

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS-UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
NÍVEL MESTRADO

JOÃO ZAQUEO ORIGUELLA JÚNIOR

**INTERFACES FILOSÓFICAS DA MÚSICA**

SÃO LEOPOLDO

2010

**JOÃO ZAQUEO ORIGUELLA JÚNIOR**

**INTERFACES FILOSÓFICAS DA MÚSICA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção título de Mestre pelo Programa de Pós – Graduação em Filosofia, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientador: Luiz Rohden

São Leopoldo

2010

O69i Origuella Júnior, João Zaqueo  
Interfaces filosóficas da música/ João Zaqueo Origuella Júnior  
/ -- 2010.  
74 f. ; 30cm.  
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Vale do Rio  
dos Sinos. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, São  
Leopoldo, RS, 2010.  
Orientadora: Prof. Dr. Luiz Rohden.

1. Filosofia da arte. 2. Linguagem musical. 3. Indústria  
cultural. 4. Estética filosófica. I. Título. II. Luiz Rohden.  
CDU 7.01

Catálogo na Publicação:  
Bibliotecário Eliete Mari Doncato Brasil - CRB 10/1184

**JOÃO ZAQUEO ORIGUELLA JÚNIOR**

**INTERFACES FILOSÓFICAS DA MÚSICA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção título de Mestre pelo Programa de Pós – Graduação em Filosofia, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Aprovado em \_\_\_\_ \_\_\_\_ \_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Componente da Banca Examinadora – Instituição a que pertence**

---

**Componente da Banca Examinadora – Instituição a que pertence**

---

**Componente da Banca Examinadora – Instituição a que pertence**

## **RESUMO**

Esta dissertação tem como objetivo destacar o desenvolvimento da linguagem musical sob um viés filosófico. Para tal desiderato, buscou-se verificar como a linguagem musical era concebida. Seja na visão filosófica dos gregos, com Pitágoras e Platão, ou dos medievais, com Boécio e ainda no século XX, com Adorno. A metodologia adotada para este fim foi a de selecionar importantes apontamentos sobre os desdobramentos da linguagem musical e como esta acabou por tornar-se um produto de consumo no decorrer do século XX. Adorno com sua profunda reflexão filosófica, musical e social é o centro desse estudo. Ora, as reflexões adornianas sobre a arte musical são de um cunho filosófico extraordinário e servem como um alerta aos especialistas em filosofia da arte. Enfim, tal visão defende uma linguagem musical acima dos interesses da chamada indústria da cultura, ou seja, uma música verdadeiramente autêntica.

Palavras-chave:

Linguagem musical; Filosofia da arte; Indústria cultural; Estética filosófica.

## ABSTRACT

This thesis aims at highlighting the development of musical language in a philosophical belief. To this aim, we attempted to verify how the musical language was seen. Under the philosophical vision of the Greeks, with Plato, or the medieval, with Boethius and even in the twentieth century, with Adorno. The methodology adopted for this purpose was to gather important insights into the unfolding of musical language and how it ended up becoming a consumer product in the course of the twentieth century. Adorno with his deep philosophical reflection, is the musical and social center of this study. However, Adorno's reflections on the art of music are of extraordinary philosophical and are used as a warning to specialists in the philosophy of art. Anyway, this view argues for a musical language above the interests of the so-called culture industry, ie a truly authentic music.

Keywords:

Musical language, philosophy of art, cultural industry, philosophical aesthetics.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>06</b>
<b>1. A ARTE MUSICAL .....</b>	<b>09</b>
<b>1.1 O pensamento musical grego: Pitágoras e a harmonia das esferas.....</b>	<b>10</b>
<b>1.2 Platão e a concepção musical contida nas <i>Leis</i> e na <i>República</i>.....</b>	<b>15</b>
1.2.1 A questão do Belo e as objeções ao ideal de filosofia da arte.....	19
<b>1.3 A Idade Média do ponto de vista da linguagem musical segundo Boécio.....</b>	<b>22</b>
<b>2. A LINGUAGEM MUSICAL EM ADORNO.....</b>	<b>30</b>
<b>2.1 A crítica à cultura.....</b>	<b>31</b>
<b>2.2 Reflexões de Adorno sobre a arte: a música e a indústria cultural.....</b>	<b>32</b>
<b>2.3 O Princípio da Mercadoria.....</b>	<b>37</b>
<b>2.4 A fusão de cultura e entretenimento.....</b>	<b>42</b>
<b>3. O FETICHISMO NA MÚSICA E A REGRESSÃO DA AUDIÇÃO A ANÁLISE CRÍTICA DO JAZZ.....</b>	<b>48</b>
<b>3.1 A filosofia da nova música.....</b>	<b>56</b>
<b>3.2 Considerações acerca das reflexões filosóficas de Pitágoras, Platão, Boécio e Adorno.....</b>	<b>59</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>67</b>
<b>OBRAS CONSULTADAS.....</b>	<b>69</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação busca salientar alguns aspectos do desenvolvimento filosófico sobre a música. Platão, Boécio e Adorno, com lucidez filosófica, contribuíram imensamente sobre a compreensão da linguagem musical. Busca-se analisar a linguagem musical sob o olhar filosófico verificando a seguinte problemática: quais os elementos que integram a linguagem musical? Por que esta linguagem é tão difícil de ser conceituada?

No primeiro capítulo pretende-se verificar importantes desdobramentos da musicalidade grega, isto é, observar como os gregos, especificamente Platão, concebiam a arte musical. Analisando como o filósofo relacionava a música enquanto participante no processo de construção do ser humano, como uma linguagem de formação.

Pretende-se igualmente distinguir os conceitos básicos de Platão com relação ao fazer musical. Quais as contribuições da música na constituição do povo grego, qual sua importância enquanto colaboradora educacional. A ideia platônica era de que a música deveria fazer parte do currículo dos jovens estudantes gregos e ainda mais, o filósofo acreditava que a musicalidade desenvolvida auxiliava na formação do caráter estudantil. Assim, a linguagem musical contribuía para uma boa formação do cidadão ateniense.

No término do primeiro capítulo, procura-se evidenciar a concepção medieval, isto é, quando a música transforma-se em expressão do sagrado, ou seja, a execução musical volta-se a Deus. Assim sendo, tem-se a intenção de contrapor o ideal grego da música de caráter educacional para uma musicalidade de cunho espiritual. Com exceção dos trovadores medievais, a música medieval é toda sacra.

Para os medievais, a música era um meio de chegar-se a Deus. Nesse sentido, a música chamava a atenção dos fieis, através de toda carga emocional que esta arte carrega consigo. Na ótica filosófico-musical desse período, a sacralidade da música era algo natural e imprescindível.

Boécio é o grande expoente filosófico desse período. Ele desenvolve com maestria importantes considerações a respeito da música e ainda observa que o número estaria no princípio de tudo e, nesse particular, a música seria a ciência dos números que regem o mundo, em suma, a música medieval possuía um imenso valor moral e sacro. Ora, nessa época pensava-se que a música era o elo entre o Criador e suas criaturas.

Entretanto, o pensador vislumbrava a música como sendo uma ciência e não somente uma arte. Ele estava preocupado com os fenômenos físicos, ou ainda, com as proporções matemáticas como sendo uma base para o entendimento sobre a música.

O segundo capítulo trata dos desdobramentos da arte musical do decurso do século XX. Com o auxílio filosófico de Adorno, investiga-se como a música terminou por transformar-se em produto, sendo então comercializada, deixando de lado o seu caráter artístico em nome das boas vendagens.

Conforme Adorno, a prática musical foi adquirindo mais e mais técnica, ganhando espaço no cotidiano humano, a tal ponto que sua importância para a existência humana tornou-se fundamental. Já no século XX, observa-se o pronunciamento filosófico de Adorno, o qual aponta o quanto a música passou a ser tratada como um mero produto, uma diversão ou entretenimento da chamada indústria cultural.

A arte não é vista por Adorno apenas como uma questão puramente teórica, porém, como arte vivenciada, com *significado de vida*. Ele expressava-se com a autoridade resultante de uma intimidade incomum com esta arte tão suprema – a música. O filósofo ainda projeta a música enquanto reflexo de uma sociedade e defende que o mercado ou a chamada indústria cultural, exerce seu amplo domínio sobre a coletividade social, em resumo, sobre as massas.

Adorno assevera a força do mercado e distingue o fazer musical do produto ao qual foi transformado. O filósofo alemão expõe com maestria suas teses sobre o fetichismo na música e o retrocesso da audição, bem como sua crítica a cultura. A visão adorniana pode ser vista como um alerta para com a arte musical, uma vacina contra o consumismo exacerbado que tende a tudo sucumbir.

Finalmente, no capítulo três salienta-se especificamente a crítica de Adorno sobre o Jazz, o retrocesso da audição, as questões referentes à filosofia da nova música e de que forma pode-se entrelaçar o pensamento de Platão, Boécio e Adorno, ou seja, como a linguagem musical pode representar uma boa formação do cidadão, uma expressão divina através dos fenômenos musicais e uma arte autônoma, autêntica, sem preocupar-se em se tornar um bom produto, enfim, uma arte capaz de falar sobre o ser humano.

No capítulo três procura-se conceituar filosoficamente o que vem a ser a linguagem musical, isto é, quais seus parâmetros, qual deve ser a sua função, o seu papel no meio em que vivemos, em suma, como a música pode e deve ajudar o ente humano na busca de si mesmo. Nesse sentido, a música torna-se uma grande aliada da filosofia, uma força capaz de trazer equilíbrio social verdadeiramente eficaz e produtivo entre os homens.

Ainda nesse mesmo capítulo, pretende-se apresentar a ideia específica de Adorno sobre as relações comerciais da música no século XX. Esmiuçar essa problemática e apontar para uma *solução adorniana*: uma nova música. Nessa via, retomam-se as concepções de Platão e Boécio sobre a utilização da linguagem musical e as vantagens auferidas para todo aquele que estiver às voltas com a linguagem musical.

## 1. A ARTE MUSICAL

Segundo as mais básicas concepções sobre a linguagem musical, as notas musicais possuem diferentes alturas que, em conjunto formam as melodias. Essas melodias possuem ritmos específicos. Estas podem conter frases musicais que podem ser vistas como sentenças musicais. Enquanto a produção simultânea de notas distintas cria a chamada harmonia. Essa vem a ser uma concepção inicial, básica e bem razoável sobre um conceito primário de música.

Ora, se as notas musicais fossem pensadas de maneira individual, em uma determinada composição, tais notações poderiam ser representadas por tijolos, o ritmo pode ser uma espécie de argamassa que une uma a outra. Nesse caso, o ritmo é uma pulsação ou métrica, em suma, a maneira como essas pulsações se agrupam. Nesse sentido, a música pode comparar-se a um edifício, projetado pelo compositor, seguindo as normas formais de sua construção sonora, de sua musicalidade.

Já a palavra ritmo, derivada do grego *rhythmos*, designa aquilo que se movimenta, aquilo que flui. O ritmo ainda está associado a ideia de medida, uma medida de tempo específica, isto é, a proporção na qual os sons encontram-se dispostos, o ritmo é a exatidão. Existe, em contrapartida, uma outra ideia ligada ao ritmo: a ordem. Essa ordenação permeia uma concepção global sobre a música.

Em verdade, quando se menciona a palavra ritmo, pensa-se na ordenação que, a seu turno, implica em uma determinada regularidade. Por isso dizia-se que o ritmo é uma ordem na repetição das diferentes durações. Tais durações são representadas por figuras de tempo, determinando a duração exata dos sons. Nesse sentido, afirma-se que a rítmica musical é uma base teórica fundamental para uma boa concepção do todo musical.

A parte rítmica é primordial para o desenvolvimento da arte de combinar os sons, pois a parte rítmica comanda as estruturas temporais e uma das dimensões do espaço musical depende das relações de duração do som. Tal relação pode se dividir em dois níveis: relações

de duração entre as diferentes partes da obra, bem como relações da frase musical. Antes de se especificar os ritmos precisos, torna-se essencial saber que os ritmos estão inscritos em um andamento.

O chamado andamento indica a velocidade do *tempo*, com sua respectiva figura musical. Assim sendo, as notas são engendradas a uma rítmica e ambas formam as bases de uma composição musical. Esses elementos primordiais da linguagem sonora sempre estiveram presentes nas diferentes épocas e concepções dessa arte. O que diferencia um período de outro são as mudanças estruturais de escrita e execução musical.

Já a altura sonora vem a ser a chamada vibração do ar (*hertz*). Caso esta mesma vibração seja regular, a nota será identificável. A vibração rápida caracteriza uma nota aguda, ou alta, a contrário senso, uma vibração lenta qualifica uma nota baixa ou grave, vulgarmente chamada de grossa.

Nessa via, pode afirmar-se categoricamente que a linguagem musical evoluiu, pois as ondas sonoras são estudos comprovados dos físicos do século XX. Os *hertz* são notas musicais exatas, isto é, com alturas determinadas e fisicamente comprovadas enquanto ondas de som, matematicamente medidas.

Ao tratar-se da linguagem musical e seus matizes, deve-se escrever numa linguagem coerente, com a necessária utilização de termos técnicos (musicais), sobretudo, no presente capítulo quando se evidenciam os desdobramentos musicais no decurso da história humana, com os gregos, os medievais, chegando-se até o século XX, aos dias de Adorno.

### **1.1 O pensamento musical grego: Pitágoras e a harmonia das esferas**

A ideia de que o valor da educação musical sofreu alterações em inúmeros períodos históricos, até chegarmos ao século XX demonstra a necessidade de refazer-se o percurso básico do pensamento filosófico-musical, o essencial de diferentes épocas, com Pitágoras, Platão, Boécio e Adorno. Assim procedendo, se busca esmiuçar tais transformações e pormenorizar a linguagem musical através dos tempos, sobretudo, na visão dos filósofos acima mencionados.

Ora, os gregos já possuíam uma escrita musical mais complexa, organizada através das letras de seu alfabeto. Somente no século VI a.C., descobriram-se os intervalos musicais representados por meio de proporções aritméticas, com Pitágoras. Dessa forma, os povos precedentes herdaram todo o conhecimento grego relacionado às escrituras e teorias musicais

e ainda à construção de instrumentos musicais, isto é, de certa forma, imitaram o povo da Grécia, na organização harmônica da arte musical e com o aproveitamento de suas teorias.

A música e a educação musical eram extremamente valorizadas na Grécia antiga. Nas cidades-estado gregas o uso da prática musical e seus respectivos estudos teóricos, eram fundamentos básicos para o currículo dos estudantes gregos e uma preocupação central dos governantes e dos próprios cidadãos, justamente pela contribuição da música na boa formação dos indivíduos.

