

Recebido em jun. 2012

Aprovado em out. 2012

ENTRE O CINEMA E O JAZZ: A PRODUÇÃO MIDIÁTICA DOS ANOS TRINTA E QUARENTA NA INTERPRETAÇÃO DE WALTER BENJAMIN E THEODOR W. ADORNO *

DOUGLAS GARCIA ALVES JUNIOR * *

OSCAR PALMA LIMA * * *

RESUMO

O presente artigo expõe algumas ideias sobre a cultura de massas desenvolvidas, durante as décadas de trinta e quarenta, por dois dos principais teóricos da Escola de Frankfurt. Na primeira parte, serão abordados os principais conceitos do texto “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica” de Walter Benjamin. Na segunda seção, será explorada a leitura de Adorno do ensaio a partir de uma carta sua enviada a Benjamin em 1938. Por fim, em complemento a seção anterior, serão tratados dois dos principais ensaios de Adorno sobre os meios de comunicação no período: “O Fetichismo da Música e a Regressão da Audição” e “Sobre a Música Popular”. O objetivo desse texto é mostrar as contribuições de ambos os autores para o debate acerca da produção cultural na modernidade, considerando suas afinidades e diferenças.

* Esse artigo é uma versão estendida do primeiro capítulo da dissertação O CONCEITO DE “ESTILO” NA INDÚSTRIA CULTURAL.

* * Professor do departamento de Filosofia da UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. Fez mestrado e doutorado em filosofia na UFMG. Suas pesquisas atuais versam sobre o estatuto da filosofia moral na Teoria Crítica.

* * * Professor do UNICENTRO NEWTON PAIVA. Fez mestrado em filosofia na UFMG com a dissertação O CONCEITO DE “ESTILO” NA INDÚSTRIA CULTURAL. Suas pesquisas atuais versam sobre educação e cultura.

PALAVRAS-CHAVE

Walter Benjamin. Theodor W. Adorno. Estética. Técnicas de Reprodução.

ABSTRACT

The following article exposes some of the ideas on mass culture developed during the thirties and forties from two of the most eminent Frankfurt School theorists. At the first part, it will be approached the central concepts from “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” from Walter Benjamin. At the second section, will be explored Adorno’s reading of the essay regarding his letter to Benjamin from 1938. Lastly, completing the last section, it will be treated two main essays on communication means at that moment: “On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening” and “On Popular Music”. The objective of this text is to show the contributions from both authors to the debate on cultural production in modernity, regarding their similarities and differences.

KEYWORDS

Walter Benjamin. Theodor W. Adorno. Aesthetics. Reproduction Techniques.

O FIM DA PRODUÇÃO E DA RECEPÇÃO INDIVIDUAL DA ARTE

Kalagatos - REVISTA DE FILOSOFIA, FORTALEZA, CE, v. 9 n. 18, VERÃO 2012

Entre os textos produzidos nos meados da década de trinta, concernentes à produção e recepção cultural no capitalismo do início do século vinte, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”¹, de Walter Benjamin, se tornou especialmente relevante para um debate que segue até os dias de hoje. Fruto de uma preocupação com as novas manifestações estéticas, esse ensaio iniciou um debate importante do marxismo ocidental nos anos entre guerras. Estariam elas abrindo à humanidade novas perspectivas de mudança e de sobrevivência ao fazer surgir formas inéditas de imaginação, expressão e coletividade, ou aniquilando tais perspectivas ao aperfeiçoar técnicas de manipulação e sujeição socioeconômicas? (HANSEN, 1993. p. 28; JAY, 1996, p. 176) Quanto a isso, Benjamin inicia seu texto ao propor novas categorias de análise em função da inadequação dos conceitos estéticos tradicionais (gênio, criatividade, validade eterna, estilo, etc.) nas condições de produção de sua época: “*Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de*

¹ Esse texto foi publicado em francês na revista do Instituto de Investigação Social (*Zeitschrift für Sozialforschung*), em 1936, quando o autor se encontrava refugiado em Paris. Ele possui duas versões: uma escrita entre 1935 e 1936 e outra que, iniciada em 1936, só veio a ser publicada em 1955. Utilizamos a primeira versão por não ter sofrido, em sua elaboração, qualquer influência direta dos outros membros do Instituto Social. Essa opção, a nosso ver, contextualiza melhor a “resposta” de Adorno à perspectiva benjaminiana aqui exposta.

não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística.” (BENJAMIN, 1994, p. 166).

O argumento de Benjamin pressupõe que na arte, mesmo em suas expressões mais arcaicas, houve sempre algum modo de reprodução. (Ibidem, p. 166) O problema é que, muitas vezes, o conservadorismo do meio artístico conseguiu conter essa característica, limitando-a a imitação do original por discípulos. Isso porque ela, por estar inserida há muito tempo em relações de cunho mágico ou religioso, adquiriu para si um invólucro de autoridade. (Ibidem, p. 188) A autoridade do artefato artístico gira em torno do que Benjamin chama de “aura”, que “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que esteja”. (Ibidem, p. 170).

Nesse contexto, a cada período histórico, a reprodutibilidade técnica da obra de arte surge como novidade, que se impõe de modo alternado e gradual: a Grécia Antiga conheceu o molde e a cunhagem de moedas; a Idade Média, a xilogravura; o início do século XIX, a litografia – quando “as artes gráficas adquiriam os meios de ilustrar a vida cotidiana”; também o século XIX, ainda nos primórdios da litografia, a fotografia; e, depois, a reprodução técnica do som. (Ibidem, p. 167, p. 175) Essa evolução tecnológica chega ao ponto de não mais se admitir que as artes tradicionais ficassem inatacáveis. Assim, o original perde toda sua autoridade sobre a reprodução

manual – geralmente considerada como uma falsificação – porque essa relação se tornou anacrônica:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição do objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (Ibidem, p. 168).

