com o *keep smiling* e com o "expressivo" atomístico da música depravada. A apropriação imitativa de

modelos comerciais entrelaça-se com os hábitos folclóricos da imitação. No *jazz* é mínima a relação dessa mímica com os indivíduos que imitam. O seu meio é a caricatura. A dança e a música imitam as etapas da excitação sexual apenas para ridicularizá-las. É como se imediatamente o sucedâneo do próprio prazer se voltasse desfavoravelmente contra este, cheio de inveja: o comportamento "segundo a realidade" do oprimido triunfa sobre o seu sonho de felicidade. E para confirmar o caráter aparente e a traição desse tipo de êxtase, os pés são incapazes de executar o que o ouvido aprende. Os mesmos *jitterbugs*, que se comportam como se estivessem eletrizados por sínopes, dançam quase exclusivamente as boas passagens rítmicas. A carne fraca denuncia o caráter mentiroso do espírito sempre pronto; o êxtase gestual do ouvinte infantil fracassa diante do gesto estático. — O oposto dos entusiastas parece ser o diligente, que se retira do movimento e se "ocupa" com a música na silenciosa paz de seu quarto. E 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 deve 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. Na qualidade de radioamador, torna-se descobridor precisamente dos produtos industriais, os quais estão interessados em ser descobertos por ele. Não leva nada para casa que já não lhe tenha sido dado em casa. Os aventureiros da pseudo-atividade se organizaram em grupos alegres: os radioamadores encomendam às estações de ondas curtas por eles descobertas fichas

de verificação e organizam concursos, nos quais vence quem apresentar o maior número de tais fichas. Dentre os ouvintes fetichistas, o mais perfeito é talvez o radioamador. O que ouve, e mesmo a maneira como ouve, lhe é totalmente indiferente; o que lhe interessa é tão-somente saber que está ouvindo, e que consegue, através do seu aparelho particular, introduzir-se no mecanismo público, embora não consiga exercer sobre este a mínima influência. Imbuídos do mesmo espírito, incontáveis são os rádio-ouvintes que manobram o botão sintonizador e o regulador de volume do seu aparelho, sem eles mesmos "fabricarem" tais aparelhos. Outros há que são mais entendidos, ou pelo menos mais agressivos. São os moços "moderninhos", que em toda parte se sentem à vontade e que têm capacidade para tudo: é o estudante de escola superior ou faculdade, que em qualquer ambiente social está disposto a tocar *jazz* mecanicamente para os demais dançarem ou ouvirem; ou então trata-se do frentista do posto de gasolina, que cantarola descontraidamente as suas síncopes ao abastecer os carros que aparecem. Ou então, trata-se do perito de audição que é capaz de identificar cada banda e se aprofunda na história do *jazz* como se fosse a história sagrada. É o que mais se aproxima do esportista: se não do próprio jogador de futebol, em todo caso do torcedor fanfarrão que domina as tribunas dos estádios. Brilha pela capacidade de improvisação, embora tenha que tocar piano em casa durante horas, para poder executar os ritmos fantasmagóricos que lhe apresentam. Este tipo de "moderninho" se apresenta como o independente que assobia descontraidamente, contra todo mundo. Mas, no fundo, a melodia que assobia é a que todo mundo canta, e os seus estratagemas constituem, mais do que invenções do momento, experiências acumuladas no contato com os objetos técnicos impostos pela propaganda. As suas improvisações são sempre gestos de hábil subordinação àquilo que lhe é ditado pelos organismos dirigentes. O motorista é o protótipo do ouvinte "moderninho". A sua concordância com tudo o que está na crista da

onda é tão maciça, que já não opõe a menor resistência a nada, mas faz sempre o que lhe é exigido, a fim de que tudo funcione tranqüilamente. Ele mesmo, porém, afirma que não está sujeito à máquina dirigente, mas a domina. Em consequência, a rotina soberana do amador de *jazz* é apenas a capacidade passiva de não deixar-se desviar por nada na adaptação dos padrões. Ele é o verdadeiro sujeito do *jazz*: as suas improvisações vêm do esquema; comanda o esquema, com o cigarro na boca, tão displicentemente como se ele mesmo o tivesse inventado.