De modo geral, em toda a filosofia grega pode-se apontar uma posição de liderança com relação às artes, sobretudo com a arte musical. Acreditava-se inclusive na associação entre os movimentos da alma e as progressões musicais. Sendo assim, o propósito da música era o de uma verdadeira educação harmoniosa do corpo e da mente. Na visão grega, a matemática e a música possuíam um importante elo de relações.

No pensar grego, a música vinha a ser a mais imediata expressão de *Eros*, uma espécie de ponte entre a ideia e o fenômeno. Nesse viés, a educação através da linguagem musical se apresentava extremamente benéfica e pedagogicamente *correta*, no sentido de propiciar ao musicista uma oportunidade paulatina de entendimento teórico e prático altamente produtora. A sensibilidade adquirida pela via musical estava vinculada à ética e a estética, implicada na construção moral do sujeito, no desenvolvimento de sua intelectualidade.

A música era muito utilizada na Atenas antiga, inclusive os coros ensaiavam durante todo o ano para se apresentarem em ocasiões muito especiais, sobretudo, nas festas religiosas:

[...] as liturgias eram confiadas aos mais ricos, que assumiam as despesas relativas a elas. A partir de Homero, o aedo fazia-se acompanhar pela cítara e, assim como o adivinho, era um personagem enraizado no imaginário coletivo; sua presença incitava a emoção que exalta ou acalma. (JACQUEMARD, 2006, p. 118-119).

A arte musical grega era tida mesmo como fundamental, não somente para o progresso das disciplinas de ordem científica, bem como para a vida cotidiana. Pode-se questionar: de onde emanavam esses poderes atribuídos ao som? A palavra é a música? Certamente, em primeiro lugar, do Egito, afirmam inúmeros historiadores, já que nesse país nasceram os mistérios que Orfeu celebrava e divulgava por toda a Grécia. Foi exatamente no Egito que Pitágoras esteve às voltas com a vibração, entonação enquanto fonte de energia, isto é, com a musicalidade de sua própria voz.

Sabe-se ainda que os modos musicais gregos eram constituídos por três *níveis*: o dórico, o eólio e o jônico, os quais receberam o acréscimo dos modos ditos *bárbaros*, o frígio e o lídio.

Já as escalas compostas por sete sons foram utilizadas na antiguidade através dos hindus, dos chineses e dos egípcios. Existia uma grande associação da linguagem musical grega com a harmonia universal.

A escala fundamental grega era a dórica, tida como aquela que propiciava um maior equilíbrio, por isso, essa escala era utilizada com o intuito de trazer equilíbrio aos jovens estudantes gregos, harmonizando-os em sociedade. Essa era a principal justificativa para a preferência pela escala dórica, por trazer uma determinada tranquilidade ao ouvinte, ao estudante.

Aristóteles igualmente contribuiu no que concerne ao pensamento musical grego, o filósofo define que a poesia continha em si, uma melodia, um ritmo e uma linguagem própria. Nessa via, a música seria essencial junto à declamação de uma poesia. Os pensadores gregos, de forma geral, defendiam que a música possuía determinadas qualidades morais que poderiam influenciar positivamente no comportamento de seus ouvintes e praticantes, tornando-os mais equilibrados.

Com sua famosa teoria da imitação, Aristóteles alega que a música *imita* ou representa os diferentes estados da alma humana, isto é, imita os sentimentos de alegria, raiva, amor, paixão, coragem, etc. O filósofo ainda defende que esse sentimento imitado seria transposto ao ouvinte. Daí provém a importância de uma música moralmente *correta*, para um bom desenvolvimento do caráter humano. Nessa via, caminha o conceito de qualidade musical, se a música for moralmente *boa*, será qualificada.

A visão aristotélica ainda admite que a música poderia até mesmo ser utilizada para uma ocasião de diversão, enfim, para um deleite intelectual ou prazer auditivo, para além do caráter educativo. Certamente, dentro de certos limites. No entanto, a musicalidade deveria nortear os ouvintes, direcionando-os ao equilíbrio coletivo e guiando-os a uma harmonia coletiva.

Enfim, os gregos fatalmente proporcionaram grandes avanços no uso da linguagem musical, no entanto, dá-se um especial enfoque em Pitágoras com sua famosa harmonia das esferas e sua visão extremamente matemática sobre a linguagem musical. Dá-se uma ênfase ainda para a ótica de Platão e sua concepção sobre a música, na qual o filósofo defende a utilização da arte musical como uma espécie de encaminhamento educacional dos indivíduos, em suma, a música enquanto formadora de um bom caráter, como condutora e educadora moral.

A formação educacional dos gregos apresenta-se de maneira compacta, onde todos os domínios estabelecem claras relações de interdependência. Seguindo sua *paidéia*, de onde

deriva o termo enciclopédia, os gregos organizavam-se em ciclos pedagógicos de grande conotação moral e ética, estabelecendo dessa forma um modelo de conduta de uma vida em sociedade.

Ora, com os gregos, ocorreu a *matematização* da música, em especial, com Pitágoras, do qual, tratar-se-á a partir desse parágrafo. Este desenvolveu uma brilhante teoria sobre a música das esferas, as quais *giravam*, segundo essa concepção, em uma gigantesca envergadura e imenso peso, em uma leveza radiosa e deslumbrante.

Segundo Pitágoras e sua teoria, os planetas estariam dispostos no universo, assim como em uma escala, sete notas, sete planetas: Lua, Sol, Vênus, Mercúrio, Marte, Júpiter e Saturno, traçando nos céus em velocidades distintas, seu caminho reverso ao das estrelas fixas. Platão faz breve referência à harmonia das esferas no final da *República*, onde o discurso do equilíbrio da cidade grega não deixa de convergir para aquela harmonia celeste, concebida como harmonia musical.

Segundo o pensar de Pitágoras:

A música é tão inatingível quanto o vento. Os sons produzidos possuem um caráter fugidio, aleatório, e podem ser tão cativantes como os cantos dos pássaros. Cantos que não são improvisados, mas característicos de cada espécie, sendo permitido a cada um dos indivíduos da mesma espécie produzir variações, mesmo que bastante limitadas, salvo quando se trate de um ilustre virtuose chamado 'rouxinol'. (JACQUEMARD, 2006, p.135).

Pitágoras ficou conhecido por sua inteligência matemática e sua grande capacidade filosófica, porém, suas teorias sobre a música estão associadas à suas ideias filosóficas. Para Pitágoras, a música surgiu sob um duplo aspecto: o que conduz a uma alegria natural, quase ingênua, e o que gera as leis da eternidade, que regem o universo.

A música, nesse sentido, abre o acesso a esse outro lado das coisas do qual se adivinha a existência. Por ventura não seria ela a própria magia antes de ser revelada como essência matemática? Essa interrogação era feita pelos discípulos de Pitágoras, os continuadores de sua doutrina de cunho filosófico.

Para Pitágoras, a música existia desde o começo de tudo e com esta toda a harmonia que ela gera, isto é, uma harmonização celestial, universalmente matematizada. Segundo o pensar pitagórico, a música possuía um poder muito maior e até mesmo mais eficaz do que as terapias inventadas pela medicina. Assim sendo, a música contribui para a conservação da saúde.

Como em muitos outros domínios, a arte baseada na intuição exata é efetivamente anterior à ciência, embasada na reflexão. Pitágoras foi o primeiro a trabalhar de forma mais aprofundada com a ideia de que todos os fenômenos eram regulados por relações numéricas. A partir disso, o filósofo procurou dedicar-se ao estudo da produção dos sons, ou seja, ele problematizava de que forma os sons harmonizavam-se entre si. Inclusive desenvolvendo medidas matemáticas entre os sons, posteriormente classificadas como intervalos.

Nesse viés, acreditava-se que o cosmo, tão fascinante para os homens, continha em si cinco planetas, além do sol e da lua. Naquela época acreditava-se que a Terra era o centro do universo, porém, acreditava-se igualmente que ela se movia em torno de um grande fogo, intitulado de fogo central.

A Via-Láctea era tida como sendo a poeira dispersa de um astro calcinado. Assim sendo, cada astro seria o lugar exclusivo de um número. O fogo central era o fogo do Princípio Um; a chamada antiterra o lugar do primeiro 1; a Terra, o lugar do 2 (ou da Opinião); o sol, o lugar do 7, já que a partir dos elementos denominados fixos, ele ocupa o sétimo posto.

É esse o deslumbrante trabalho de Pitágoras. Sua principal ideia é a de que o a harmonia comanda o universo, seu fim e início, a morte e a vida. Nesse ínterim, a harmonia parece ser a palavra de ordem para a vida universal. Essa harmonização é gerada, de acordo com essa concepção, pelo *Número*, o grande suporte para a compreensão musical visto que sem esse elemento, a música ficaria incompleta.

A música das esferas é a grande contribuição filosófico-musical de Pitágoras. Segundo essa teoria, os planetas e estrelas *faziam* música enquanto viajavam pelos céus. A partir desses dados, o filósofo conjecturou que as duas coisas eram aspectos de um mesmo princípio matemático perfeito que regia o universo. Nesse ínterim, os planetas e as estrelas deveriam fazer sons perfeitos ao se moverem, exatamente como as vibrações da corda produzida por um instrumento, com os chamados sons harmônicos perfeitos, ou por outra, uma pura e perfeita matematização, genialmente transposta para a linguagem musical, a linguagem dos sons.

Os pitagóricos foram os grandes responsáveis por inúmeros avanços nas ciências matemáticas. Todavia, cabe salientar que a compreensão dos discípulos de Pitágoras era de que “[...] os números eram uma realidade independente responsável pela harmonia, o princípio que governa a estrutura do mundo, e simbolizavam ainda qualidades morais e outras abstrações”. (TOMÁS, 2002, p.92).

Os números são os elementos de todas as coisas, na visão dos pitagóricos. Nessa perspectiva, o mundo como um todo seria constituído por uma harmonia e um número, ou seja, a harmonia igualmente era constituída por razões estritamente musicais. Entrementes,

para os seguidores da doutrina de Pitágoras, não haveria nenhuma distinção entre “princípio ontológico e realidade sensível e de uma conexão abstrata dos números”. (TOMÁS, 2002, p.94).

Ora, se para os pitagóricos, a aritmologia geométrica é o que permite uma verificação da harmonia em termos espaciais, a música seria essa mesma verificação em uma esfera sonora, isto é, através da harmonia sensível projetada pelas cordas de um instrumento, pode-se reconhecer uma harmonia *inteligível*, que consiste nos números.

A busca do valor da música e da educação musical inicia-se na Grécia, que sempre tem sido, para o Ocidente, uma forte referência. A ciência deve muito aos pensadores gregos, assim como a fantasia, pois os mitos gregos continuam a ter significado para o homem contemporâneo. E o mesmo ocorre no que diz respeito à música, desde a Idade Média até agora. Desde o início da organização social e política grega acreditava-se que a música influía no humor e no espírito dos cidadãos e, por isso, não poderia ser deixada exclusivamente por conta dos artistas executantes. (FONTERRADA, 2003, p.18).

Evidencia-se ainda a concepção platônica sobre a linguagem musical. As ideias de Platão com relação à utilização da arte musical são fundamentalmente de caráter educativo, valorizando a arte musical como sendo uma atividade que coopera para a construção do conhecimento e do próprio ente humano e ainda como uma linguagem de formação, uma arte formadora e de suma importância para os seres humanos.

### **1.2 Platão e a concepção musical contida nas *Leis* e na *República*.**

Platão, em alguns de seus diálogos desenvolve uma abrangente discussão ética, estética e mesmo política a respeito da arte musical. “Para Platão e todos os gregos, a literatura, a música e a arte têm grande influência no caráter, e seu objetivo é imprimir ritmo, harmonia e temperança à alma. Por isso deve-se preservá-la como tarefa do Estado”. (FONTERRADA, 2003, p.19).

Segundo o pensar de Platão, a música deveria ocupar uma posição de liderança com relação às demais artes. Na *República* e nas *Leis*, o filósofo descreve o Estado ideal, bem como define um sistema educacional capaz de manter um bem estar social, um equilíbrio na polis. Dessa forma, torna-se evidente o valor da poesia, da arte musical, da matemática, das ciências e, obviamente, do filosofar.

Mas afinal de contas, o que Platão entende por música? Segundo o filósofo, a música compõe-se basicamente por três elementos: as palavras, a melodia e o ritmo, sendo que a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras e não ao contrário. Para Platão, os elementos devem servir o texto, ou seja, a harmonia (o acompanhamento) e a parte rítmica devem acompanhar a letra, ou seja, as palavras.

Entretanto, na época de Platão não se admitia uma música pura, apenas instrumental visto que esta não corresponderia às exigências de então. Somente a virtuosidade dos instrumentos não seria suficiente para suprir a ausência textual, a falta de palavras. Além do mais, não seria uma música com precisão, isto é, essa formatação musical, perderia e muito de seu valor ou caráter moral.

Nas *Leis*, um diálogo escrito em uma fase de maturidade, Platão aborda com extrema maestria que só seria possível uma verdadeira formação no caráter grego através da música, todavia, somente quando as leis mais sólidas do estado fossem igualmente modificadas. Portanto, isoladamente, sem a ajuda do estado grego, a música não seria tão transformadora, no entanto, com o auxílio de leis devidamente coerentes, a boa música traria prosperidade e temperança.

A música não era vista apenas como uma recreação, mas sim como sendo uma espécie de encontro consigo mesmo, ou ainda, com sua existência interior. Nesse viés, Platão indica que a música constitui-se numa ferramenta de grande valia na composição do caráter humano, em suma, o filósofo acreditava no poderio intelectual da linguagem musical. Na visão platônica, se um indivíduo estivesse harmonizado consigo mesmo se harmonizaria facilmente com os outros cidadãos.

Platão defendia uma educação sólida e coerente. No entanto, a Atenas de seu tempo negligenciava essa educação aos mais jovens, isto é, o Estado falhava na formação dos futuros participantes da polis. Na concepção platônica, o ensino deveria perdurar pelo espaço de 50 anos. Dos 3 aos 6 anos, a criança deveria tornar-se participativa somente nos jogos educativos, em jardins específicos onde, sob um olhar atento, desenvolveria seus primeiros passos.

Certamente Platão reabilita a *mimesis* ao tratar do belo musical nas *Leis*. A música considerada como bela, seria àquela dotada de valor, que se aproxima do belo pela imitação. Nessa via, as criações musicais não passariam de imitação e de representação. As criações musicais efetivamente belas são aquelas cuja imitação seja correta, ou seja, aquelas que representem da maneira mais efetiva possível, o *Belo*.

Já na *República*, o papel político-pedagógico da prática musical estabelece a distinção entre a música adequada à ordem pública daquela música *minaria* a vida social de Atenas. No seu III livro da obra acima mencionada, Platão defende que o ritmo e a harmonia são capazes de penetrar no fundo da alma humana, afetando-a fortemente, tornando-a de certa maneira, melhorada.