O abalo da tradição causado pelos meios técnicos é a contraparte estética dos movimentos sociais que emergiam na época de Benjamin. Aliás, o argumento de que a percepção humana se liga aos dados fisiológicos e ao contexto histórico está presente em todo o texto de Benjamin. Para ele, tanto os objetos, quanto a percepção que os produziu mudam com o passar do tempo: “*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.*” (Ibidem, p. 169). Uma estátua de Vênus, por exemplo, que para a tradição grega era objeto de culto, na Idade Média, era tida, pejorativamente, como ídolo pagão. E em cada período se produziu uma arte diferente. A percepção da realidade que estaria emergindo, segundo o autor, era coletiva e desejosa em apropriar todo tipo de fato e de objeto pela

reprodução deles. O enorme consumo de produções cinematográficas e revistas ilustradas seria o indício de sua existência. (Ibidem, p. 170).

Relativo às transformações na arte, Benjamin entende esse fenômeno através da polarização do que ele chamou de “valor de culto” e “valor de exposição”. O primeiro é uma característica inerente da obra “legítima”. Em seus tempos primevos, funda-se no local do ritual e tem função mágica. Nesse momento, o “valor de exposição” é quase nulo, pois a importância do artefato mágico funda-se na sua existência, não na sua visibilidade. Na história, ele é responsável por vetar às coletividades humanas a “manifestação aberta de seu julgamento” e favorecer interpretações institucionalizadas. (Ibidem, p. 188) Mas à medida que a arte se emancipa do seu caráter ritualístico e religioso (por exemplo, o acesso reservado de uma estátua ao sumo sacerdote; o ato de cobrir estátuas de santos durante todo o ano, a não ser nas procissões; a disposição das esculturas nas igrejas de modo que as pessoas, no solo, não a vejam), aumentam as possibilidades de exposição. Essa lenta mudança apagou da produção artística o seu “valor de culto”, fixo e discreto, sublinhando em seu lugar o “valor de exposição”, móvel e visível. Mas com o advento dos novos métodos de reprodução técnica da obra de arte no final do século XIX, essas possibilidades cresceram exponencialmente.

O advento da fotografia tem papel fundamental no processo. Benjamin a considera como o primeiro meio técnico de reprodução no sentido moderno do termo, justamente por extrapolar o “aqui e agora” artístico. Nela, pela primeira vez, o valor de exposição

supera o valor de culto. (Ibidem, p. 174). Por exemplo, com a lente objetiva, a fotografia pode acessar aspectos da realidade outrora despercebidos. Ou então, colocar o original em situações impossíveis ao próprio original, como no caso da reprodução musical, um coral cantado ao ar livre dentro de um quarto. (Ibidem, p 168). Historicamente, ela é contemporânea ao início do socialismo, coincidindo com a crise da legitimidade na produção artística e da função social da arte. Isso porque as mudanças sociais e técnicas ocorridas nesse período (a linha de montagem, a urbanização das cidades, a burocracia, os transportes, etc.) abalaram as hierarquias pré-existentes, rompendo o ostracismo que tradição cultural impôs às massas. No campo artístico, isso resultou no fim da hierarquia do original sobre a cópia: “Em vez de fundar-se no ritual, ela [a arte] passa a fundar-se em outra práxis: a política.” (Ibidem, p. 172).

Se, como ressalta Benjamin no início do texto, a superestrutura modifica mais lentamente que a base econômica, seria preciso uma nova forma de alinhamento entre a produção artística e a evolução sociotecnológica. Nesse sentido, a pretensão emancipatória da fotografia, por ter sido frustrada pelos limites tecnológicos dela, só se realizaria plenamente no cinema: “as dificuldades com que a fotografia confrontou a estética tradicional eram brincadeiras infantis em comparação com as suscitadas pelo cinema.” (Ibidem, p. 176). O cinema surge, para o autor, como o meio mais adequado à nova dinamicidade social. Ele possibilitaria a re-sincronização entre a arte e tecnologia e, em consequência, a refuncionalização da arte. Pois

na modernidade, o homem está desamparado ante um mundo técnico que fugiu do seu controle, chamado por Benjamin de “segunda natureza” (Ibidem, p. 173-174):

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço do aprendizado. (Ibidem, p. 174).

Nesse sentido, Benjamin chama atenção a uma série de características novas do cinema. Em primeiro lugar, a “perfectibilidade” dele – as infinitas possibilidades de corte e montagem da ação fílmica sobre as melhores imagens ou sequência de imagens. A preocupação com a reprodução fidedigna da realidade permite o exercício da escolha pela equipe técnica e se relaciona com uma “renúncia radical aos valores eternos”, anacronicamente mantidos no Ocidente desde a Antiguidade Clássica. (Ibidem, p. 176).

O filósofo também deu importância à transformação do significado do desempenho do ator. A novidade é que ele não mais se apresenta a uma plateia, mas a uma variedade de aparelhos e técnicos sempre dispostos a intervir na sua atuação. Essa distância com a plateia é o que, na verdade, aproxima o ator dela. Pois ela é composta por uma multidão de trabalhadores que se submete a provas de aptidão diárias para permanecer no mercado de trabalho. E o

ator também, pois ele é rigorosamente testado pelas prescrições da filmagem (por exemplo, atuar enquanto atende às exigências dos refletores e microfones): “É esta a especificidade do cinema: *ele torna mostrável a execução do teste, na medida em que transforma num teste essa ‘mostrabilidade’.*” (Ibidem, p. 179). Ao ser aprovado nos testes da perfectibilidade fílmica, o ator mostra como conservar a dignidade humana diante da aparelhagem. E é isso que o torna cativante:

O interesse do desempenho é imenso. Porque é diante do aparelho que a esmagadora maioria de cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas. (Ibidem, p. 179).

Mas não quer dizer que há um aumento de importância do talento dramático do ator. Na verdade, há um decréscimo. Para atender às exigências da produção do filme (aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, roteiro, etc.), a atuação do intérprete se tornou fracionada. Se isso lhe dificulta contextualizar a sua atuação para além da cena, obrigando-o a abandonar seu personagem e expressar-se enquanto pessoa, por outro lado, abre ao público a possibilidade de fazer cinema. Tal fato já havia ocorrido com a imprensa que, ao ampliar-se, colocou em cheque a diferença entre o escritor e o leitor: essa se tornou funcional, variando de caso a caso. Agora, qualquer pessoa é um ator em potencial, já que são semiespecialistas nas habilidades que lhes são exigidas.