19. Os ouvintes regressivos apresentam muitos traços em comum com o homem que precisa matar o tempo porque não tem outra coisa com que exercitar o seu instinto de agressão, e com o trabalhador de meio expediente. Precisa-se dispor de muito tempo livre e de muito pouca liberdade ou ficar colado o dia inteiro ao rádio para tornar-se um bom perito em *jazz*; e a habilidade de dar conta, com a mesma desenvoltura, tanto das síncopes do *jazz* como dos ritmos fundamentais, é comparável à do funileiro de automóveis, que se considera capaz de consertar alto-falantes e instalações elétricas. Os modernos ouvintes assemelham-se a certo tipo de mecânicos, especializados e ao mesmo tempo capazes de empregar os seus conhecimentos técnicos em misteres inesperados, fora do ofício que aprenderam. Entretanto, o abandono da sua especialização só aparentemente os ajuda a se libertarem do sistema. Quanto mais intensamente se dedicam às exigências do seu ofício, tanto mais se escravizam aos ditames do sistema. A constatação resultante de uma pesquisa, de que entre rádio-ouvintes os amigos da música ligeira se demonstram despolitizados, não é casual. A possibilidade do refúgio individual e da segurança pessoal, questionável como sempre, impede o olhar de perceber a modificação do estado no qual se quer procurar guarida. A experiência superficial o contradiz. A "geração jovem" — o próprio conceito constitui uma simples capa ideológica — parece precisamente, em razão da nova maneira de ouvir, estar em

contradição com os seus pais e sua cultura pequeno-burguesa e destituída de gosto. Nos Estados Unidos depara-se com os assim chamados liberais e progressistas entre os entusiasmados da música popular ligeira, que a classificam como democrática por excelência, devido à amplitude da sua ação. Se, porém, a audição regressiva progredisse, em comparação com a "individualista", isto aconteceria apenas no sentido dialético de que, melhor do que esta, se adaptariam à brutalidade que progride. Todo o mofo possível é varrido pela vileza, e é legítima a crítica feita aos resíduos estéticos de um individualismo que há muito tempo foi arrebatado dos indivíduos. Todavia, da parte da música popular, esta crítica não pode ser feita, tanto mais que precisamente tal tipo de música conserva zelosamente e embalsama os restos depravados e putrefatos do individualismo romântico. As suas inovações estão sempre inseparavelmente irmanadas com velhos resíduos.

20. O masoquismo da audição define-se não somente na renúncia a si mesmo e no prazer de substituição pela identificação com o poder. Fundamenta-se este masoquismo na experiência de que a segurança da procura de proteção nas condições reinantes constitui algo de provisório, um simples paliativo, e que ao final todo este estado de coisas deve ter um fim. Mesmo na renúncia à própria liberdade não se tem consciência tranqüila: ao mesmo tempo que sentem prazer, no fundo as pessoas percebem-se traidoras de uma possibilidade melhor, e simultaneamente percebem-se traídas pela situação reinante. A audição regressiva está a cada momento pronta a degenerar em furor. Sabendo-se que no fundo se está marcando passo, o furor se dirige de imediato contra tudo aquilo que o modernismo da moda poderia desaproveitar e mostrar quão reduzida foi a mudança que houve na realidade. Conhecemos, pelas fotografias e pelo cinema, o efeito do que é moderno envelhecido, efeito que, utilizado originariamente como choque pelo surrealismo, desde então passou a ser mera diversão daqueles cujo fetichismo se prende

ao presente abstrato- Este efeito retorna abreviado de forma selvagem, no caso dos ouvintes regredidos: eles gostariam de ridicularizar e destruir aquilo que ainda ontem os encantava, como se quisessem vingar-se *a posteriori* deste falso encantamento. Deu-se a este efeito uma denominação própria, difundida pelo rádio e pela imprensa. Entretanto, *corny* de forma alguma significa – como se poderia pensar – a música ligeira, de ritmo mais simples, do período anterior ao *jazz*, mas antes, toda música sincopada, que precisamente não se compõe das fórmulas rítmicas aprovadas no momento presente. Um perito de *jazz* pode morrer de rir ao ouvir uma música que ritmicamente tenha uma semicolcheia seguida de uma colcheia com ponto, embora este ritmo tenha sido de imediato mais agressivo, embora de forma alguma seja, dentro do seu estilo, mais provinciana, do que os *legati* sincopados praticados mais tarde e a renúncia a todos os acentos nos tempos fracos do compasso. Os ouvintes regressivos são realmente destrutivos. O insulto trivial tem seu motivo irônico; irônico, porque as tendências destrutivas dos ouvintes regressivos na verdade se dirigem contra os mesmos elementos que são odiados pelos ouvintes fora de moda, ou seja, contra a rebeldia como tal, a não ser que esta se apresente acobertada pela espontaneidade tolerada de excessos coletivos. O contraste aparente das gerações em parte alguma se torna mais manifesto do que no furor. Partilham a mesma linha, no fundo, os hipócritas que, em cartas patéticas e sádicas às emissoras, recriminam a profanação dos tesouros sagrados da grande música pelo *jazz*, e a juventude que se delicia com tais exhibições. Basta apenas que surja uma situação apropriada para vê-los aliados.