Para uma boa formação inicial, Platão indicava a conservação da *paidéia* grega (pedagogia através da arte e da cultura). Ora, a educação na Grécia na época de Platão era dividida em duas partes distintas, a saber: a ginástica para o corpo e a música para a alma. Dos 10 aos 13 anos, a criança deveria, segundo as idéias platônicas, aprender a ler e escrever, iniciando em contínuo nas leituras dos clássicos. Finalmente, dos 13 aos 16 anos de idade, os jovens iniciavam seus estudos musicais.

Na perspectiva platônica, a música incitava o aluno a possuir uma boa concentração, um bom equilíbrio, uma certeza, quase infalível, de satisfação e contato com o belo e, em contrapartida, uma repugnância pelo feio. Nesse ínterim, a música contribui para uma harmoniosa formação artística, *moldando* a alma do estudante e dando-lhe sensatez, tornando-o assim um cidadão mais coerente, equilibrado e de gosto mais aguçado, mais responsável e exigente.

O laborioso trabalho matemático ficaria para outro nível, a partir dos 16 anos o discente grego estaria envolvido com os números de maneira gradativamente mais complexa. Aos 17 e 18 anos, os estudos eram devidamente interrompidos por dois ou três anos devido aos compromissos do serviço militar. Consecutivamente, aos 20 anos, os jovens continuariam seus estudos em ciências por mais árduos 10 anos, adentrando em um nível considerado com sendo superior.

Com 30 anos, ao final de um ciclo matemático, se inicia um momento todo dedicado á filosofia, sobretudo com a aprendizagem da dialética. Ao término de um ciclo de cinco anos, os alunos estariam aptos para seguir em frente, em seu longo e dignificante caminho filosófico.

Ainda durante 15 anos, o homem deveria participar ativamente da vida na cidade. Finalmente, aos 50 anos, sua educação estaria então completada. A partir de então, o homem reconhecia a possibilidade de atingir sua grande meta: a ideia do *Bem*. Após tudo isso, o indivíduo estaria apto para exercer algum cargo importante, auxiliando no direcionamento da cidade.

Platão acreditava que a música poderia ser um grande elo para o entendimento dos anseios humanos. A música expressa os sentimentos humanos e, nesse sentido, a linguagem musical

lida com as realizações e frustrações dos indivíduos. Para Platão a música auxilia decisivamente na formação do caráter e no equilíbrio do executante. A música não era vista por Platão como sendo um simples passatempo, antes, como um componente social, ou seja, esta arte contribuiria para um bem coletivo, uma ordenação social, harmonizando assim o convívio na cidade. Eis um ponto de vista platônico muito interessante, a importância da musicalidade no cotidiano humano.

O filósofo grego não admitia em hipótese alguma que a música viesse a se transformar em uma espécie de produto, como a música acabou por se tornar no século XX. Mas sim como uma progressiva lapidação do gosto humano, em resumo, a música como purificação do *bom* gosto, sobretudo, o musical. Através do contato com a linguagem musical, o estudante se tornaria capaz de conceber a importância dessa linguagem para o meio social no qual se convive.

Na *República*, Platão prescreve que a graça e a harmonia seriam irmãs gêmeas da bondade e da virtude. Em suma, ele acreditava que a educação musical era essencial, no sentido de que esta permitia à criança vislumbrar a graça, a beleza e a virtude. Sendo assim educada, a alma infantil perceberia facilmente a harmonia e a beleza.

No final da antiguidade, sob forte influência dos *neoplatônicos* e dos *neopitagóricos*, a antiga estética musical terminou por se impor e obteve-se uma volta aos estudos teóricos, principalmente aos meticolosos e dificultosos estudos matemáticos e os denominados especulativos.

Platão ainda defende, na *República*, que: “A educação é, pois, a arte que se propõe este objetivo, a conversão da alma, e que procura os meios mais fáceis e mais eficazes de o conseguir”. (PLATÃO, 2004, p.229). Ora, Platão defende o primordial papel da arte no interior de sua cidade ideal, sua *República*. Nessa via, o filósofo concebe a linguagem musical como sendo uma relação extremamente matemática e, em consequência lógica, uma relação amplamente harmônica.

Tu te referes aos honrados músicos que perseguem e torturam as cordas, retorcendo-as sobre as cavilhas. Segundo Platão, estes músicos procedem como os astrônomos que buscam números nos acordes que ouvem, porém, [...] não se erguem até os problemas, que consistem em saber quais os números harmônicos e os que não o são e de onde se origina a diferença entre eles. (PLATÃO, 2004, p.245).

A música é o grande objeto artístico de Platão. Segundo o filósofo grego, existe uma essencial relação entre a música e a política, isto é, na estabilidade das leis musicais que passa a condicionar a estabilidade das leis da polis. O cumprimento das regras musicais e o cumprimento das leis sociais. Ora, na visão platônica, somente aos que se distinguem pela educação e pela virtude,

[...] caberá dizer a palavra final a respeito da qualidade das músicas, mesmo considerando como critério de prazer, porque nesse caso não se tratará mais do prazer meramente sensível, variável ao gosto das multidões, mas do prazer que resulta da força educativa (sentido pleno) de que poderão e deverão as composições estar dotadas. Coloca-se aqui, precisamente, a questão do belo musical. (PLATÃO, 1980, p.10).

### 1.2.1 A questão do *Belo* na música e as objeções ao ideal de filosofia da arte

Mas afinal de contas, o que vem a ser o *Belo*? O conceito de belo possivelmente seja um conceito em aberto, não resolvido. Na concepção platônica, o músico, sendo somente um músico, não estaria apto a classificar se uma determinada obra musical é ou não bela, justamente porque ao conhecimento técnico necessita-se a sabedoria que resulta do conhecimento das *Ideias*.

De acordo com a teoria platônica do Belo, a obra musical será verdadeiramente bela quando alcançar o degrau do valor moral educativo: a obra musical, por conter grande encantamento, “[...] alcança a alma, e por ser bela educa-a para a virtude”. (PLATÃO, 1980, p.11).

Pode-se afirmar que, segundo Platão, a música seria sim um instrumento de formação ética e igualmente estética. Tal assertiva justifica a excepcional importância creditada a essa arte. Na polis grega, de acordo com o ideal platônico transmitido nas *Leis*, a música seria a grande condutora moral do jovem grego e, através dessa sublime linguagem, pode-se compreender um pouco mais os conceitos de belo, de feio, ou seja, as questões referentes à apreciação estética.

Cabe a investigação de quais seriam as ideias da estética e seu ideal, a concepção ou o conceito de belo. Nessa via, ninguém melhor do que o filósofo Hegel para enriquecer esse enfoque. Certamente as ideias hegelianas contribuíram e muito com relação à questão estética, com ênfase na música. Por esse motivo, as ideias hegelianas integram-se a esta dissertação.

No início do capítulo I, de sua *Estética*, nas relações entre o belo artístico e o natural, Hegel prescreve: “Esta obra é dedicada à estética, quer dizer: à filosofia, à ciência do belo, e, mais precisamente, do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural”. (HEGEL, 2005, p.27). Ora, a estética assim compreende o Belo, reconhecendo que esse conceito se aplica também para as coisas da natureza<sup>1</sup>.

Não se adentra aqui no mérito desta questão, porém, utilizam-se as ideias de Hegel, para que as mesmas sirvam de base na construção de uma compreensão artística muito superior a de um mero produto. Hegel evidencia que a filosofia da arte seria um capítulo por demais necessário no conjunto da filosofia e que somente como integrante deste conjunto pode ser devidamente compreendida.

O filósofo alemão ainda pensava que o conceito de belo e o conceito de arte seriam pressupostos oriundos de um sistema filosófico. Essa ideia hegeliana parte do princípio de que existem as obras de arte e, a partir daí, pode-se formar uma ideia de representação mais geral e tentar demonstrar as relações que ela apresenta.

Uma objeção um tanto quanto óbvia estaria ligada à infinidade conceitual do belo, daquilo que se pode atribuir como sendo o *belo*. Nessa via, cada arte, de forma particular, oferta sua imensa variedade de formações entre povos distintos e em épocas alternadas, isto significa que, dependendo do período histórico, a arte teve mais ou menos importância, maior ou menor foco.

Hegel ressalta a denominação de estética à ciência das sensações, ou seja, a chamada teoria do belo. O próprio Platão já havia dito: “Deve-se considerar, não os objetos particulares qualificados de belos, mas o belo”. (PLATÃO, APUD HEGEL). Ora, a beleza artística volta-se aos sentidos, às sensações, às imaginações. Assim sendo, a arte teria como campo de ação, a esfera dos sentimentos e intuições dependentes. A arte musical estaria na esfera das sensações humanas.

---

<sup>1</sup>Logicamente, não nos cabe definir o conceito de *belo artístico* e *belo natural*, como Hegel o desejava. Entretanto, ao dissertar sobre a concepção objetiva da arte, o filósofo alega que a opinião corrente em sua época era de que a beleza criada pela arte seria extremamente inferior à criada por Deus, ou pela chamada natureza.

Dessa maneira, a estética já ficaria de fora, por tratar-se de uma “[...] ciência unicamente do belo artístico, uma grande parte do domínio da arte”. (HEGEL, 2005, P.27). No entanto, o filósofo alemão julga que o *belo artístico* está de fato acima do *belo natural* por acreditar que tudo o que provém do espírito seja superior a tudo o que exista ou mesmo faça parte da natureza.

A música, na concepção hegeliana, expressa a interioridade, seu meio físico seria o som, um elemento cheio de vivacidade que demonstra suas inúmeras variações.

De acordo com Hegel, há uma ligação direta entre música e alma, uma estreita afinidade entre som e interioridade, pois ambos têm a mesma natureza e, portanto, apresenta-se como a única arte em que não se efetua a separação entre materiais externos e idéia. (FONTERRADA, 2005, p.62).

Um dos problemas centrais relacionados à estética é aquele que diz respeito à própria estética, isto é, sua natureza e seus limites. De acordo com o filósofo norte-americano Bennett Reimer, não se pode falar da questão do ensino da música sem que a filosofia participe dessa construção já que o pensar filosófico auxilia na avaliação do valor da música na vida humana.

O estudo da estética deve guiar esse ideal filosófico-musical, segundo Reimer, o estudo da educação musical deve ser justamente o aprofundamento de um estudo dirigido especialmente à questão estética.

No início do século XX, os filósofos alemães tentaram distinguir da estética, até então compreendida como a filosofia do belo, *uma teoria geral da arte*, que buscava o estudo da arte, nos seus aspectos chamados técnicos, éticos e sociais. Essas sucessivas extensões da terminologia *estética* fizeram com que atualmente se entenda por estética toda e qualquer teoria que se refira à beleza ou ainda à arte.

Entretanto, o caráter filosófico da estética não deve somente julgar o que é ou não belo, porém, deve “[...] dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética”. (PAREYSON, 2001, p.04).

Essa é a sucinta e problemática abordagem sobre a utilização da estética filosófica. Todavia, na abordagem dessa dissertação, interessa, sobretudo, trazer para a roda de discussões quais as contribuições da estética com relação à linguagem musical, para burilar-se o conceito musical de beleza ou de feiúra, qual o conceito de música boa ou música ruim? Afinal, no que consiste o *belo* musical?

Retomando o que já foi escrito, o conceito de belo musical para Platão seria exatamente uma música que contribui na formação do cidadão, enquanto para o medieval, a música bela representa a sacralidade, uma musicalidade introspectiva de alto cunho religioso, em suma, a beleza representa a idéia do Divino, de Deus. Nota-se claramente como a questão estética depende do conceito que se faz da linguagem musical.

Ora, se a estética é denominada a ciência das sensações e deve ser guiada pela consciência de que o filósofo muito pouco pode dizer sobre a arte, senão o prolongamento do discurso de um artista ou de um crítico. Pode-se chegar à estética a partir de duas direções: da filosofia, quando o filósofo defende seu puro pensamento com referência a uma experiência de arte ou ainda da própria arte,

[...] quando de um exercício concreto de arte, ou de crítica, ou de história, emerge uma consciência reflexa e sistematicamente orientada pela própria atividade. O essencial é que uns e outros façam filosofia, isto é, extraiam da concreta experiência da arte, como quer que seja entendida o alimento e o estímulo de uma reflexão filosófica, a qual, no momento em que enfrenta o próprio estético, enfrenta também, implícita ou explicitamente, todos os outros. Contanto que, ao fazer estética, o filósofo não descuide a solicitação da experiência e os dados que críticos, historiadores artistas e técnicos lhe oferecem [...]. (PAREYSON, 2001, p. 09-10).

A música é a arte que trata dos sentimentos, das sensações humanas e que procura expressar através dos elementos sonoros, tudo aquilo que a linguagem formal, verbal ou escrita não consegue dar conta. Cabe ainda observar de que maneira, o pensamento medieval sobre a *estética celeste* representava o uso da linguagem musical e como esse uso *transforma-se* em diferentes épocas e abordagens. Na idade média, a escrita musical progrediu de forma vertiginosa e mesmo espantosa. Esse período é marcado pelo pensamento filosófico-musical de Boécio.

### 1.3 A Idade Média do ponto de vista da linguagem musical segundo Boécio

Na Idade Média, a música passa a ser considerada parte do quadrivium, a mais alta divisão das sete artes liberais, compartilhando seu espaço com a aritmética, a astronomia e a geometria, e essa organização também revela a influência das escolas gregas do pensamento. Por influência dos neoplatônicos e neopitagóricos, a aceitação da música como parte de uma estrutura cognitiva de base numérica e não-verbal faz que sua função amplie, indo além de sua missão de servir à moral e os bons propósitos. Isso, porém, refere-se ao aspecto teórico da música e não à sua prática. Acredita-se que, sem a música, nenhuma disciplina poderia ser perfeita. A palavra arte não significava, então, domínio técnico, mas exame filosófico e compreensão dos vários domínios do conhecimento. (FONTERRADA, 2003, p.23).

Além da prática musical influenciada pela concepção grega sobre a música como sendo uma atividade de grande contribuição na educação dos jovens, na Europa medieval existiam ainda mais duas concepções: uma que admitia a música enquanto ciência, defendida pelos teóricos da época e a outra que entendia a música como uma incorporação e expressão da devoção cristã, intermediária entre Deus e os homens.

É nessa concepção que, com Santo Agostinho, a emoção é reconhecida na música, o que conflita com sua própria posição de valorização da música como ciência. Ora, na era medieval, a criança servia como que um elo entre os homens e Deus, louvava-se através da música e pelo menino cantor, representando uma pureza que somente os infantis são possuidores.