Como fato ilustrativo, Benjamin lembra que, no cinema russo, o elenco não é de atores no sentido corrente, “e sim pessoas que se autorrepresentam, principalmente no processo de trabalho” (Ibidem, p. 184) Mas as possibilidades emancipatórias do cinema podem ser habilmente utilizadas pelo capitalismo (ou “capital cinematográfico”) para benefício dele. Isso Benjamin percebeu desde os primórdios do cinema, sobretudo no culto dos astros e estrelas. Quanto a essa fonte de lucro, que pode ser interpretada como uma recompensa do decréscimo da importância do ator, ele escreveu:

Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe. (Ibidem, p. 180).

Benjamin era ciente de que a indústria cinematográfica estava sob o controle de um pequeno grupo não se interessado pela possível função revolucionária do cinema. Mesmo assim, ele acreditava que esse meio técnico trazia consequências indiscutíveis à produção e à recepção de objetos estéticos. Quanto à produção de objetos estéticos, o autor pretende mostrar em que medida o cinema é o meio de expressão mais adequado a uma civilização que se tornara essencialmente movimento. A aparelhagem cinematográfica pode penetrar bem mais na realidade, registrando elementos dela imperceptíveis ao olho nu. Ele exemplifica isso com uma analogia entre o produto do pintor e do cinegrafista:

[...] o mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. (Ibidem, p. 180).

Quanto à recepção de objetos estéticos, o autor também encontrou no meio tecnicamente reprodutível uma mudança importante. Acostumado com as expressões estéticas retrógradas da arte tradicional – o que explica o seu estranhamento com o Surrealismo –, repentinamente o público se vê diante do mais moderno à época, como as comédias de Chaplin e as animações de Walt Disney. O contato da massa com o que havia de mais moderno no cinema reverte a tendência, no grande público, da separação entre a atitude crítica e o prazer de ver e sentir a obra. Essa separação, que aumenta quanto menor for a significação social da arte, já estava acontecendo, por exemplo, na pintura. Afinal, nela: “Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo.” (Ibidem, p. 188) O cinema seria “progressista”, portanto, por fazer coincidir, no público, o posicionamento crítico e a fruição. (Ibidem, p. 188)

O potencial crítico do filme está na capacidade dos seus recursos técnicos de som e imagem (imersões, interrupções, isolamentos, acelerações, ampliações, etc.) de testar e explorar o meio-ambiente, para depois, apresentá-lo às pessoas. É algo muito semelhante à psicanálise, quando ela possibilita ao analisado

descobrir coisas que, normalmente, lhe passariam despercebidas. Os recursos técnicos assumem portanto uma funcionalidade libertária, à medida que dispõem ao público uma variedade de vivências sobre a mesma realidade:

Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso em câmera lenta. (Ibidem, p. 189).

Assim, a câmera registra um plano desconhecido ao olho humano, revelando a ele esse “outro” espaço. Essa realidade estranha e inesperada, experimentada pelos espectadores na sala de projeção, é o que Benjamin chamou de “inconsciente ótico”. (Ibidem, p. 189) Revelar esse “inconsciente”, tornar “percebido” o que antes era “desconhecido”, passa a ser um importante constituinte do projeto emancipatório do cinema, que é o de “*criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho*”. (Ibidem, p. 189). A analogia à psicanálise também sublinha a função terapêutica do filme de aliviar, e até curar, as pressões da modernidade urbana e industrial. Nesse sentido, o mérito desse meio técnico seria traduzir as disfunções psicológicas individuais (psicose, sadomasoquismo, etc.) em consciência coletiva. Essa seria a função social do riso de criações

como *Mickey Mouse* e as comédias pastelão, cuja popularidade Benjamin não via sem preocupação: “A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo.” (Ibidem, p. 190).

No que tange à arte, Benjamin afirma que uma das tarefas mais importantes dela é gerar demandas que só são satisfeitas posteriormente. Isso explica a tentativa do Dadaísmo de produzir os efeitos que o público procurava no cinema, através de meios como a pintura e a literatura: “Seus poemas são ‘saladas de palavras’, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito.” (Ibidem, p. 191). Entretanto, o seu projeto de destruir a aura foi comprometido na medida em que não possuía os recursos da reprodutibilidade técnica. No filme, esse projeto realiza-se ao substituir a contemplação livre da tela pelo “efeito de choque” que a interrupção constante e súbita das associações causa. (Ibidem, p. 192). Esse choque, que permite um tipo inédito de percepção estética, é também didático, pois reproduz situações recorrentes ao espectador, dando-lhe condições para lidar com elas:

A associação de ideias do espectador é interrompida, imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a

forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. (Ibidem, p. 192).

É importante ressaltar que, do ponto de vista receptivo, há no cinema uma contraposição entre a “ordem ótica” e “ordem tátil” de recepção. A primeira corresponde ao objeto estético tradicional e a percepção dele. A segunda, apesar de ter sido enfatizada no advento da reprodutibilidade técnica, há muito é conhecida do público na recepção de obras arquitetônicas. Na “ordem tátil”, a percepção ocorre não pela contemplação ou pela reflexão, mas pelo hábito, porque não exige esforço intelectual do fruidor. Por suas características, ela proveria um novo tipo de recepção estética – mais condizente com o potencial revolucionário das massas: “*A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.*” (Ibidem, p. 194).

Por esse argumento, Benjamin busca conciliar a crença da possibilidade da revolução socialista pela massa politicamente organizada, com a percepção de que os meios de comunicação de massa vieram para ficar. (DUARTE, 2007, p. 27). Por isso explorou as características e diferenças deles quanto aos meios estéticos tradicionais. Nesse viés de apropriação política do cinema evidencia-se uma preocupação com os métodos do fascismo para a adesão das massas. (Ibidem, p. 28). Afinal “liquidar a aura” no fascismo significa estabelecer um comportamento adaptado ao

aparelho (BENJAMIN, 1994, p. 195) e eliminar o que não se submete a essas exigências ideológicas e estéticas.² Assim, através do que ele chamou de “estetização da política”, os governantes teriam nas mãos uma técnica eficaz para transformar ideologia em motivo de guerra.³ E a guerra, vista pelos olhos da técnica, é o recurso final para a permanência das relações de produção, mantidas ao custo do banho de sangue de milhões de inocentes: “*Fiat ars, pereat mundus*’, [...] Eis a esteticização da política como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.” (Ibidem, p. 196).