21. Com isto se formula uma crítica às "novas possibilidades" na audição regressiva. Poder-se-ia estar tentado a redimi-la alegando, por exemplo, que nela o caráter de "aura" da obra de arte, os elementos de sua auréola ou aparência externa cedem em favor do puramente lúdico. Como quer que seja no cinema, a atual música de massas pouco apresenta

deste progresso no desencantamento. Neste tipo de música nada é mais forte e mais constante do que a aparência externa, e nada nela é mais ilusório do que a objetividade. Este jogo infantil só tem em comum com os jogos produtivos das crianças o nome. Não é em vão que o esporte burguês gostaria de separar-se nitidamente deste jogo. Sua seriedade carrancuda consiste no seguinte: ao invés de conservar-se fiel ao sonho da liberdade, mantendo distância em relação aos seus objetivos, cataloga a participação no jogo como dever entre os objetivos úteis, extirpando os vestígios de liberdade nele existentes. Isto vale ainda mais intensamente para a música de massas atual. Representa ela um jogo mas tão-somente no sentido de repetição de modelos pré-fabricados; isenta-se da própria responsabilidade e a descarrega sobre os padrões que se obriga a seguir, transformando-se em dever. Tal jogo tem apenas aparência de jogo. Por isso, a aparência é necessariamente inerente à música esportiva atual. E ilusório estimular e promover os momentos ou aspectos técnico-racionais da atual música de massas — ou as capacidades excepcionais dos ouvintes regressivos que apreciam tais aspectos — a expensas de vim encantamento corrompido que prescreve as normas para o seu funcionamento impecável. Seria ilusório também porque as inovações técnicas da música de massa são simplesmente inexistentes. No que respeita à harmonia e à linha melódica isto é evidente. Com efeito, verdadeiro engodo colorista da nova música de dança, as aproximações das diversas cores e timbres entre si — aproximações tão grandes, que sem rupturas um instrumento pode tomar o lugar do outro ou até mascarar-se no outro — tudo isto são coisas tão familiares à técnica orquestral wagneriana e pós-wagneriana quanto os efeitos de surdina dos instrumentos de sopro de metal. Mesmo dentre os artifícios da síncope, não há nenhum que não se encontre germinalmente em Brahms, e que não tenha sido superado por Schoenberg e Stravinsky. A música popular de hoje não desenvolveu propriamente tais técnicas, mas até lhes tirou, decerto, o vi-

gor, com seu conformismo. Os ouvintes que admiram tais artifícios com competência não vêem nisso uma proveitosa lição técnica, mas reagem com uma atitude de resistência e recusa, desde o momento em que tais técnicas lhes são apresentadas dentro dos contextos que lhes dão verdadeiro sentido. O que decide se uma determinada técnica pode ser considerada "racional" e constitui um progresso, é o sentido original, a sua posição no conjunto social e no conjunto da obra de arte concreta e individual. A tecnicização como tal pode servir à simples reação, desde o momento em que se firma como fetiche e pela sua perfeição substitui a perfeição da sociedade. Esta é a razão pela qual têm gorado todas as tentativas de modificar a função da música de massas e da audição regressiva. A arte musical capaz de ser objeto de consumo deve pagar o preço da sua consistência, e os erros que encerra não constituem erros "artísticos", mas cada acorde falsamente composto ou retardatório expressa o caráter reacionário daqueles a cuja demanda a música é adaptada. Uma música de massas tecnicamente conseqüente, coerente e purificada dos elementos de má aparência, se transformaria em música artística, e com isto mesmo perderia a característica que a torna aceita pelas massas. Todas as tentativas de conciliação, quer sejam feitas por artistas que acreditem no mercado, quer procedam de pedagogos da arte que creiam no coletivo, são infrutíferas. Tais tentativas nenhum outro resultado têm logrado senão criar artes industriais ou então aquele tipo de produções às quais se deve anexar uma "bula de uso" ou um texto social para se saber quais são as suas motivações profundas.