Na realidade, os problemas que envolviam a escritura musical foram colocados em discussão no momento em que alguém procurou fixar uma linha melódica em todos os seus pormenores. Entretanto, esse trabalho era por demais criterioso e dificultoso, mas igualmente emergente e, sobretudo, primordial para o prosseguimento de uma evolução na escrita musical. Evolução absolutamente necessária para o sucesso das futuras composições que marcaram a história humana.

Somente por volta de 1025, Guido de Arezzo<sup>2</sup> determinou que as notas musicais tivessem seu *batismo oficial*. Esse batismo das notas musicais deve-se às iniciais do hino a São João Batista, muito difundido na época: *UT queant laxis - Resonare fibris - Mira gestorum - Famuli tuorum - SOLve polluti - Labii reatum - Sancte Iohannes* (S e I fundiram-se e obteve-se o SI). O nome da sétima nota levou um pouco mais de tempo para se impor, enquanto o UT foi substituído pelo termo DÓ.

Em termos filosófico-musicais, objetiva-se tratar sobre o pensamento musical de Boécio, um pensador fundamental do período medieval que com seus raciocínios lógicos proporcionou os meios de um entendimento lúcido em um período filosófico de grandes incertezas.

Boécio, tido como o último teórico da música antiga, transmitiu em caracteres latinos, a notação alfabética da Grécia, terminando por associar quinze notas correspondentes a uma extensão de duas oitavas (série de sete notas musicais com a repetição da primeira), às quinze primeiras letras do alfabeto.

Em seu tratado *De institutione musica*, o pensador abrange tudo o que fora dito até aquele momento, com respeito à música, em suma, o filósofo sistematizou diferentes teorias musicais. No início do trabalho citado, o filósofo descreve os efeitos da música no ser humano e redefine seu domínio. Boécio defende que a harmonia causa uma sensação de prazer aos homens, já que a combinação sonora trás uma efetiva tranquilidade aos ouvidos humanos.

---

<sup>2</sup> Que viveu do ano 995 até 1050, monge beneditino nascido na Toscana, em Arezzo. Guido revolucionou toda a sistemática musical com a “oficialização” das sete notas musicais.

O filósofo ainda salienta que a harmonia musical e a harmonia da alma, que seria a virtude, influenciam-se mutuamente e se atraem. Nesse sentido, Boécio argumenta que se o semelhante agrada ao semelhante, fica evidenciado que uma alma atraída pelos vícios e maldades, sentirá uma forte atração pelo feio. Logo, uma alma que procura burilar-se pelo que é bom, sentir-se-á atraída pela harmonia perfeita, representada na música pelos chamados acordes perfeitos.

De acordo com o filósofo Boécio, existem diferentes tipos de música, seriam eles: a música mundana ou cósmica, resultante da harmonia dos elementos do universo e a música *contituta in instrumentus*; e a música artificial, instrumental ou sonora, que trata da música propriamente dita.

A primeira refere-se ao movimento dos planetas, ou seja, à organização dos elementos e a música das esferas; a segunda seria aquela que une junto ao corpo, o espírito eterno, incorpóreo, de maneira semelhante à formação das consonâncias de sons agudos e graves, partindo-se de uma determinada ordem numérica. No entanto, esta seria a única forma de música percebida sensorialmente.

A *música mundana* seria, segundo o pensamento de Boécio, facilmente percebida nas coisas que são vistas no próprio céu ou na conexão dos elementos. Uma verdadeira *música* que resplandece nas estrelas, provém da ordenada disposição das massas e do movimento dos astros. Na ótica do filósofo existe uma perfeita adaptação entre o corpo e a alma. Nesse sentido, a música produzida pelo homem seria exatamente um resultado da harmonia do corpo com a alma.

Já o termo *música social* seria fruto de uma proporção das diversas classes ou grupos sociais entre si, ou seja, uma música que interagisse de forma social, de maneira comunitária. Através de hinos de louvor, quase sempre executados em conjunto e geralmente cantados em uníssono.

Todavia, o filósofo pondera que existe a ordem e desordem nos próprios astros, ou seja, isso seria *música*, uma harmonização do todo. Em todo o universo existe uma rítmica: o ritmo das estações, os ciclos da vegetação, etc. Enfim, existe uma ordenação harmônica e rítmica nos fenômenos da natureza.

Nos próprios animais existe uma regulação, um equilíbrio, uma hierarquia proporcional, em suma, uma ordenação. Em toda a natureza vige a harmonia de inúmeros elementos diferenciados e engendrados entre si. Da mesma forma na música, existem inúmeros elementos que caracterizam uma boa ou uma má harmonia, esse é o elemento matemático

inerente ao fazer musical. A música é, portanto, um conjunto harmônico de elementos que forma o todo.

Toda essa ordem, essa proporção existente no planeta, a harmonia em todas as criaturas, constitui-se, segundo o pensar medieval, na *música* do universo. Nessa perspectiva, a música é o reflexo da criação divina, o resultado da harmonia entre o espírito e a carne, a alma e o corpo. Por isso, a linguagem musical exige que alguns elementos básicos sejam engendrados a uma melodia. São eles o ritmo e a harmonia.

A música dita *artificial* é aquela que exprime, através dos sons, a harmonia universal e a harmonia da alma humana acompanhadas de imagens da beleza celestial, portanto, de Deus. Seria esta beleza divina que o homem busca por intermédio das harmonias do mundo. Amar a harmonia e a beleza da criação seria um meio de amar a Deus, sua harmonia e sua infinita sabedoria.

Na realidade, Boécio não estava interessado em uma percepção dos sons através da audição, mas sim no fenômeno físico, ou por outra, nas proporções numéricas como base da compreensão musical. Segundo o filósofo:

[...] as proporções numéricas são compreendidas pela razão e não pela escuta, que, frequentemente, induz a erros; o poder analítico da mente é considerado superior à faculdade de discernimento do sentido da audição, o que faz que os teóricos sejam considerados superiores aos músicos práticos. Boécio mantém ligação direta com Pitágoras e vê a música como ciência, não como arte. Seus estudos a respeito da teoria musical da época servirão de fonte referencial aos estudiosos durante muitos séculos e sua teoria permanece estável até a época de Guido D´Arezzo (século XI). (FONTERRADA, 2003, p.25).

Ora, o pensamento de Boécio não estava voltado para uma percepção sonora e nem mesmo nos efeitos emocionais que esta arte provoca nos seres humanos, mas sim para uma parte física, ou melhor, para as proporções numéricas enquanto base formadora de uma compreensão musical abrangente. Nesse aspecto, o filósofo aproxima-se muito da concepção pitagórica.

Boécio ainda distingue que as proporções numéricas eram compreendidas com mais exatidão pela razão e não pela escuta, pois acreditava que os sentidos induziam aos possíveis erros. Segundo sua visão, o poder analítico da mente seria certamente superior à faculdade de discernimento do sentido da audição, o que faz com que os teóricos sejam considerados superiores aos músicos *práticos*.

O filósofo defende que, por obra da razão divina, estabeleceram-se todas as coisas, segundo a ordem dos números. Tal obra figurava na inteligência de Deus e, a partir dela, nasceram os

elementos em sua multidão, assim como a sucessão das estações e o curso dos astros celestes. Enfim, o número estaria no princípio de tudo e a música seria a ciência dos números que regem o mundo.

Segundo o pensar de Boécio, a música era uma verdadeira ciência dos números, ou seja, pelos números ou pela relação numérica devem-se compreender as grandezas espaciais estudadas na geometria, bem como os movimentos temporais de que a música trata. Sem a aritmética, nenhuma das duas poderia subsistir. A metafísica de Boécio, portanto, cria uma estética capacitada no sentido de materializar, por intermédio da beleza, sobretudo, a beleza celeste.

Em resumo, o filósofo pensava que assim como a harmonia governava a beleza do céu, ela deveria governar a música, para que esta se encontre numa relação de concordância com o Universo e com o ente humano, tal como o amor de Deus faz com que todas as coisas se ordenem de forma perfeita.

De outra maneira, imbuído de uma perspectiva platônica, Boécio defende a ideia de que a unidade da alma do universo reside em uma concórdia musical e ainda, de que a combinação harmoniosa dos sons faz-se tomar consciência de nossa própria unidade, em resumo, da ordem interior que nos governa.

A música, segundo o seu pensar, permite à alma humana pôr-se em relação harmoniosa com a alma do Universo, o que induz à teoria dos efeitos da arte musical: a que é mal composta, de forma puramente instintiva e mesmo sem respeitar os números, corrompe a alma e pode fazer mal à saúde do corpo, ao passo que a bela música eleva à contemplação do divino.

A arte musical ocupou um espaço muito representativo nesse período, não somente por seu valor intelectual, como igualmente por seu valor moral, já que no pensar medieval a musicalidade auxiliava na elevação do homem, fortificando-o em espírito. A musicalidade era um sinônimo de expressão de tudo que era tido divinal.

Existe, para Boécio, uma pirâmide musical básica, com encaixes inferiores e superiores, uns devidamente ligados aos outros. É a intitulada música *celeste*, esta modela a música universal, na qual está encaixada a música mundana. A música celeste é o perfeito modelo da música social.

Em suma, a arte musical ocupou um espaço muito representativo neste período, não apenas como um valor intelectual, como também e principalmente com um valor moral, já que a música, no entender medieval, ajudava a elevar o ânimo humano, fortificando-o espiritualmente.

Especificamente, ao se estabelecer uma hierarquia entre os sentidos humanos, Boécio e os teóricos medievais reconheciam uma superioridade da audição, com relação à visão. Eles acreditavam que pela via auditiva, a emoção e a ciência penetravam simultaneamente na alma dos homens.

Uma música de boa moral seria aquela oriunda da produção e da harmonia de todas as virtudes unificadas por uma sabedoria superior, de Deus. Logo, a música sacra era a música “moralmente correta”, isto é, de moral efetivamente elevada e, portanto, entendida como a mais indicada da época.

Todo esse conjunto das teorias de Boécio e de seus sucessores serviu como uma ponte entre a época medieval e as renascenças (francesa e italiana). Nessa via, o gosto do filósofo pelas teorias platônicas manifesta-se acicamente entre os humanistas e artistas italianos do século XV, os quais retomam a ideia do *Timeu*, segundo a qual, as artes deviam sua perfeição à ciência matemática.

No término da idade média ocorreu um acontecimento que influenciou uma verdadeira transformação estrutural na escritura musical que foi a invenção da imprensa. Ora, a imprensa certamente fora responsável pela padronização da escrita musical, sobretudo, reduzindo e posteriormente suprimindo as ligaduras, relacionadas em extrema demasia com a grafia manuscrita.

Sendo assim, a notação ocidental instaurou-se em função da voz e de seus particulares registros, bem como das propriedades gramaticais da língua grega e da linguagem latina. Além da chamada arte sacra, cultivava-se também a canção guerreira ou a canção intitulada de festiva.

As transformações ocorridas nas condições sociais e a divulgação da cultura proporcionaram inúmeras oportunidades para que um grande número de músicos pudesse ingressar no serviço de famílias nobres, bem como de governantes de grande fortuna. Esperava-se que o compositor, uma vez empregado, pudesse fornecer uma música ao gosto de seu patrão.

O grande interesse pela teoria da música justificava-se por sua revisão do conhecimento, porém, as fundamentações teóricas da música renascentista firmaram-se na base do sistema moderno. Quer dizer, ela rompe com os sistemas medievais baseados em Pitágoras e Boécio, e estabelece um outro em seu lugar.

Já o período barroco caracteriza-se por uma evolução da expressão musical, aperfeiçoando-se e desenvolvendo-se com maior esplendor e ornamentação às linhas melódicas,

consolidando-se assim a tonalidade e o sentido da harmonia. Nesta época, a música ainda possuía uma carga religiosa elevada.

Este período foi marcado pela grandiosidade, emotividade e intensidade de sua música, aliada aos fortes traços de religiosidade, sobretudo com a grande contribuição musical de J.S.Bach e sua revolucionária concepção de harmonia. Após a musicalidade de Bach, a música esboçava sua *saída* das igrejas, isto é, a música profana começava a ganhar muito mais força.

Em verdade, o pensamento musical e a notação musical, influenciaram-se mutuamente. As profundas mudanças ocorridas no início do século XVII, com o surgimento do pensamento cartesiano, marcaram esta fase humana, a busca por conhecimentos claros e distintos. Ora, o século XVI foi exatamente o momento em que o homem terminou por abandonar aquela ideia medieval que acreditava em Deus como o centro do Universo, voltando-se para si mesmo e para o mundo.

Já o classicismo caracteriza-se por uma alta expressividade no que diz respeito ao equilíbrio, serenidade e elegância formal e à beleza musical singela. Mozart foi o principal destaque deste período, desenvolvendo com maestria e grande genialidade, os inúmeros gêneros aos quais se propôs a desenvolver.

Beethoven é igualmente tido como um dos grandes gênios da história musical de todos os tempos. Certamente foi o primeiro representante do Romantismo, embora de forma bastante antecipada, Ludwig quebrou todas as barreiras musicais de seu tempo. Com uma característica muito mais densa e vibrante, o compositor imortalizou-se por sua inigualável expressividade musical.

O período romântico foi responsável por uma profunda e significativa mudança nas estruturas musicais vigentes. A música passou a basear-se na reação direta dos sentimentos humanos, não se preocupando exclusivamente com a técnica, com o virtuosismo, antes, com o valor da expressividade, em lidar com os sentimentos e procurar expressá-los através dos acordes.

Em suma, conclui-se que no decurso da história do pensamento musical, esta arte marcou a vida de vários povos. Desde os gregos até o século XIX e XX, observa-se que a música foi determinante na expressividade humana. A música se faz presente durante o decurso da vida humana e não se pode conceber que a linguagem musical não esteve presente em todos os tempos, entre os homens.

Junto à filosofia, a música sempre possuiu a capacidade de expor o pensamento humano, seus anseios, fraquezas, decepções e afirmações, em suma, a música enquanto linguagem

altamente comunicativa, sempre expressou o mais íntimo dos sentimentos humanos, as sensações por vezes até mesmo ocultas na alma humana. A linguagem musical talvez seja a linguagem mais próxima de expressar as inquietudes humanas, já que é uma linguagem que fala sobre o ser.

No capítulo posterior, procura-se expor as ideias adornianas sobre a linguagem musical. Alguns desdobramentos dos acontecimentos musicais do século XX e suas diretas consequências nos padrões musicais vigentes. Novamente analisando a questão do belo musical, porém, acrescentando-se o uso da linguagem musical em um viés industrial, de consumo, com o advento da intitulada indústria cultural.

Adorno indica que a música passou a ser um mero produto de consumo, submissa, portanto, ao poderio da dita indústria da cultura que passou a eleger tudo aquilo que seria classificado como sendo bom ou ruim, o que deveria ou não ser consumido pelos indivíduos que, perdendo sua autonomia, acabam por submeterem-se às imposições dessa gigantesca e poderosíssima indústria.