O argumento de Benjamin, desenvolvido ao longo de “A obra de arte”, atingiu vários dos posicionamentos intelectuais de Adorno, que não via a *a priori* nenhum potencial liberador nos *mass media*. A sua primeira resposta direta viria através de uma carta que articularia diferentemente os novos modos de produção e recepção da arte na modernidade. É dessa carta e das críticas nela contidas que trataremos a seguir.

² Tal oposição que o fascismo promove contra a justiça pela estética torna-se emblemático na inversão do lema de Ferdinando I, “*Fiat iustitia et pereat mundus*.” (“Faça justiça, mesmo que o mundo pereça”), pelo slogan “*Fiat ars, pereat mundus*” (“Faça arte ainda que o mundo pereça.”) (BERMAN, 1989. p. 37).

³ O fascismo apropria dos comportamentos associados à obra de arte autônoma (silêncio, inação, submissão) e os reorganiza para a contensão revolucionária do proletariado. Uma vez que essa classe social foi contida, a consequência natural desse regime belicoso – possibilitar a guerra – pode ser entendida como a sua maior realização estética. (BERMAN, 1989. p. 38).

AS PRIMEIRAS CRÍTICAS ADORNIANAS

Na carta de 18 de março de 1936, enviada de Londres a Benjamin, Adorno comunica ao amigo/rival, suas impressões sobre o ensaio. Primeiramente, ele acha o trabalho “extraordinário” e lamenta, devido a pressões de publicação, não poder fazer uma crítica adequada. (ADORNO, 1998, p. 133). Inclusive, ele admite que algumas passagens da carta foram rascunhadas (Ibidem, p. 138) e que deveriam ser lidas em complemento aos comentários, feitos à mão, na cópia de “A Obra de Arte” que Adorno enviou a Benjamin. (Ibidem, p. 139).

De início, Adorno está de total acordo com a construção dialética entre mito e história, cujo desfecho levou ao desencantamento da arte, e com o relato das mudanças nas relações entre homens e tecnologia. (Ibidem, p. 134) Mas Adorno discorda da definição da arte autônoma como possuidora de uma “aura”, devido à conotação contrarrevolucionária desse conceito. Segundo ele, essa ideia não estava presente em escritos anteriores de Benjamin. No texto em questão, Benjamin não teria estendido para a obra de arte autônoma a forma dialética com a qual ele conduziu a sua análise sobre a evolução da técnica. Como bem cultural, a arte autônoma não favorece o componente mítico, mas sim o dialético, porque justapõe dentro de si o momento mágico e a marca de liberdade. (Ibidem, p. 134) Essa “experiência elementar”, se tornava cada vez mais evidente na percepção musical de Adorno. Para ele, arte se transforma ao perseguir as leis técnicas da autonomia artística, mas ao invés de render-se ao

fetichismo ou tabu, se “aproxima do estado de liberdade, de algo que pode ser conscientemente produzido e feito.” (Ibidem, p. 134) Mas essa coexistência entre a inovação e a tradição teria sido ignorada por Benjamin. Nos termos do ensaio “Afinidades Eletivas”, ele teria dialetizado o “jogo” (*spiel*), mas não a “aparência” (*schein*) do objeto estético. (Ibidem, p. 135) Para Adorno, ambos seriam dialéticos. (ROSE, 1978, p. 118).

A mudança de interpretação traz consequências políticas. Adorno acusa Benjamin de não levar a dialética entre tecnicização e a alienação imediata dos homens ao mundo da subjetividade objetificada. Politicamente, isso equivale a dar crédito imediato ao proletariado (“o sujeito do cinema”), por algo que, segundo Lenin, pertence à classe intelectual enquanto sujeito dialético. Só que Benjamin teria se privado desse sujeito dialético por ter mandando a esfera espiritual dele – “a esfera das obras de arte” – “para o inferno”. (ADORNO, 1998, p. 135).

Sobre o declínio da aura, Adorno concorda, mas em termos. Para ele, esse declínio não é “acidental”, por conta exclusiva da reprodutibilidade técnica. É, principalmente, pelo cumprimento das próprias leis formais “da autonomia”. E a autonomia da obra de arte, e a sua forma (ou “aparência”) material, difere-se do elemento mágico (e estático) na obra. Assim sendo, a reificação de uma grande obra de arte não seria mais perda do que a reificação do cinema. (Ibidem, p. 135).

Continuando o debate estético, Adorno insiste que Benjamin não deveria resolver a dialética do Alto e do Baixo, em função do declínio do Alto, porque

ambos carregam estigmas do capitalismo, mas também elementos transformadores. Ele as considera como “metades rompidas da liberdade inteira” (Ibidem, p. 135) e nenhuma delas poderia ser sacrificada ou somada a fim de retomar essa liberdade. Ambas são elementos de mudança, e não de síntese. Tentar sintetizá-las seria romantismo.

Benjamin também teria sido romântico em outras partes do seu ensaio. Adorno o chama de “anarquista romântico” ao confiar cegamente no proletário – um produto da sociedade burguesa – e no poder espontâneo dessa classe na história. (Ibidem, p. 135-136). Ele também o critica de outro romantismo, a saber, a pretensa função terapêutica do riso. Adorno mostra-se fortemente resistente ao prazer como ratificação psicotécnica da Indústria: “O riso do espectador do cinema [...] não é bom e nem revolucionário, em vez disso, está cheio do pior sadismo burguês”. (Ibidem, p. 136). Na sequência, ele põe em dúvida a teoria do semi-especialista (“tenho muita dúvida da *expertise* dos garotos de jornal que discutem esportes”) e a teoria da distração (no mundo realizado, “as pessoas não ficariam mais tão cansadas e tão estultificadas a ponto de precisar de distração.”).

Mas os ataques não param. A ideia de “teste” também é alvejada: ontologicamente, ele é uma prática capitalista congelada e possui função de tabu. Quanto ao cinema, ele sim é “aurático” – e do modo mais extremo e suspeito. Teria Benjamin reconhecido isso quando quis desapropriar o “capital cinematográfico” do cinema burguês? Outra romantização: a ideia de

uma pessoa reacionária torna-se vanguardista devido à *expertise* dela em filmes de Chaplin. E uma pergunta: a reprodução das pessoas constitui realmente o *a priori* do filme ou pertence ao “realismo ingênuo” de índole burguesa? (Ibidem, p. 136). Adorno resume tudo isso nos seguintes termos: a crítica benjaminiana aos antigos instrumentos de controle político e social padeceu quando ela enalteceu os novos.