22. Enaltece-se um aspecto positivo da nova música de massas e da audição regressiva: a vitalidade e o progresso técnico, a ampla aceitação coletiva e a relação com uma prática indefinida, em cujos conceitos entrou a autodenúncia dos intelectuais, os quais em última análise podem eliminar a sua alienação das massas porque unificam sua consciência com a atual consciência de massas. Ora, este aspecto que se diz

positivo na verdade é negativo, ou seja, a irrupção, na música, de uma fase catastrófica da própria sociedade. O positivo só existe na sua negatividade. A música de massas fetichizada ameaça os valores culturais fetichizados. A tensão entre as duas esferas musicais cresceu de tal forma que se torna difícil à música oficial sustentar-se. Embora tenha muito pouco a ver com os padrões técnicos dos ouvintes da música de massas, se compararmos os conhecimentos musicais de um perito de *jazz* com os de um adorador de Toscanini, verifica-se que os do primeiro ultrapassam de muito os deste último. Entretanto, a audição regressiva constitui um inimigo impiedoso não só dos bens culturais que poderíamos chamar "mu-seológicos", mas também da função antiqüíssima e sagrada da música como instância de sujeição e repressão dos instintos. Não sem punição, as produções depravadas da cultura musical são expostas ao jogo desrespeitoso e ao humor sádico. Em face da audição regressiva, a música em sua totalidade começa a assumir um aspecto curioso e cômico. Gasta ouvir de fora o som de um ensaio de coro. Com imponente impertinência esta experiência foi retratada em alguns filmes dos irmãos Marx, que demolem uma decoração de ópera, como se se devesse demonstrar alegoricamente a intuição histórico-filosófica da decadência da ópera, ou então com uma peça apreciável de entretenimento elevado, reduzem a ruínas o piano de cauda com o objetivo de apoderar-se do acordoamento interno do piano, utilizando-o como uma verdadeira harpa do futuro na execução de um prelúdio. O aspecto cômico da música na fase atual tem como primeiro motivo o fato de que se faz uma coisa completamente inútil com todos os sinais visíveis do esforço exigido por um trabalho sério. A estranheza da música para as pessoas sérias denota a estranheza que reina entre elas e a consciência desta estranheza se exprime em uma explosão de gargalhadas. Na música — ou analogamente no poeta lírico — torna-se cômica a sociedade que a condena ao cômico. Daquela gargalhada participa a decadência do espírito sagrado de conciliação.

Com muita facilidade toda a música soa hoje como aos ouvidos de Nietzsche soava o Parsifal. Lembra ritos incompreensíveis e máscaras que sobrevivem dos tempos antigos. O rádio, que projeta excessiva luz sobre a música, concorre para tanto. Talvez esta decadência ajude um dia a levar ao inesperado. É possível que um dia soe uma hora mais feliz para os jovens "moderninhos", a hora que requeira antes a adequação rápida com matérias previamente fabricadas, a alteração improvisadora das coisas, do que aquele gênero de começo radical que só floresce sob a proteção do inabalável mundo real. Mesmo a disciplina pode ser expressão de livre solidariedade, quando o seu conteúdo for a liberdade. 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.

23. Para esta possibilidade a música produziu um modelo: não a música popular, mas a artística. Não é em vão que Mahler constitui o escândalo secreto de toda a estética musical burguesa. Qualificam-no de carente de capacidade criativa porque ele deixa em suspenso seu próprio conceito de "criar". Tudo aquilo que Mahler manipula já existe. Toma-o como é em sua forma de depravação. Seus temas não são seus, são desapropriados. A despeito deste fato, nenhum dos seus temas apresenta o som habitual, todos são guiados como por um ímã. Precisamente o que já está "gasto" cede maleavelmente à mão improvisadora; precisamente os temas "batidos" recebem nova vida como variações. Assim como o conhecimento que o motorista possui do seu carro velho e usado pode capacitá-lo a conduzi-lo pontualmente ao termo desejado, da mesma forma pode a expressão de uma melodia batida e repisada posta em tensão sob o som agudo da clarineta em mi bemol e de oboés em registros altos atingir píncaros que a linguagem musical escolhida jamais atingiu sem perigo. Tal música consegue assumir os elementos depravados e formar um conjunto realmente novo, mas é in-

contestável que o seu material é tirado da audição regressiva. Poder-se-ia até pensar que na música de Mahler esteja sistematicamente registrada a experiência do autor, quarenta anos antes que tal experiência penetrasse a sociedade. Se, porém, Mahler foi contrário ao conceito do progresso musical, não se pode colocar sob o signo do progresso a música nova e radical que, nos seus representantes mais avançados, se apóia nele e o invoca paradoxalmente como precursor. Esta nova música propõe-se a resistir conscientemente à experiência da audição regressiva. O medo que, hoje como ontem, difundem Schoenberg e Webern não procede da sua incompreensibilidade, mas precisamente por serem demasiadamente bem compreendidos. A sua música dá forma àquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo. Chamam-lhes de individualistas, e no entanto a sua obra não é senão um diálogo único com os poderes que destroem a individualidade — poderes cujas "sombras monstruosas" se projetam, gigantescas, sobre a sua música. 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 de coletividade em face de tais poderes.