Enfim, quais os reflexos no meio social de determinadas *escolhas*, esquematizadas por uma indústria que se autodenomina de indústria do lazer, do entretenimento humano e que coloca a linguagem musical em um patamar inferior, menosprezando seu caráter intelectual, educacional, moral e artístico, tão apreciado pelos gregos.

Nessa abordagem, busca-se analisar como a linguagem musical foi concebida no século XX, devido às transformações pelas quais à humanidade passou nesse período. Em suma, como a música perdeu seu caráter artístico e tornou-se um produto comercial sem preocupações com a qualidade sonora e moral, ou seja, uma musicalidade preocupada com o consumo, ansiosa por agradar os seus ouvintes, os consumidores, não refletindo sobre seu próprio conteúdo.

Finalmente, buscando evidenciar o pronunciamento filosófico de Adorno, seu “grito” de alerta ante o emudecimento crítico musical do século XX e ainda com sua visão de músico e compositor, o pronunciamento adorniano pode contribuir para uma construção estrutural de uma nova música. As críticas adornianas são extremamente válidas e ricas em seu conteúdo filosófico.

## 2. A LINGUAGEM MUSICAL EM ADORNO

Adorno debruçou-se sobremaneira em questões referentes à arte musical. Tanto como compositor, instrumentista, ou ainda enquanto teórico. O filósofo possuía um olhar diferenciado, uma visão muito abrangente, passando da teoria da composição musical e abrangendo para a sociologia e mesmo para uma filosofia da nova música.

Toda essa intimidade para com a arte musical se reflete na maneira como o filósofo se manifesta sobre a estética musical. Segundo o pensar adorniano, a arte seria mais do que uma teoria, a arte seria uma expressão de vida. De forma específica, a música não deveria tornar-se um mero produto, mas sim algo mais elevado.

A visão de Theodor Adorno referente à música, à literatura e igualmente ao teatro, encontra-se principalmente em suas obras intituladas a *Filosofia da nova música*, *Notas sobre literatura* e ainda em sua inacabada *Teoria Estética*. Nesta última, estão contidas as ideias centrais de Adorno relativas às questões estéticas.

Ora, a imensa vantagem das análises de Adorno está justamente no fato de que suas concepções abrangem uma totalidade do conceito artístico, ou por outra, uma visão de cunho social e filosófico com relação ao conceito de arte. O filósofo reflete de que maneira a música passou a ser tratada como um mero produto, um simples produto a mais para a escolha dos consumidores.

Entre todos os ramos da filosofia, a estética parece ser aquele que possui um menor grau de unanimidade entre os pensadores, entretanto, oscila entre a dignificação da beleza natural ou a chamada beleza artística, um aspecto meramente conceitual ou sensível. Ou ainda entre uma metafísica do belo, da relação do gosto, entre uma abordagem geral e a crítica de determinadas obras.

Adorno concorda com o destaque dado à questão da estética que, segundo seu pensar, estaria listado entre os temas mais relevantes do século XX. Todavia, Adorno inova no aspecto da inserção da obra de arte na crítica à cultura e, acima de tudo, a uma sociedade

capitalista que somente deseja consumir os produtos ofertados pelas indústrias. Nesse sentido, este segundo capítulo procura enfocar uma base teórica adorniana, constitutiva de sua crítica social.

Com Adorno este trabalho amplia sua visão artística, filosófica e social, vislumbrando o que ocorrera com a arte musical no século XX. Para ele, a música passou a ser tratada como um produto, perdendo todo aquele caráter tão apreciado pelos gregos: a música enquanto arte, enquanto participante do processo educativo e ainda mais, como arte sublime que *eleva* a alma.

## 2.1 A crítica à cultura

Em sua obra *Dialética do Esclarecimento*, Adorno elabora, em conjunto com Horkheimer, uma ferrenha crítica à racionalidade contemporânea que efetivamente instala-se na indústria e na organização política. Nessa obra, os autores buscam fazer uma análise do estado de coisas proporcionado pelo capitalismo avançado.

Ambos procuram demonstrar que as manifestações nazi-fascistas teriam a ver com seus princípios mais básicos. Todavia, a abordagem da presente dissertação enfoca as questões que dizem respeito à indústria cultural, como essa indústria tornou a linguagem musical submissa aos seus critérios de julgamento sobre o que deve ou não ser ouvido, num viés extremamente consumista.

Ainda segundo o raciocínio de Adorno e Horkheimer, a ciência moderna e mesmo as técnicas industriais são o testemunho de todo esse processo, que pode ser então qualificado como uma espécie de saída da obscuridade religiosa, do medo e da superstição, visto que o próprio mito da antiguidade já consistia em um andamento processual de racionalização, da maneira com a qual os homens colocam-se perante as forças da natureza.

Na concepção de Theodor, a arte certamente não seria somente mais uma questão teórica, em meio àquelas consagradas pela tradição filosófica e sociológica, antes, uma arte duradoura e de grande valia para a obtenção de um bom convívio social. Pode-se afirmar que toda a produção intelectual de Adorno, encontra-se repleta de sua vivência para com a arte musical, inclusive como compositor.

O pensamento teórico adorniano nutre-se sobremaneira do espírito crítico da escola de Frankfurt, do qual ele foi um dos fundadores, juntamente com Horkheimer, Benjamin, Marcuse e outros não menos importantes. Apesar das diferenças entre os pontos de vista

desses pensadores, o projeto visava à elaboração de uma teoria crítica, de um pensamento que não fosse puramente abstrato. A arte, nessa via, possui uma dimensão mais crítica.

## 2.2 Reflexões de Adorno sobre a arte: a música e a indústria cultural

Conforme Adorno, a produção musical avançada tornou-se independente do consumo. O restante da música tida como *séria*, foi então submetida à lei do consumo, pelo preço de seu conteúdo. Consome-se tal música como se consome uma mercadoria qualquer, adquirida ou escolhida nas prateleiras de um mercado, em suma, sem dar muita importância à sua qualidade<sup>3</sup>.

Diferentemente da arte grega, medieval, renascentista, barroca ou ainda a clássica, a arte contemporânea acabou por perder sua função específica, vinculada aos valores de uma determinada classe social, ou ainda aos valores éticos e religiosos. Desse modo, a arte acaba por afastar-se da sociedade, para analisar as questões sociais de maneira mais crítica e real.

Assim sendo, a arte precisa correr um determinado risco, um risco de isolamento total, se verdadeiramente pretende tornar-se válida enquanto uma forma de relação verdadeira, próxima e coerente com o mundo. “Somente a análise crítica das obras é capaz de detectar se sua realização foi bem-sucedida, de tal modo que ela contenha uma dimensão social”. (FREITAS, 2003, p.26).

Para Adorno, o que caracteriza uma obra de arte, aquilo que a diferencia do ato de inserir cada elemento particular em um conceito genérico, seria exatamente a “[...] concretude da relação entre sujeito e objeto”. Nessa perspectiva, a obra artística parece desfazer todo aquele processo de afastamento entre o espírito e a natureza. Todo esse processo de particularização extrema do relacionamento entre sujeito e objeto é o que caracteriza a expressão da obra de arte. (FREITAS, 2003, p.33).

Livre de toda restrição, o chamado entretenimento não seria uma mera antítese da arte, mas sim o seu oposto, seu extremo. Para Adorno, a música enquanto entretenimento preenche os inúmeros vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas. A arte, nesse viés, tornou-se uma espécie recreação, um produto a mais na prateleira dos consumidores, em suma, a música

---

<sup>3</sup> Uma das qualificações do juízo humano sobre o belo, segundo Kant, seria o fato de que se percebe nitidamente na forma do objeto uma finalidade, sem que ao menos se possa determinar, enquanto conceito, qual o fim específico subjacente a esta. Ora, esse ideal de uma finalidade sem um fim, foi utilizado por Adorno ao expressar-se sobre o papel social da arte moderna.

pode ter se transformado unicamente em um produto de consumo, perdendo sua beleza artística.

O grande interesse de Adorno pela música tornava-o particularmente sensível a tudo o que se relacionava a ela. A passagem da audição de uma execução musical por artistas para a audição da mesma música e dos mesmos artistas por meio de um artifício, o fonógrafo, chamava-lhe a atenção; foi, portanto, a utilização do termo 'indústria cultural'. Nele se integraram a noção de difusão da indústria no interior do domínio das artes e a de criatividade, trazendo consigo conseqüências diversas, das quais a principal foi o afastamento entre criadores, artistas e público, por meio de uma divisão fisicamente intransponível entre os dois primeiros e o público. (PUTERMAN, 1994, p.10-11).

Já o conceito de indústria cultural, foi originalmente formulado por Adorno e Horkheimer, em torno de 1930. Naquele momento, ambos estavam impressionados com o crescente desenvolvimento da indústria fonográfica e cinematográfica. Os dois pensadores vivenciaram em um período político e social muito conturbado, no qual a produção em grande escala, com forte base na racionalização e na divisão técnica do trabalho promovia a desarticulação de formas progressas.

Essa industrialização se introduzia igualmente nas artes, sobretudo, lidando com o som e com a imagem. Por esse motivo a música tem a ver com o rádio, a televisão e o cinema, pois a linguagem musical alcança todos esses ramos da vida social, particular ou pública. Adorno possuía a visão desse todo musical e industrial.

Se a importância da música é um consenso entre os músicos, talvez não o seja entre os outros seguimentos da sociedade. Nesse sentido, torna-se fundamental uma discussão mais ampla sobre o espaço da arte no meio social. Dessa forma, fica evidenciado que a questão do acesso ao fazer artístico, certamente ultrapassa o simples lazer ou a atividade da intitulada por Adorno como sendo a indústria do entretenimento.

Theodor W. Adorno sustenta que as tensões e cisões mais profundas da sociedade contemporânea expressavam-se através da música. Segundo seu pensar, a cultura do século XX a tudo conferia um determinado ar de semelhança, uma busca por padronizações quase ilimitada. A musicalidade é a forma mais imediata das expressões humanas, justamente por abarcar um maior número de sentidos humanos. Além disso, a música pode ser complementada pelas imagens, alargando assim sua esfera de persuasão, tornando-se assim praticamente infalível em seus intentos.

O filósofo ainda aborda com extrema propriedade os danos exercidos pela chamada *indústria cultural*, onde os tentáculos do mercado exercem uma dominação poucas vezes presenciada no decurso da história humana. Na atualidade observa-se como o consumo predomina e mesmo aniquila o trabalhador, incitando-o ao exagero, fornecendo ao consumidor, uma falsa sensação de poder. Um poder fictício, uma falácia social que procura emudecer até mesmo os críticos.

Adorno fazia um inteligente paralelo entre a indústria da cultura moderna e aquela rigidez autoritária observada no âmbito familiar, ou seja, o empresário impunha ao público o produto que a estatística lhe indicava ter uma maior aceitação, enfim, toda a possibilidade de uma livre escolha apagava-se ante a falta de alcance por parte do consumidor, daquele produto mais desejado.

O que valia, de fato, era o estado de hipnose que tal evento provocava no indivíduo, no público. Assim sendo, os produtos da indústria da cultura,

[...] podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer, que tanto se assemelha ao trabalho. [...] Infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que foi já produzido por toda a indústria cultural. Todos os seus agentes, desde o produtor até as associações feministas, estão atentos para impedir que a simples reprodução do espírito não conduza à sua ampliação. (ADORNO, 2007, p.17).

Para Adorno e Horkheimer, as próprias obras, chamadas clássicas<sup>4</sup>, como por exemplo a música composta por um Mozart, contêm em si tendências objetivas, orientadas em um sentido diverso daquele estilo que as mesmas representam. Segundo estes pensadores, até mesmo Schönberg e Picasso, os grandes artistas conservaram alguma desconfiança quanto ao estilo, e em questões específicas e decisivas, se detiveram menos a esse do que à lógica do próprio tema.

Ora, em toda a obra de arte, o estilo seria, nessa via, apenas uma promessa.

Ao ser acolhido nas formas dominantes da universalidade: a linguagem musical, pictórica, verbal, aquilo que é expresso pelo estilo deve se reconciliar com a idéia da verdadeira universalidade. Essa promessa de obra de arte de instituir a verdade imprimindo a figura nas formas transmitidas pela sociedade é tão necessária quanto hipócrita. Ela coloca as formas reais do existente como algo de absoluto, pretextando antecipar a satisfação nos derivados estéticos delas. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 108).

---

<sup>4</sup> Em verdade, o termo mais apropriado seria música “erudita” e não “clássica”, visto que o termo “erudito” abrange todos os períodos da história musical.

Conforme Adorno e Horkheimer, o elemento graças a qual as obras de arte transcendem a realidade, seria inseparável do estilo. No entanto, ele não consiste na realização da harmonia, antes, nos traços em que aparecem as discrepâncias, no necessário fracasso do excessivo esforço na busca por uma identidade. Ao invés de expor-se ao fracasso no qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou.

Já a obra considerada empobrecida, sempre se ateuve à busca da simples semelhança com outras, em última análise, ao *sucedâneo* da identidade. Finalmente, a indústria da cultura acaba por colocar a imitação como sendo algo absoluto e mesmo fundamental, um critério a ser seguido por todos.

Nessa perspectiva, reduzida ao estilo, ela *trai* assim o seu próprio segredo: a obediência à hierarquia social. Para Adorno, a barbárie estética consome a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito, desde que foram reunidas e neutralizadas com o pretense título de cultura. Falar em cultura, segundo o parecer adorniano, sempre foi contrário a própria cultura, visto que este termo contém em si a classificação que introduz a cultura no domínio da administração.

Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único – ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de quem se ocupar durante o dia – essa subsunção realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 108).

Assim sendo, na indústria cultural, o mais inflexível de todos os estilos se revela como a meta do liberalismo, no qual se censura justamente a falta de um estilo. Suas categorias e conteúdos são oriundos, segundo o pensar adorniano, da esfera liberal, seja do naturalismo domesticado, quanto das famosas revistas.

Como indica Adorno, as modernas companhias culturais seriam exatamente aqueles lugares econômicos onde ainda vige uma parcela da *esfera de circulação*, já em processo de degradação. Uma vez registrado em suas diferenças, pela indústria da cultura, ele passaria a pertencer a ela, como um participante da chamada reforma agrária do capitalismo.

Os autores ainda refletem na *Dialética do Esclarecimento* que, igualmente *sobrevive* na indústria da cultura, aquela tendência liberal de deixar o caminho livre para os indivíduos mais capacitados, os mais propensos ou aptos. Pois abrir o caminho para esses ainda seria uma primordial função do mercado que, sob outros vários aspectos, já é extensamente regulado.