Adorno crê na necessidade de mais dialética no texto de Benjamin. De um lado, “a penetração dialética da obra ‘autônoma’ que é transcendida pela sua própria tecnologia em uma obra planejada”; e em contrapartida, outra dialetização: a “da arte utilitária em sua negatividade” – ou, do “capital cinematográfico” em sua “irracionalidade imanente”. (Ibidem, p. 137). O autor ilustra seu argumento com a experiência dele nos estúdios de Neubabelsberg. Ele relata que há pouco uso da montagem e de técnicas cinematográficas avançadas lá. Na verdade, a realidade é “construída com mimetismo infantil e então ‘fotografada’”. Por isso ele volta a insistir na sua crítica: Benjamin incorreu num duplo erro de menosprezar o elemento técnico da arte autônoma e de supervalorizar o da “arte dependente” (Ibidem, p. 137), abstando-se da dialética entre esses extremos.

Após as críticas, as recomendações. Contra a influência de Brecht, Adorno pede a Benjamin para abandonar a imediatez do efeito estético e o apelo ao proletariado. Segundo o autor da carta, esse agente já estaria mutilado pelo modo burguês de vida. Se o *telos* da revolução é abolir o medo, e os meios disponíveis – como os “testes” – ontologizam esse medo, o rompimento

com o modo de produção capitalista estaria na relação do intelectual com a classe operária. Mas, alerta Adorno, essa relação é de solidariedade, sem nenhuma expectativa de que o proletariado vá solucionar a necessidade do intelectual. (Ibidem, p. 138). Destarte, o debate estético “magnificamente inaugurado” por Benjamin dependerá, sobretudo, da verdadeira representação da relação dos intelectuais com a classe trabalhadora. (Ibidem, p. 138).

Mas Adorno prefere não tratar desse e de outros pontos que ele sinalizou ao longo de sua carta, recomendando ao amigo/rival esperar o envio do seu ensaio sobre o jazz: “[Esse trabalho] chega a um completo veredicto sobre o jazz, aonde se mostra particularmente que os seus elementos “progressistas” (aparência de montagem, trabalho coletivo, primado da reprodução sobre a produção) são fachadas de algo, na verdade, reacionário. Creio que consegui decifrar realmente o jazz e assinalar sua função social”. (Ibidem, p. 138).

○ RITMO DO CANTO E A FERIDA DOS REMADORES

No opúsculo “Fetichismo da música e a regressão da audição”, Adorno compartilha a desconfiança dos intelectuais da “Teoria Crítica” a qualquer tentativa de reconciliação das contradições na esfera artística. Esse ensaio, elaborado desde 1936, é o primeiro que Adorno publica nos Estados Unidos, em 1938, quando ele era diretor do *Princeton Radio Research Project*. Sendo uma resposta confessa ao texto de Walter Benjamin (que acabava de ser publicada na revista do instituto),

“Fetichismo da música e a regressão da audição” problematiza a produção da cultura de massa e os comportamentos coletivos a ela relacionados. Simultaneamente, Adorno pretendia conceituar as recentes observações sociomusicais dele nos EUA, de modo a usá-las em seus escritos. A novidade desse trabalho é a crítica do consumo cultural, centrando-se, por um lado, no conceito marxista de fetichismo, e, por outro, no caráter regressivo da audição dos novos ouvintes. (JAY, 1996. p. 189).

Devido a uma longa formação musical, Adorno preferiu se enveredar pelos caminhos da produção sonora e, a partir de suas análises, desenvolver conceitos que mais tarde ele aplicaria aos vários meios de comunicação: “No jazz estão presentes mecanismos que pertencem na verdade à indústria cultural como um todo, ao conjunto da ideologia contemporânea. Esses mecanismos são visíveis no jazz, porque sem conhecimento técnico, não podem ser escondidos tão facilmente como, por exemplo, no filme.” (ADORNO, 1998, p. 123). Assim, para que não se perca a riqueza dos estudos sobre o *jazz*, será usado majoritariamente o texto “Sobre a música popular”, de 1941, também considerado o mais completo sobre a produção de bens culturais anterior à “Dialética do Esclarecimento” (DUARTE, 2007, p. 38), em complemento de “Fetichismo da música”.

Nesse texto, Adorno mantém a crença de que a dicotomia entre a arte e a técnica é falsa, pois para ele, a arte participa do processo de dominação sobre a natureza, mesmo que planeje contrapor-se a isso: “Os tradicionais fermentos antimitológicos da música

conjuram, na era do capitalismo, contra a liberdade, contra esta mesma liberdade que havia sido outrora a causa da sua proibição” (ADORNO, 1975, p. 168). A verdadeira dicotomia estaria, portanto, entre a música orientada para o mercado (o *jazz*), e a música autônoma.⁴ Separadas, ambas as esferas mantêm em si próprias as contradições do todo.⁵ E essa contradição não poderia ser resolvida no plano da linguagem musical (como tenta, por exemplo, a indústria fonográfica quando oferece seus produtos travestidos de valores culturais autônomos), mas na supressão das condições sociais que produzem essa contradição:

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 independentizou do consumo. O resto da música séria é submetido a lei do consumo, pelo

⁴ A princípio essa diferenciação entre música “séria” e de entretenimento parece ser fruto de elitismo europeu. Para evitar mal-entendidos, Adorno explica que ela não se refere à diferença dos graus de competência dos compositores. Alguns arranjos de jazz são, inclusive, mais elaborados do que algumas obras eruditas. A diferença está no fato da grande habilidade desses compositores ser utilizada para a padronização das músicas – o que traz o lucro das gravadoras e facilita a aprovação tácita dos estereótipos culturais que elas formulam. (ADORNO, 1995, p. 120).

⁵ Apesar de necessária, o autor reconhece ser problemática a manutenção dessa diferenciação. Isso porque, num contexto bem diferente do monopólio cultural do século XX, a cançoneta do “Singspiel” da “Flauta Mágica” de Mozart, havia conseguido ser simultaneamente “utopia da emancipação” e “prazer e entretenimento” (ADORNO, 1975, p 167; DUARTE, 2007, p. 31).

preço do seu conteúdo. Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música “clássica” oficial e da música ligeira. (ADORNO, 1975, p. 170).

Para que as obras possam gerar o retorno financeiro, elas deveriam passar, segundo Adorno, por um processo de “depravação” (ou padronização) de sua estrutura interna. (Ibidem, p. 174). Em “Sobre a música popular”, ele explicou como isso ocorre: as melodias são apropriadas da esfera da música séria e, por via de ampliações e repetições, seus momentos tensionais são amenizados numa falsa estrutura harmônica. (ADORNO, 1994, p. 119). Os detalhes musicais, por estarem desconexos da estrutura geral da música, acabam facilitando o reconhecimento da música pelo ouvinte. (Ibidem, p. 117).

O descompromisso em manter “as resistências do material sonoro” (ADORNO, 1975, p. 178) leva a música comercial a valorizar a recordação das partes dissociadas, que o ouvinte pode suprir sem, contudo, afetar o “sentido musical”. Isso possibilita, por exemplo, que o início da parte temática de uma música de sucesso possa ser substituído pelo começo de outra qualquer. Ao assobiar um trecho dessas músicas, a pessoa estaria se relacionando, portanto, não com a relação viva entre a totalidade e suas partes, o que de fato ocorre na música erudita⁶, mas somente com os fragmentos que mais lhe agradam⁷.

⁶ Para Adorno, na música erudita, o fato da totalidade da obra considerar todos os momentos parciais seria o prenúncio de uma sociedade onde os indivíduos teriam liberdade **[CONTINUA]**

Para que isso ocorra, só a padronização não basta: é necessário também o *plugging*. Ele compensa a exigência das agências contra inovações que se destaquem da linguagem musical padrão dos *hits*. Se não fosse esse reforço externo, via “promoção” do material, a audição dele seria impraticável. É preciso dar ao material importância psicológica. A princípio, esse mecanismo consiste em repetir a música até que as pessoas “gostem” dela. Entretanto, tomado com maior cuidado, percebe-se que ele resulta da ação conjunta dos principais interessados na promoção da mercadoria cultural (gravadora, estação de rádio, editora, agentes dos artistas, etc.) para que as pessoas consumam outros bens associados a ela (disco, publicidade com o artista, etc.). É importante ressaltar que parte da imprensa também entra na divulgação dessas mercadorias, mas sem receber nada, porque

[CONTINUAÇÃO DA NOTA 6] liberdade de associação, sem a coação da luta pela sobrevivência: “A síntese musical não somente conserva a unidade da aparência e a protege do perigo de derivar para a tentação de ‘bonvivantismo’. Em tal unidade, também, na relação dos momentos particulares com um todo da produção, fixa-se a imagem de uma situação social na qual – e só ela – esses elementos particulares de felicidade seriam mais do que mera aparência.” (ADORNO, 1995, p. 167).

⁷ O juízo musical pessoal quanto ao que é agradável ou não tem como referência o que Adorno chamou de “linguagem natural” da música. Composta de convenções musicais – cantigas de ninar, hinos religiosos ou melodias assobiadas no cotidiano –, é encarada pelo ouvinte como a linguagem simples e intrínseca da própria música. A indústria fonográfica utiliza-se dessa linguagem como referência de suas produções. (ADORNO, 1995, p. 122).

compartilham da mesma ideologia dos produtores culturais. (ADORNO, 1994, p. 129-130).

Adorno destaca alguns dos elementos constituintes do *plugging*: o glamour da apresentação e a “fala da criança”. O glamour é o recurso que cria expectativas sobre a capacidade da música em atender as demandas do público. Ele comunica a atitude “agora vamos apresentar”, comum na abertura dos filmes, como quando o Estúdio apresenta o seu emblema. É a autolouvação da mercadoria. (Ibidem, p. 127) A “fala da criança” é o nome que Adorno deu à reprodução, na letra e na música, de elementos primários e infantis. Suas características seriam a incessante repetição da fórmula musical, a limitação de muitas melodias em poucos tons, a harmonia propositadamente errônea e “coloridos musicais adocicados”. (Ibidem, p. 128) Seria a contraparte objetiva do desejo dos adultos de voltar à infância para fugir de suas obrigações. Mas para não ser descoberto, o *plugging* ainda utiliza de outro recurso, não tão explícito no texto: a “pseudo-individualização”. (Ibidem, p. 123) Ela supre a crença de que as pessoas ainda são livres para escolher o que consomem independente das manipulações do sistema. (Ibidem, p. 123).

Ainda do lado do objeto cultural, e para entender como a produção cultural se tornou fonte de lucro no capitalismo, em “Fetichismo da música”, Adorno toma emprestado o conceito marxiano de fetiche. Segundo Marx, o caráter de fetiche da mercadoria decorre do fato do seu caráter de coisa encobrir as relações sociais que a produzem de fato, ou seja, as relações de

exploração do trabalho pelo capital. Daí porque a mercadoria torna algo mágico e sobrenatural: um objeto inanimado com vida própria, alheia ao homem, sem o controle de seus produtores e consumidores. Um objeto cuja idolatria do seu aspecto de coisa oculta as relações de exploração, mas cuja posse confere ao seu possuidor um caráter especial. Isso ocorre porque:

O valor não traz escrito na frente o que ele é. Longe disso, o valor transforma cada produto do trabalho num hieróglifo social. Mais tarde, os homens procuram decifrar o significado do hieróglifo social, descobrir o segredo de sua própria criação social, pois a conversão dos objetos úteis em valores é, como a linguagem, um produto social dos homens. (MARX, 2002, p. 96).

A partir dessa determinação social do valor de troca, que na mercadoria comum advém da valorização social das suas propriedades físicas, Adorno pensa no fetichismo que aderiu à esfera da cultura. Ocorre que no bem cultural, a suposta ausência de valor de uso se transformou ela própria num valor de uso. A presumida inutilidade desse bem, ao invés de subverter o caráter mercantil da mercadoria, reforça o caráter de valor de troca que, no capitalismo, é uma exigência: “Se a mercadoria se compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso – a aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista – é substituído pelo valor de troca, o qual precisamente enquanto valor de troca assume ficticiamente a função de valor de uso”. (ADORNO, 1975, p. 173).