Não é à toa que o sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais, e é neles que triunfam todos os seus meios característicos, sobretudo no cinema, o rádio, o jazz e as revistas. É verdade que seu projeto teve origem nas leis universais do capital. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.109).

No próprio mercado, o tributo de uma qualidade sem utilidade e sem curso, converteu-se em poder de compra. Por isso, os editores literários e musicais dignos, no entender de Adorno e Horkheimer, puderam cultivar os autores que procuraram render pouco mais do que o respeito do conhecedor. Somente aquela obrigatoriedade de inserir-se de forma incessante na vida dos negócios como um verdadeiro especialista estético, colocara um definitivo freio no artista.

O fato das chamadas inovações da indústria da cultura não passarem de aperfeiçoamentos da produção em massa, não seria um fato simplesmente exterior ao próprio sistema. Certamente, o grande interesse dos consumidores, conforme Adorno, liga-se à técnica e não aos conteúdos vazios.

Para Adorno e Horkheimer: “O poderio social, que os espectadores adoram é mais eficazmente afirmado na onipresença do estereótipo imposta pela técnica do que nas ideologias rançosas pelas quais os conteúdos efêmeros devem responder”. (2006, p. 113).

De qualquer forma, a indústria da cultura permanece sendo a indústria da diversão. Na visão de Adorno e Horkheimer, seu controle sobre os consumidores seria mediado pela diversão, e não por mero decreto que esta acaba por se destruir, mas sim pela hospitalidade inerente ao princípio da diversão, por tudo aquilo que seja mais do que ela mesma.

O poder dessa indústria provém exatamente da identificação com a necessidade então produzida, não somente da oposição a ela, mesmo que se tratasse de um caso de oposição entre a impotência e a onipotência. Nesse aspecto, a diversão seria, na concepção de Adorno, o prolongamento do trabalho. Ela seria procurada por aqueles que desejam escapar do processo de trabalho mecanizado para, assim, colocarem-se novamente em condições de enfrentá-lo.

Em contrapartida, simultaneamente, a mecanização atingira um poderio tal sobre o lazer dos indivíduos e igualmente sobre sua pretensa felicidade que ela passa a determinar tão profundamente a fabricação dessas mercadorias destinadas à diversão, que esse indivíduo não pode mais perceber nada, a não ser as cópias que reproduzem o seu próprio processo de trabalho.

O pretendo conteúdo não passa de uma antiga fachada desbotada, o que fica gravado, na concepção de Adorno, é a sequência automatizada de operações padronizadas. Nesse sentido, o prazer acaba por se congelar numa espécie de aborrecimento. O filósofo distingue ainda que o fraco conteúdo jamais é submetido à prova, ou seja, o consumidor não faz esse tipo de julgamento, isto é, o aceita passivamente.

Ainda segundo o texto expresso na *Dialética do Esclarecimento*, o espectador não deve de forma alguma necessitar de um pensamento próprio, visto que o produto prescreve toda a reação, não por sua estruturação temática, porém, através de sinais. Toda e qualquer ligação lógica que pressuponha um grande esforço intelectual, é devidamente evitada. A indústria cultural não cessa de lograr os seus consumidores, no que diz respeito às promessas feitas aos consumidores.

A chamada promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pelo típico trabalho de encenação, é, para Adorno, prorrogada indefinidamente: “[...] maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio”. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 115).

Um dos segredos utilizados pela indústria da cultura, no que se refere à sublimação estética seria a de apresentar a satisfação ou somente uma falsa sensação de satisfação, como sendo uma variação de promessa rompida. A indústria não sublima, conforme Adorno e Horkheimer, ela exprime.

Cada espetáculo proporcionado pela indústria cultural vem mais uma vez aplicar e mesmo demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe aos indivíduos, ou seja, oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-los disso. É isso que proporciona e ao mesmo tempo acaba por privar, essa indústria da cultura. Esse é o seu mecanismo de funcionamento, tudo é orientado de acordo com suas indicações.

### **2.3 O Princípio da Mercadoria**

Esta música que se apresenta como mercadoria nada mais seria, nos dizeres de Adorno, do que um reflexo do sistema capitalista. Dessa forma, a música assumiria uma função fetichista. Nesse sentido, o filósofo alemão caracteriza a *coisificação* como sendo o fetichismo da música.

A indústria da cultura avança, segundo o pensar adorniano, sobre todas as esferas da sociedade, exercendo sobre esta um controle quase total, ou seja, essa indústria satisfaz todos os modelos dos inúmeros grupos de receptores, o seu público, sem nenhuma exceção.

A técnica dessa indústria elevou a importância da produção quanto da padronização. Adorno e Horkheimer (novamente na *Dialética do Esclarecimento*) evidenciam que tanto os automóveis como as bombas e mesmo o cinema, mantém o todo coeso e chega o momento em que seu elemento nivelador demonstra toda sua força. Nessa via, na área artística, os talentos já pertencem à indústria, muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam de maneira tão fervorosa.

No que tange à atitude do público, fica evidente que esta favorece em demasia o sistema armado pela indústria cultural, no entanto, essa atitude seria somente uma parte integrante desse sistema, mas de forma alguma sua formal desculpa. Todavia, quando algum ramo artístico trilha o mesmo caminho usado por outro, isto é,

[...] quando os conflitos dramáticos das novelas radiofônicas tornam-se o exemplo pedagógico para a solução de dificuldades técnicas, que à maneira do jam, são dominadas do mesmo modo que nos pontos culminantes da vida jazzística; ou quando a ‘adaptação’ deturpadora de um movimento de Beethoven, se efetua do mesmo modo que a adaptação de um romance de *Tolstoi* pelo cinema, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 101).

Para Adorno e Horkheimer, a unidade *implacável* da indústria da cultura atesta a unidade em formação da política. Por sua vez, a concepção *adorniana* evidencia que para todos nós haveria algo previsto, ou por outra, nenhum de nós escaparia desse alcance da indústria. O fornecimento ao público de uma *hierarquia de qualidades* serviria somente para uma quantidade mais ampla e completa. Cada um de nós, segundo esse pensar, deve comportar-se:

[...] em conformidade com seu level, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. Reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa [...]. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.102).

Adorno salienta que participar dessa *cultura*, significa tornar-se dependente daquelas instituições que formam uma parte da indústria cultural. Tal dependência, não deve ser compreendida como uma espécie de manipulação, pretendida pelos monopólios poderosos dessa indústria, porém, como uma coação devidamente aceita.

Ora, a indústria da cultura não se baseia nas condições ideais do mercado, como um fator estabelecido, isto é, não reage em absoluto a uma demanda já estabelecida dos consumidores,

mas essa demanda é gerada até na disposição das necessidades dos receptores pelas agências da mesma indústria da cultura e é, nesse sentido, fictícia, quer dizer, faz parte do processo de auto-encenação dessa indústria. Logicamente, a música está inserida nesta problemática.

Na opinião de Adorno, a própria televisão visa uma forma de síntese do rádio e do cinema, que seria então retardada enquanto os interessados não se põem de acordo, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da indústria cultural pode vir a triunfar abertamente já amanhã – numa realização do sonho wagneriano da chamada obra de arte total:

A harmonização da palavra, da imagem e da música, logra um êxito ainda mais perfeito que no *Tristão*, porque os elementos sensíveis – que registram seus protestos, todos eles, a superfície da realidade social – são em princípio produzidos pelo mesmo processo técnico e exprimem sua unidade como seu verdadeiro conteúdo. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 102).

Todo esse processo de elaboração integra nada mais nada menos do que todos os elementos da produção, inclusive o musical. Em seus momentos de lazer, os indivíduos deveriam se orientar por essa unidade, que caracteriza a produção. Para Adorno e Horkheimer, o esquematismo seria o primeiro serviço prestado pela indústria ao seu cliente, ao seu prezado consumidor.

Para o consumidor, não existe nada mais a classificar que não tenha sido devidamente antecipado no esquema da produção, uma produção que a tudo determina previamente. Aqui entra a questão da padronização musical, subjugada a essa indústria que indica o que deve ou não ser musicalmente consumido.

Um dos fundamentos para que se compreenda a maneira como a ideologia da indústria cultural vige, está vinculada exatamente na submissão desta ao mercado. O sistema capitalista apresenta-se a si mesmo como sendo a maneira mais racional capaz de organizar a plena satisfação das necessidades dos indivíduos de uma sociedade. Para tanto, estabelece entre o intercâmbio de mercadorias a mediação do mercado e a associação do valor de troca justamente ao valor de uso próprio dos objetos produzidos.

Como evidencia o autor da obra *Pensar contra a barbárie*<sup>5</sup>, o mercado exerce seu amplo domínio, inclusive com relação à indústria cultural. Em nossos dias, as coisas valem por seu valor de uso, de câmbio, consome-se, sobretudo, o poder de consumir. Nesse sentido, os

---

<sup>5</sup> José Antonio Zamora, professor espanhol e grande especialista em Adorno.

produtos culturais transformam-se em processos que nos conduzem à degradação, guiando as sociedades a uma extrema decadência cultural.

Nessa linha de pensamento, os valores morais, o *bom gosto*, o nível cultural perde terreno aos baixos valores, há um desnível cultural que avança célere, nos conduzindo ao caos social. Nesse viés, a música acaba por se submeter ao desnível moral vigente, isto é, os conteúdos musicais terminam por degradarem-se, corrompendo-se diante da força daqueles produtos “mais comerciais”, que não buscam agregar em sua essência os valores morais que uma música preocupada com o bem estar social necessita.

O fato é que a música foi atingida pelos efeitos da indústria da cultura e submetida à lei do consumo. Consome-se somente aquela música que agrada aos consumidores que não se preocupam com a *qualidade* desse produto, mas sim com a facilidade auditiva proporcionada por esse tipo de musicalidade, o modo como ela é aceita e propagada entre os indivíduos. Esses sujeitos são vistos somente como consumidores.

Em face da maneira tradicional de dominação sobre o trabalho assalariado que acaba por converter a força de trabalho em mercadoria, é facilmente ocultada pelo fetichismo mercantil, o qual apresenta o valor de troca como uma espécie de propriedade da mercadoria. Como a música transformou-se em mercadoria, no entendimento de Adorno, a linguagem musical foi dominada pelo poderio do mercado.

Todas as mercadorias precisam criar a falsa impressão de um valor emocional e cultural mesmo contra sua utilidade, nos âmbitos: cultural, vivencial e emocional. Também estariam sujeitos à comercialização. Essa tendência que procura abarcar todo o espectro de formas culturais corresponderia exatamente à padronização cultural. Por essa via, Adorno considera estar devidamente preparado para expor os modos ou modelos de produção no setor da cultura.

Dessa forma, os chamados procedimentos técnicos de produção da indústria cultural, priorizam a padronização e mesmo a uniformidade de seus produtos, de sua grande produção em série e ainda sua distribuição em massa. Nessa perspectiva, os aspectos novos que os diferenciam, ou por outra, que os tornam mais interessantes, seriam acomodados aos modelos básicos e os perfis de expectativas já dados.

Além desses fatores acima expostos, existe uma espécie de mecanismo de seleção econômica. Esse mecanismo regula o que deve ou não ser vendido. É exatamente dessa forma que a música cai no processo de vendas, não se importando mais com a qualidade das músicas e sim com as vendas.

Segundo o pensar adorniano, os critérios que regem tanto a produção quanto a distribuição desses *bens culturais*, não se diferenciam de qualquer outra mercadoria que povoa o próprio mercado. Adorno ainda defende que o estudo do mercado procura estabelecer as devidas classificações dos produtos, com variações mais ou menos luxuosas, de acordo com a capacidade aquisitiva de seus consumidores, com ofertas muito especiais, dirigidas com cuidado a cada setor de forma muito particular e meticulosamente estudada.

Nessa produção extremamente capitalista, os trabalhadores e os empregados são muito bem presos, sem se aperceberem, presos de corpo e alma. Estes acabam por sucumbir passivamente a tudo que lhes é oferecido. O conformismo dos compradores, bem como o visível descaramento da produção, adquire boa consciência. O consumidor contenta-se com a simples reprodução do mesmo, em suma, a repetição, o famoso *mais do mesmo*, com algumas pequenas variações, porém, sempre com essa fórmula já talvez ultrapassada, o mais do mesmo.

A dinâmica desta lógica industrial indica que nada pode permanecer como era antes, isto é, tudo deve necessariamente, estar em constante movimento reprodutivo, as ditas inovações devem ser diuturnas, ininterruptas. Só mesmo a vitória universal do ritmo produtivo e de reprodução mecânica seria a garantia de que nada mudará, ou por outra, de que nada irá surgir que não venha a adaptar-se.

O entretenimento e os elementos da indústria da cultura, já existiam antes mesmo da própria indústria. A indústria cultural pode se *ufanar* de ter levado a cabo com energia e ainda de ter erigido em princípio a transferência, muitas vezes desajeitada da arte, para uma outra esfera: a esfera do consumo quase incontrolável, de ter *despido* a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter ainda aperfeiçoado as formatações das sempre inúmeras mercadorias.

Nessa via, a arte intitulada por Adorno como sendo artisticamente *leve*, não seria encarada como uma forma de decadência, uma forma de retrocesso artístico. Antes, aquele que a lamentar como traição do ideal da expressão pura, alimenta assim uma ilusão com relação à sociedade.

A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é à causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.111-112).

## 2.4. A fusão de cultura e entretenimento

Adorno indica uma espécie função social da diversão amplamente comercializada. Nesse viés, o filósofo aborda a dialética estabelecida entre trabalho e tempo livre do consumidor. O tempo livre estaria encarcerado pelo seu contrário. Esse lhe imprime traços essenciais. Já o paradoxo que representa esse tempo livre orientado pela indústria cultural seria o responsável pela produção de esquemas semelhantes ao mundo do trabalho. Este, por sua vez, é dominado por procedimentos seriados de tarefas instruídas, porque essa indústria seria presidida pelos mesmos esquemas.

A diversão habitual, à qual é ofertada pela tão contemplada indústria da cultura, está, na avaliação adorniana, configurada pela situação vital e de trabalho dos indivíduos. Não por acaso, procura-se distrair e mesmo entreter os indivíduos, com a clara intenção de evadir-se dos processos mecanizados de trabalho, para, dessa maneira, poder responder novamente neles.

Exatamente por isso, há uma tendência ao aborrecimento coletivo: justamente porque, para poder seguir sendo diversão, não deve de forma alguma custar outra vez algum esforço e por isso se move pelas vias de associação, às quais já foram devidamente trilhadas anteriormente.

Adorno e Horkheimer alegam que nesta diversão oferecida pela indústria da cultura, existe uma tendência a apagar qualquer exigência inesperada, dirigida para um pensamento independente, crítico e ainda para uma ação dos indivíduos, entendidos como sujeitos autônomos.