Nessa perspectiva, os bens culturais (no caso, os estilos musicais) viraram “fetiches”. Contra os consumidores que acreditam que o valor desses bens independe do processo de troca, Adorno afirma: “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.” (Ibidem, p. 173). Ou seja, o público não se vê como participante da produção do valor das mercadorias culturais – para ele, o valor dos produtos pertence aos próprios produtos.

Essa substituição do valor de uso pelo valor de troca também afeta a esfera do consumo. Segundo Adorno, a carência do sujeito no capitalismo tardio – provocada pela evocação e negação simultâneas da promessa de felicidade (ADORNO, 1994, p. 140) – engatilha a busca por satisfações “alternativas”. Isso explica, por exemplo, porque os dizeres publicitários e as marcas comerciais passam a ser consumidos como se fossem mercadorias (ADORNO, 1975, p. 181) – algo muito comum até hoje.⁸ Também evidenciou Adorno à época:

⁸ O trabalho de Wolfgang Haug sobre o papel das marcas no consumo de mercadorias nos permite entender essa função mais recente do valor de troca. Ocorre que, devido à publicidade, as marcas dos produtos industriais estão cada vez mais associados a imagens. Isso é evidente em roupas – sobretudo as de grifes famosas. No consumo delas, há menos interesse nos atributos físicos da mercadoria do que na posse de um produto que “utiliza meios estéticos-formais, visuais e linguísticos para caracterizar um nome.” (HAUG, 1996. p. 37). Logo, quem compra a roupa, veste a marca. Em compensação, a marca faz a promoção social da renda e do refinamento do seu usuário. (Ibidem, p. 105 – 106).

A mulher que possui dinheiro para as compras delicia-se no ato mesmo de fazer compras. *Having a good time* significa, na linguagem convencional americana, participar do divertimento dos outros, divertimento que, a seu turno, tem como o 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”. (Ibidem, p. 174-175).

Mas Adorno desconfia das afirmações de que os sujeitos estão sendo manipulados a ponto de dar crédito à produção massificada de fetiches culturais. É preciso haver um aspecto subjetivo que complete o aspecto objetivo do processo. Assim, o autor parte do pressuposto que os consumidores também se esforcem para serem enganados. (ADORNO, 1994, p. 146). A princípio, haveria um componente masoquista nesse esforço: o sentimento de que o gosto individual, sem muita avaliação⁹, deva acatar o que lhe é ofertado para satisfazer o desejo de pertencimento. (ADORNO, 1975, p. 174). A energia psíquica gasta no autoengano torna-

⁹ No último tópico de “Sobre a música popular”, intitulado de “Teoria do ouvinte”, Adorno esboça um roteiro, com cinco etapas, de como o processo avaliativo ocorre no ouvinte típico de rádio: a primeira é a vaga recordação de que ele já ouviu o que está tocando (“eu devo ter ouvido isso em algum lugar”); a segunda é a identificação efetiva (“é isso!”); a terceira é a aplicação de um rótulo (“esse é o *hit Night and Day*”); a quarta é quase que uma “autorreflexão” no ato de identificação (“oh, eu sei disso; isso faz parte de mim”); e por último, a transferência psicológica da gratificação da propriedade ao objeto (“diabos, o *Night and Day* é bom mesmo!”) (ADORNO, 1995, p. 132-136).

se, portanto, a contraparte “não-produtiva” de um modo de produção que, ironicamente, é o causador dos temores e ansiedades dos quais o indivíduo quer evitar. (ADORNO, 1994, p. 136).

Reprimir, na consciência, o sofrimento causado pela sociedade industrial tardia em prol da diversão levaria, no plano da música, o que Adorno chama de “regressão da audição”. (ADORNO, 1975, p. 179). Se a própria natureza do trabalho nas fábricas e nos escritórios exige uma percepção desconcentrada, esse estado de consciência é também responsável pela vontade por produtos de fácil consumo. Mas diferentemente de Benjamin, Adorno não vê um sentido revolucionário da recepção distraída do meio reprodutível:

O modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara para 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 concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já 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. (Ibidem, p. 182).

A referência de Adorno à resignação dos ouvintes da música de massa aponta para a caracterização que

ele faz dos “ouvintes regressivos”. De um modo geral, demonstram-se “despolitizados” (Ibidem, p. 187), “destrutivos” (Ibidem, p. 188) e dispostos a apoiar qualquer projeto político que julguem inevitáveis: “Nos Estados Unidos depara-se com os chamados liberais e progressistas entre os entusiastas da música popular ligeira, que classificam como democrática por excelência, devido à amplitude de 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 a brutalidade que progride.” (Ibidem, p. 187). Muitos deles são jovens, uma faixa etária ainda não completamente inserida no mercado de trabalho, e constituem subgrupos distintos: “radioamador”, “perito de audição”, “moderninho”, etc. O tempo ocioso deles é organizado pelo mesmo princípio de troca e equivalência que reina na esfera da produção, o que permite afirmar que dispõem “de muito tempo livre e de muito pouca liberdade.” (Ibidem, p. 187) Por todas essas características, quando se rebelam contra o rótulo de consumidor passivo, acabam sendo “pseudo-ativos” (Ibidem, p. 185) – uma ideia que Adorno trabalhou em “Tempo livre”:

Pseudo-atividade é espontaneidade mal-orientada. Mal-orientada, mas não por acaso, e sim porque as pessoas pressentem surdamente quão difícil seria para elas mudar o que pesa sobre seus ombros. Preferem deixar-se desviar para atividades aparentes, ilusórias, para satisfações compensatórias institucionalizadas, a tomar consciência de quão

obstruída está hoje tal possibilidade. Pseudo-atividades são ficções e paródias daquela produtividade que a sociedade, por um lado, reclama incessantemente e, por outro lado, refreia e não quer muito nos indivíduos. (ADORNO, 1995, p. 78-79).