Ao abastecer essa grande necessidade de distração, com os modelos de associação recorrentes e estereótipos repetitivos, essa indústria da cultura impede a gênese dos consumidores de um pensamento e sentimento próprios, capazes de oporem-se criticamente frente à triste cotidianidade e às condições de vida, muitas vezes complexas, difíceis e até mesmo insuportáveis.

Essa indústria do tempo livre apresenta uma oferta estratosférica aos consumidores. Adorno, na *Dialética do Esclarecimento* refere-se a uma tendência para encurralar e mesmo enganar a consciência do público de todos os lados, visto que quase não se pode dar um passo fora do âmbito do trabalho sem topar-se com alguma manifestação da indústria cultural.

Ora, todo este massivo abastecimento, com produtos dessa verdadeira indústria do tempo livre, dificulta justamente a manutenção de espaços de tempo livre, isto é, não planejado com uma antecedência:

[...] na naturalidade com que se pergunta que hobby se tem, ressoa da forma de que teria de ter um; para ser possível já uma seleção entre os hobbies que coincida com a oferta do negócio do tempo livre. O tempo livre organizado é coativo. (ZAMORA, 2008, p. 86).

Com o pretexto de subministrar prazer e diversão para as multidões, o riso decretado por essa indústria cultural converte-se frequentemente em um meio para estafar a felicidade. Essa poderosa indústria está engendrada em nosso cotidiano. Será que ainda conseguiremos achar suas raízes e desarraigá-las de nossas vidas? Será que todo este processo industrial pode vir a retroceder? A música acabou por ser absorvida em todo esse processo?

No entendimento de Adorno, para o consumidor, não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha sido antecipadamente classificado. Nesse sentido, a arte sem sonho, produzida para o povo, realizaria aquele idealismo um tanto sonhador, o qual parecia exagerado para o idealismo crítico.

Em termos musicais bem técnicos, pode-se alegar que o simples efeito harmônico havia cancelado na música, aquela consciência de uma totalidade formal. O ouvinte acaba por perder aquelas noções básicas com referência aos efeitos sonoros, tudo lhes parece familiar e mesmo muito semelhante.

Na pintura, a cor tornara-se mais importante, conforme Adorno, do que a própria composição do quadro. O vigor psicológico *obliterou a arquitetura do romance*: a tudo isso, a indústria da cultura colocara um fim. Adorno assevera que essa indústria molda o todo e as partes. O mundo todo é obrigado a passar pelo crivo da indústria da cultura.

Os produtos ofertados pela indústria cultural, desde o produto mais típico ao filme sonoro paralisam, no pensar adorniano, aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva, ou seja, eles são feitos de tal forma que:

[...] a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente. (ADORNO, 2007, p.16).

Adorno reflete que os lamentos dos historiadores de arte e igualmente dos defensores da cultura sobre a extinção da força geradora de estilo (no Ocidente), são infundados. A tradição a tudo acaba por estereotipar, até mesmo aquilo que ainda não foi pensado. Conseqüentemente, esse esquema de reprodutividade mecânica, supera, em termos de rigor e validade, qualquer estilo verídico. Comenta Adorno:

Nenhum Palestrina saberia tirar a dissonância improvisada e irresoluta com o purismo com que um arranjo de jazz elimina qualquer cadência que não se enquadre perfeitamente em seu jargão. Quando adapta Mozart não se limita a modificá-lo onde é muito sério ou muito difícil, mas também onde harmonizava a melodia de modo diverso – e talvez mais simples do que se usa hoje. (ADORNO, 2007, p.17).

A racionalidade técnica da atualidade seria a racionalidade da própria dominação. Adorno admite que ela pode vir a ser o caráter compulsivo de uma sociedade alienada de si mesma. A técnica adotada pela indústria da cultura apenas conduziu à padronização, à produção em série, não se importando com a diferença, antes, exaltando o padrão.

Nessa atitude tipicamente egoísta que apenas visa o lucro e a força de um sistema selvagem, essa indústria erigiu seu altar de adoração, a *adoração ao consumo*. Existe, na reflexão de Adorno e Horkheimer, algo previsto para todos os consumidores, para que ninguém escape do poderio dessa indústria.

Conforme as ideias contidas na *Dialética do Esclarecimento*, os valores orçamentários da indústria cultural nada têm a ver com os valores objetivos, mas sim se referem ao sentido dos produtos. Nesse modelo, os próprios meios técnicos tenderiam cada vez mais à uma uniformidade.

Em seus momentos de lazer, as pessoas devem orientar-se pela unidade que caracteriza essa produção. A função que esse esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, isto é, a referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada do sujeito pela própria indústria, ou por outra, até isso o indivíduo perde para a indústria da cultura, que de cultura somente preserva o nome.

Adorno esclarece que a arte realmente séria, acabou por recusar-se às necessidades e as pressões do meio cultural. Enquanto isso, a arte *leve* acompanhou a arte autônoma como se fosse uma sombra desta. Ela é, na opinião crítica de Adorno, a má consciência social da arte séria. Reconciliar de alguma forma essa antítese seria, certamente, um verdadeiro e imenso desastre.

A dita indústria cultural permanece sendo vista como a indústria da diversão. O seu comando sobre os consumidores é mediado exatamente pela diversão, a sua ideologia é o negócio. A verdade em tudo isso seria que seu poder provém de sua identificação com a necessidade produzida, não somente da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse de uma oposição entre a onipotência e impotência.

A atual fusão da cultura e do entretenimento, analisada por Adorno e Horkheimer, não se realiza somente como uma *depravação* da cultura, mas sim como uma forçada

espiritualização da diversão. Ela já estaria presente no simples fato de que o acesso a ela é obtido em suas reproduções cinematográficas e radiofônicas. Aliás, sem os efeitos musicais, o cinema e o rádio estariam desamparados, seriam estéreis.

A diversão, nessa linha de pensamento, se alinha ela própria entre os ideais, ela toma o lugar dos chamados bens superiores, que ela expulsa inteiramente das massas, repetindo-os de uma maneira ainda mais estereotipada e sempre de forma muito enfadonha. Os responsáveis por essa propagação são os “reclames publicitários”, as propagandas publicitárias, pagas por empresas ou firmas privadas.

Divertir-se, nesse sentido, significa necessariamente estar de acordo com algo. Nesse aspecto:

Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.119).

Em verdade, à indústria somente se interessa pelos indivíduos como sendo seus clientes e empregados, ou seja, sempre com uma visão vazia, interesseira. Enquanto meros clientes, os sujeitos apenas observam os cinemas e a imprensa demonstra com base nos acontecimentos da vida privada de cada um, uma falsa liberdade de escolha, um encantamento do incompreendido.

Na indústria, os indivíduos são iludidos, não somente em consequência da padronização do chamado modo de produção. Este só é tolerado, segundo Adorno e Horkheimer, na medida em que sua identidade incondicionalmente ligada com o universal, esteja inteiramente fora de questão.

A indústria da cultura derruba a objeção que lhe é feita com uma facilidade semelhante com a qual destrói a objeção ao mundo que ela duplica com imparcialidade. Nesse sentido, só existem duas opções: a de se omitir ou a de efetivamente participar. Ora, essa nova ideologia tem como principal objetivo o mundo, enquanto tal. Ela recorre ao culto do fato, limitando-se a procurar elevar, graças a uma representação precisa e possível, a existência ruim ao reino dos fatos.

Para Adorno e Horkheimer, a essência da indústria cultural seria uma espécie de *usurpação* da capacidade de juízo, com meios próprios que, a princípio, qualquer pessoa teria, em benefício de padrões, constituídos no seio social. Na cultura contemporânea nota-se em tudo,

uma boa dose de semelhança. Seja no cinema, nas rádios, nas revistas, enfim, existe um padrão formal. Na música essa análise se estende imensamente, já que essa linguagem está inserida em outras artes.

Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. As manifestações estéticas (com tendências políticas opostas) igualmente não escapam da execução em uníssono dos louvores do ritmo de aço. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.99).

De acordo com Adorno, a indústria da cultura, mediante suas proibições, fixa a intitulada arte da vanguarda. Existe, nesse ponto específico, uma necessidade urgente por parte dessa indústria, de efeitos novos, os quais permanecem interligados, mantendo sempre o antigo e válido esquema. Tudo o que surge é imediatamente submetido a um estigma internalizado pelo consumidor, que a esta altura já se encontra plenamente habituado aos sabidos jargões.

Adorno prescreve que os grandes artistas, até Schönberg e Picasso, conservavam uma determinada desconfiança para com o estilo e, portanto, detiveram-se muito menos no estilo do que na lógica de seus objetos.

Theodor garante que o termo *cultura* contém em si mesmo, um caráter específico de tomada de posse, o encaminhamento de um enquadramento, uma classificação que a cultura assume em termos de administração. Somente essa administração industrializada e radical que, sem dúvida, seria extremamente adequada a esse conceito de cultura. Adorno ainda ressalta:

Subordinando do mesmo modo todos os ramos da produção espiritual com o único fito de ocupar – desde a saída da fábrica à noite até sua chegada, na manhã seguinte, diante do relógio de ponto – os sentidos dos homens com os sinetes dos processos de trabalho, que eles próprios devem alimentar durante o dia, a indústria cultural, sarcasticamente, realiza o conceito de cultura orgânica, que os filósofos da personalidade opunham à massificação. (ADORNO, 2007, p. 23).

Desse modo, a indústria da cultura revela-se como aquele liberalismo que censurava justamente a falta de estilo. Adorno indica que a revolta que rende uma homenagem à realidade, torna-se a marca de fabricação daquele que leva uma nova ideia diretamente para a indústria. A essa altura, a música já se encontra absorvida por toda essa poderosa linha industrial e, comprometida com a subversão imposta por esta.

No terceiro capítulo busca-se ampliar a ideia adorniana sobre a regressão da audição e a devida análise crítica do jazz. Procura-se ainda uma espécie de síntese, entre as ideias musicais de Pitágoras, Platão, Boécio, para quem a linguagem musical expressava educação

pela arte e expressividade divina através da música. E na outra via Adorno e a decadência do uso da música enquanto produto comercial, com a ausência de caráter artístico, ou seja, desprezando a beleza da linguagem musical em detrimento das vendas, no século XX.

### 3. O FETICHISMO NA MÚSICA E A REGRESSÃO DA AUDIÇÃO: A ANÁLISE CRÍTICA DO JAZZ

Se Adorno escrevera há décadas atrás, *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* e nessa obra o filósofo queixava-se acrememente da queda, da verídica decadência do gosto musical, o que nos diria hoje? Certamente Adorno ficaria chocado e mesmo desconsolado, visto que a *regressão da audição* talvez tenha chegado ao seu auge.

Adorno levanta uma problemática central: a produção, a reprodução e o consumo da música, isto é, como a linguagem artística passou por uma metamorfose, isto é, passou a ser mais um produto entre tantos ofertados pela indústria da cultura.

Se, de fato, a arte musical transformou-se em um meio de consumo, em produto e, na atualidade, em mercadoria, evidentemente o seu valor passa a ser regulado pelo mercado. Com esse escrito datado de 1932, Adorno pretende apresentar a forma como a música ainda possui alguns mecanismos que colaboram para a superação de situações sociais da atualidade, visto que existe sempre aquela tendência de que toda e qualquer música se transforme em mercadoria.

Ainda segundo o artigo acima referido, “[...] as antinomias da produção musical são um reflexo da alienação entre música e sociedade. Essa alienação e a *coisificação* da música mostram ação recíproca [...]”. (VALLS, 2002, p. 105). De fato, o gosto por uma música puramente comercial reflete uma decadência social extrema e ininterrupta, porém, Adorno afirma que esse produto musical não é mais uma música na acepção da palavra e sim uma arte transfigurada, maquiada para as vendas.

Adorno defendia que o próprio jazz não passava de mera mercadoria. O filósofo alertava inclusive que existia uma grande tendência para a totalização e que isso seria uma das características desse processo de dominação, em síntese, da mercadoria. No ano de 1938, Adorno coloca uma mudança em sua tese: “a música de Jazz é mercadoria”, e sim: a “música se tornou mercadoria”. Esta tese de Adorno está constituída em vários níveis diferenciados,

seriam eles: o nível da música enquanto *produto* e da música enquanto um produto de *consumo*.

Para Adorno, a obra de arte seria um objeto, porém, como arte ela possuiria *uma função historicamente determinada*. Ora, se no capitalismo a música apresenta-se como mercadoria, a música sofreu alguma alteração (interna). No seu terceiro ensaio, “Adorno caracteriza a coisificação como o fetichismo” da música: “a transfuncionalização da música em mercadoria no *fetichismo*”. (VALLS, 2002, p. 119).

O processo de *tornar-se mercadoria* traduz-se no abandono das categorias da música autônoma. Na atualidade, a música possui uma finalidade bem específica: *ser vendida*. A música transformou-se em produto obediente às leis que o mercado impõe. A música na atualidade é fabricada unicamente para o mercado, visto que este se tornou a primeira e até mesmo a última instância. Nessa linha de pensamento, a música deve ser vista como o reflexo de um processo social. Adorno afirma que esse processo se assemelha exatamente à teoria social.

Adorno constata que esse caráter de fetiche dessa música transformada em mercadoria, reproduz a dominação. O filósofo ainda contrapõe uma outra música, a qual não oculta a situação heterogênea e de dissolução do indivíduo alienado e termina por convocar uma espécie de transformação na escrita cifrada do sofrimento. Tal formulação permite vislumbrar a concepção central da filosofia estética de Adorno, que tende a ver com o sofrimento humano.

Ao tratar especificamente da chamada *música ligeira ou leve*, Adorno explica em detalhes que:

A música ligeira satisfaz imediatamente necessidades, e não somente as da burguesia, mas sim da sociedade inteira. Mas, ao mesmo tempo, como mercadoria, ela é o que há de mais estranho para a sociedade; não expressa nada de sua miséria e de sua contradição, apenas constitui ela mesma uma única contradição em relação a esta, enquanto ela, com a satisfação dos instintos, que ela garante aos homens, falseia seu conhecimento da realidade, desvia-os da realidade, desliga-os da história, seja a musical, seja a social. (VALLS, APUD ADORNO, 1932, p. 370).

Ora, a partir da distinção feita entre música séria e música ligeira, Adorno destaca o grande poder de banalidade da segunda que produz no indivíduo a sensação de encantamento alienante. Entretanto, o filósofo admite que uma demarcação entre essas duas esferas de música, a séria e a ligeira, não é fixa. Na música popular, aquilo que se apresenta como sendo complicado, jamais funciona enquanto complicado, mas somente como um disfarce, uma maquiagem.

Em seu ensaio *Sobre a música popular* (1941), Adorno retoma essa discussão sobre a música séria e a popular e introduz o chamado conceito de *estandardização*.