No campo da produção musical, encontramos o exemplo mais emblemático disso na figura do “entusiasta”. Para entendermos como são esses fanáticos, resgataremos a divisão que Adorno propôs em “Sobre a música popular”. Dos dois tipos principais, o primeiro é o “ritmicamente obediente” e é exemplificado pelo fã que canaliza sua energia para acompanhar as atividades de seu artista preferido – um ritmo que ele não determina. Já o outro tipo, o “emocional”, é introspectivo, lembra o espectador de filmes “sentimentais”, e consome música para o alívio de suas frustrações – como já dito, inerentes ao capitalismo tardio. Ou seja, consome para ter “permissão para chorar”. (ADORNO, 1994, p. 140). Apesar das diferenças, ambos os tipos não exercem a recepção crítica das mercadorias culturais — “quem chora não resiste mais do que marcha” — porque ficam restritos a uma “liberação” que, por ser catártica, é conciliatória à cultura oficial. (Ibidem, p. 141).

Escrever para estações de rádio ou para os ídolos, tocar ou dançar as músicas favoritas são comportamentos esperados desses entusiastas. Assim justificam a crença de que são eles quem mais contribuem para a produção cultural. (ADORNO, 1975, p. 185). São conhecidos por *jitterbugs* – em referência a insetos que zigzagueiam em torno da luz até morrer

queimados ou de exaustão. Mas isso não quer dizer que eles foram privados de vontade. (ADORNO, 1994, p. 144). Conforme já dito, para o sujeito negar a tomar consciência da padronização musical, é preciso que ele decida se conformar. Mas é nesse esse estado emocional ambivalente – entre a passividade de consumidor e a raiva pelo trato desrespeitoso a ele, um *jitterbug*, mesmo que ele desrespeite o que quer que lhe cause ressentimento – que o entusiasmo do *jitterbug* pode explodir em violência.

Ela pode ser direcionada contra alguns alvos. Em primeiro lugar, o pensamento crítico. Nesse sentido, ele torna-se objeto de risos, visto que “morrer de rir” impede o sujeito de reconhecer sua real condição (CLAUSSEN, 1990, p. 7): “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 positivos.” (ADORNO, 1975, p. 188). Além dos críticos dos ídolos, ela também pode ser direcionada contra os próprios ídolos, mesmo que eles tenham sido objeto de encanto no passado. (ADORNO, 1994, p. 143, p. 141). De ambos os modos, Adorno nos possibilita compreender esse estado psicológico não só como um momento de apatia e passividade como alguns comentadores sugerem (TESTER, 1994, p. 65), mas também como um ensaio de reação contra os *mass media*: “Essa transformação da vontade indica que a vontade ainda está viva neles, e que, sob certas circunstâncias, ela

pode ser suficientemente forte para os livrar das influências que lhe foram impostas e que perseguem seus passos.” (ADORNO, 1994, p. 146).

CONCLUSÃO

A divergência entre Adorno e Benjamin foi fecunda para os primeiros entendimentos da cultura de massa no século XX. Ambos lidaram com a novidade de viver numa época cujos modelos e categorias estéticas tradicionais não eram suficientes para a compreensão dos novos meios tecnológicos de expressão estética. Benjamin apostava nas possibilidades inéditas abertas pela tecnologia (a emergência do equivalente cultural de uma nova sociabilidade coletiva, a mudança revolucionária na percepção dos bens estéticos, etc.). Daí o seu fascínio pela técnica e pela dessacralização que ela produzia. Essas posições Adorno não compartilhava. Cético quanto aos potenciais emancipatórios da produção cultural voltada ao entretenimento, ele também suspeitava do grau de consciência crítica que Benjamin atribuiu às massas. Seu pressuposto era de que a percepção sensorial havia sido empobrecida pela tecnologia, o que torna as posições dele mais negativas do que as do seu colega. Nesse sentido, Benjamin é mais esperançoso. Pois do argumento desenvolvido em “Reprodutibilidade Técnica” é possível inferir que todo meio técnico inovador pode ser usado para criar um horizonte imaginário substituto do mundo real (e opressor). De qualquer modo, entre o pessimismo e a esperança, um

ALVES JUNIOR, D. G.; LIMA, O. P. **ENTRE O CINEMA E O JAZZ: A PRODUÇÃO MIDIÁTICA DOS ANOS TRINTA E QUARENTA NA INTERPRETAÇÃO DE WALTER BENJAMIN E THEODOR ADORNO.** P. 11-46.

e outro há muito contribuíram para um debate sempre atual, sobretudo nos nossos dias – era dos conglomerados midiáticos transnacionais, do hiperconsumismo e da reprodução digital.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. *Fetichismo da música e a regressão da audição*. Trad. Luís João Baraúna. In: Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 165-191. (Os Pensadores, 48).

_____. *Correspondência (1928-1940)*. Trad. Jacobo Muñoz Veiga e Vicente Gómez Ibáñez. Madri: Editorial Trotta, 1998.

_____. *Moda intemporal - sobre o jazz*. In: Prismas: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wener e José M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 117-130.

_____. *Tempo Livre*. Trad. Maria Helena Ruschel. In: Palavras e Sinais: modelos críticos 2. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 70 – 82.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2. ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T. W.; SIMPSON, G. *Sobre a música popular*. Trad. Flávio R. Kothe. In: COHN (Org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1994. p. 115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BERMAN, Russell A. *Modern Culture and Critical Theory – Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989.

CLAUSSEN, Detlev. *A atualidade da crítica da indústria cultural*. Trad. Antônio Álvaro Zuin. “Fortzusetzen: Die Aktualität der Kulturindustriekritik Adornos”. In: HAGER, F.; PFÜTZE, H. (Hrsg.). *Das unerhört Moderne/ Berliner Adorno-Tagung*. Lüneburg: zu Klampen, 1990.

DUARTE, Rodrigo. *Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

_____. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. HANSEN, Mirian. *Of Mice and Ducks - Benjamin and Adorno on Disney*. South Atlantic Quarterly, v. 92, n. 1, p. 27-61, 1993 winter.

HAUG, W. Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

JAY, Martin. *The Dialectical Imagination. A history of the Frankfurt school and the Institut of Social Research, 1923-50*. Berkley: University of California Press, 1996.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. V. I. Trad. Reginaldo Sant’anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ROSE, Gillian. *Melancholy Science - An introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Hong Kong: Macmillan Press LTD, 1978.

TESTER, Keith. *Media, Culture and Morality*. USA and Canada: Routledge, 1994.