Utiliza-se das noções de todo e parte, que podem estar padronizadas em determinadas produções musicais. Evoluindo na análise dos aspectos da audição musical, considera que na música séria ‘cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical’. (CAMPOS, 1999, p.253).

Já na música popular, a oposição é algo absoluto, ou melhor dito, o detalhe é tranquilamente substituível e o ouvinte acaba por inclinar-se às reações mais fortes. Sendo assim, o todo é preestabelecido e previamente aceito antes mesmo de iniciar a real experiência na área da linguagem musical. Entretanto, na música popular aquilo que se apresenta como sendo complicado, jamais funciona efetivamente como complicado, porém, somente como um disfarce.

A música popular sustenta e mesmo perpetua uma estruturação de distração e desatenção. Nessa condição, os ouvintes são convidados a permanecerem distraídos das exigências da realidade. Adorno ainda prescreve que os usuários da diversão musical como uma espécie de “objetos”, equivalentes aos próprios produtos dos mecanismos que acabam por determinar a música popular.

O filósofo ainda observa que os ouvintes de música popular não entendem a música enquanto linguagem. Dessa forma, [...] a linguagem que a música é se transforma por processos objetivos em uma linguagem que eles pensam ser a deles, em uma linguagem que serve como receptáculo para seus desejos institucionalizados. Quanto menos a música é, para eles, uma linguagem *sui generis*, tanto mais ela se institucionaliza como espetáculo. “A autonomia da música é substituída por uma simples função sociopsicológica”. (CAMPOS, 1999, p. 255).

Assim como ocorrera a ruptura na linguagem literário-objetiva que claramente se divorciou da linguagem verbal falada, ocorreu na música uma ruptura ainda muito mais radical: essa chamada nova música não tolera mais leis semelhantes à linguagem. Conforme Adorno, a nova música seria o resultado de um verdadeiro, talvez inesperado e gigantesco salto na cultura.

Em seu artigo do ano de 1936, Adorno analisa meticulosamente o fenômeno musical que “conquista” a sociedade: o jazz. O filósofo defende que toda a aparência de música carregada de originalidade, de uma carga de improvisação incrível, na verdade é ilusória. Para Adorno,

o jazz é, portanto, uma mercadoria, um *negócio* artístico, uma forma repetida de encenação musical.

Nessa perspectiva, esse estilo musical propaga a alienação, visto que sua substância é vazia, meramente *banal*. Nesse sentido, o jazz não deixa de acabar reforçando a alienação social. Na visão adorniana, o homem alienado encontra no jazz uma espécie de fuga do mundo mercantil, todavia, não consegue na verdade se desvincular deste, embora o consiga em aparência.

Ora, em estritos termos musicais, o jazz é sempre o mesmo, repetitivo e esquemático. “Esse mecanismo identifica, de fato, música e valor de troca. Promovido pelo monopólio musical, o banal se torna moda”. (VALLS, 2002, p.113). Já em 1938, Adorno disse que a manipulação musical arbitrária é uma verídica *depravação* da música.

Em contrapartida, Adorno profere que uma música não-alienada seria aquela que efetivamente fizesse do seu material uma ocasião para uma manifestação subjetiva. Nesse ínterim, a música seria representada como uma forma de comunicação entre os sujeitos, ou seja, como linguagem de criação humana, como uma verdadeira expressão de subjetividade livre.

Além do mais, o jazz surgiu com uma moda em uma época na qual a música tornou-se incompreensível. O jazz seria o positivo no mau sentido, já que ele diz um sim ao sistema e oferta aos sujeitos, apenas um apoio ilusório. Em suma, conforme a concepção musical adorniana, o jazz não liberta o indivíduo, antes, reforça o sistema sob a mera aparência de uma possível revolta. Cabe ressaltar que a crítica de Adorno sobre o jazz parte de princípios técnicos e históricos.

Vale salientar que a principal significação do que seria uma categoria de coisificação é a de que, ao invés de música, se cultive e se produza uma simples mercadoria. Enfim, algo que deveria ser tratado como sendo um fenômeno musical passa a ser um fenômeno altamente comercial.

Adorno ainda insiste que um jazzista que executa um trecho de música *séria*, como por exemplo, o mais simples minueto de Beethoven, começa de maneira involuntária a sincopá-lo, enfim, começa a modificar a parte rítmica da música e somente com um sorriso de superioridade consente voltar ao compasso certo.

Certamente esse procedimento complica, conforme Adorno, pelas pressões e exageradas do mediador específico, criando-se assim um sistema de transparente *incultura* ao qual se poderia conceder uma determinada unidade estilística, enquanto ainda pode-se falar em *barbárie estilizada*.

A obrigatoriedade dessa estilização já supera a força das proibições e prescrições oficiais. Nessa via, os produtores são tratados como verdadeiros *experts*. As eventuais brigas entre os ditos *especialistas artísticos* não refletem menos uma tensão existente entre os valores estéticos do que uma divergência de interesses.

Eis o que sobra da emoção inerente à obra artística musical. E aí está à explicação do porque o estilo da indústria da cultura não teria mais de se afirmar sobre a resistência do material, o qual seria simultaneamente a negação do próprio estilo.

Os grandes artistas jamais foram aqueles que encarnaram os estilos na acepção da palavra, porém, aqueles que acolheram em sua própria obra, o estilo como um rigor. No estilo das obras, a expressão teria adquirido uma força tão precisa que, sem ela, as obras jamais teriam o mesmo sentido. Mesmo as obras tidas por grandes clássicos universais, como as de W. A. Mozart, engendram em si mesmas, tendências objetivas que estão em desacordo com seu estilo.

Na concepção adorniana, a arte contemporânea, de uma forma geral, pode ser qualificada como anti-social, no sentido em que despreza os preceitos pré-estabelecidos de estruturação, rejeitando dessa forma, normas éticas, religiosas e políticas que tendam a determinar, previamente, sua forma. Na visão de Adorno, exatamente esse fechamento da obra, perante a expectativa social, fornece-lhe um caráter grandemente fetichista,

[...] de algo que se situa muito da recusa em relação à arte moderna reside claramente nesse hermetismo com que a arte *vira as costas* para toda tentativa de inseri-la em parâmetros socialmente aceitáveis. Essa característica pôde ser facilmente apropriada pela doutrina da arte pela arte. (FREITAS, 2003, p.24).

Esta pretende afirmar a autonomia absoluta da arte, negando dessa maneira todo e qualquer conteúdo social para ela.

Adorno alerta que esse caráter fetichista seria muito necessário, uma vez que o seu contrário, ou seja, a relação com o outro, seria próprio das mercadorias, as quais são avaliadas em função de seu valor econômico, político mesmo social. Nessa perspectiva, as obras de arte da contemporaneidade, com sua exigência de autonomia, criticam essa relação das coisas na realidade evidente do capitalismo. Entrementes, o filósofo recusa essa ideia da existência da arte pela arte, alegando que ela esteriliza o potencial crítico da própria arte, entre elas, a música.

O que a sociologia filosófica e a musicologia de Adorno evidenciam é que as mais profundas tensões sociais contemporâneas, são expressadas justamente através da linguagem

musical. O perigo, segundo as idéias do filósofo alemão, seria claramente o abalo ou *amolecimento* da personalidade, isto é, a perda de uma das funções essenciais da linguagem musical.

Os efeitos nocivos do modismo musical sobre as consciências, pela via da degradação refletem-se na chamada música enquanto entretenimento. Esta, muitas vezes como sendo uma expressão da massificação social, “[...] pode nem sempre entreter, mas até contribuir para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação”. (CAMPOS, 1999, p.250).

Ora, a partir da definição adorniana mencionada anteriormente, de música séria e ligeira, o filósofo destaca a banalidade da segunda que, pode conduzir o ouvinte a um determinado encantamento muito ilusório. Assim sendo, o crescente poderio da banalidade pode causar muitas estranhezas, como por exemplo a negação e mesmo até uma espécie de rejeição do próprio prazer.

Contudo, essa demarcação entre as duas esferas da música não é fixa. Adorno percebe uma dose de “depravação” nas obras de arte que terminam por sucumbir ao fetichismo e que se transformam em bens de cultura, sofrendo toda sorte de *arranjos* musicais. Na extremidade oposta a esse caráter fetichista, que igualmente atinge a música séria, “[...] verifica-se uma regressão na audição, entendida como uma infantilização da audição moderna, que passa a ser atomizada e reduzida a sucessivas etapas de esquematismo e reconhecimento”. (CAMPOS, 1999, p.252).

Adorno considera ainda a linguagem musical como sendo mais do que um mero reflexo do processo social. Ora, essa transformação da música em mercadoria produz um grande surto de alterações de funções nas tradicionais formas de música. Consequentemente proporciona o desaparecimento de algumas formas musicais, por vezes interessantes, bem como o surgimento de outras. Essas modificações na consciência dos consumidores podem ser explicadas com duas palavras-chave: a falsa consciência e a função chamada ideológica da música.

A falsa consciência seria exatamente essa música hodierna que estaria mais apropriada para ocultar uma situação social do que para possibilitar o seu conhecimento:

A música agrava a alienação na consciência do ouvinte, que é forçado a um comportamento passivo. As obras vão ficando cada vez mais simples e mesmo tolas, para que todo o público possa repeti-las depois, cantando ou assobiando. Essa música serve apenas ainda à ilusão. (VALLS, 2002, p.107).

Já a função ideológica do jazz, seria a de uma música que possui uma função de consolo, uma fuga da realidade. Nessa via, Adorno defende que a função ideológica do Jazz consistia em:

[...] encobrir o seu caráter de mercadoria e oferecer como ‘trabalho de alta qualidade’ o artigo de maneira registrada. Ela devia despertar a ilusão de liberdade de improvisação e de imediatidade na esfera da música ligeira. (ADORNO, 1932, p.375, APUD VALLS, 2002, p.108).

Em suma, nesse artigo de 1932, *Sobre o Jazz*, Adorno aponta como centro de sua crítica que o jazz é uma música que se reduz ao seu valor de troca, é alienado e alienante, por ser extremamente banal, ou seja, funciona apenas enquanto mercadoria.

Dessa maneira, já se pode esboçar uma definição adorniana de *coisificação*. Tal fenômeno pode ser explicado em algumas vias:

- a) Pela *alienação*, que se traduz em um alheamento entre a música e a sociedade e como consequência, um isolamento, ou seja, a sociedade não se reconhece em sua atividade musical;
- b) Todo esse mal-estar se justifica pelo fato de que a relação entre música e sociedade, transformou-se em uma relação altamente comercial, isto é, a música é algo que se compra e se vende. Ora, essa “coisidade” da música não se refere somente ao seu caráter de objeto, porém, a algo dentro de uma relação comercial dominante. “Nesse sentido, a categoria de coisificação, pressupõe necessariamente a análise da mercadoria”. (VALLS, 2002, P.108);
- c) Essa transformação em mercadoria produz uma relação de *dominação versus impotência*, um dos elementos essenciais da coisificação. Refere-se, sobretudo, ao caráter de fetiche dessa mesma música, em suma, a transfuncionalização da música em mercadoria;
- d) O quarto aspecto seria exatamente a música como ideologia. Ela é ideológica justamente porque simula uma fuga das atuais condições. Uma fuga para um passado romântico: “[...] onde o indivíduo mal sucedido no mundo econômico, poderia encontrar consolo, o que em verdade não ocorre”. (VALLS, 2002, p111).

Retomando o conceito de alienação, pondera-se que este significa uma espécie de alheamento entre a música e a sociedade e, em consequência ocorre um determinado isolamento entre ambas. Nessa via, a sociedade passa a não se identificar ou não se reconhecer em sua própria música.

Ora, uma sociedade que não se reconhece em sua própria cultura, necessita rever seus conceitos mais básicos de forma imediata. Assim procedendo, os indivíduos tem a

oportunidade da participação em todo esse processo de envolvimento e desenvolvimento coletivo, não simplesmente aceitando tudo aquilo que lhes é imposto, ou melhor, transformando-se em uma sociedade crítica.

Com referência às relações entre música e sociedade, cabe ainda analisar que na medida em que a linguagem musical se *autonomiza* enquanto mercadoria, sua utilização real tende a se dissolver. Nesse ínterim, as relações de alienação não se reduzem a um mero afastamento.

Além do mais, ocorre uma espécie de rebaixamento ou redução de uma criação humana, a dita transfuncionalização de uma produção espiritual, “[...] significa um depravar-se, um tornar-se mercadoria, uma metamorfose, portanto, que é melhor definida pelas categorias de *coisificação*”. (VALLS, 2002, p.109).

Um outro sentido para o termo *coisificação*, seria essencialmente o fato de que a música se tornou fundamentalmente um produto econômico. Entretanto, os critérios de sua produção exigem uma padronização e ainda, uma mecanização. Em resumo, tal música acaba por se automatizar, para o público e para o próprio músico.

Em suma, sobre essa transformação da música em mercadoria, Adorno defende que ela não consegue mais satisfazer as necessidades básicas de seu público e nem mesmo as necessidades mais tradicionais. Adorno alega que até mesmo a figura do maestro foi igualmente fetichizada, já que ele apenas repete algo prescrito em seus mínimos detalhes sem liberdade.

Assim procedendo, ele age de forma arbitrária, pois o próprio regente também é um produto do mercado, elevado ao nível de fetiche. Até mesmo o maestro é uma mercadoria, que precisa vender-se ao mercado. Em oposição a tudo isso, a satisfação das necessidades não é mais um critério considerado válido, isso porque a regressão do público acaba por falsificar as próprias necessidades.

Um outro critério válido seria a capacidade de conhecimento de uma forma artística. Para Adorno, em meio ao capitalismo em extremo monopolista, não se pode esperar muito de músicas produzidas pelos grandes *trustes*.

Conforme Adorno, tanto os astros quanto as estrelas dessas músicas de sucesso são artificialmente fabricados, pelos chamados *trustes* de composição. Esse tipo de musicalidade serve muito mais à ideologia do que propriamente à verdade. É uma musicalidade falsa, sem fundo, sem conteúdo, literalmente artificial.

Um outro aspecto seria o enfoque adorniano sobre a música de Schönberg e de sua escola musical. Segundo o pensar de Adorno, ela se diferencia da restante produção musical, já que

esta se recusa à absoluta subsunção sob as leis do mercado e procura desenvolver seus produtos de acordo com suas próprias normas.

Essa escola musical sofreu, conforme Adorno uma outra forma de *alienação*, ela foi projetada para fora do mercado, como sendo esotérica, justamente por não satisfazer devidamente as necessidades que o mercado desperta e cultiva no seu público.

Ora, tanto essa música, rejeitada por seu público quanto àquela que pretende de alguma forma restaurar uma dose de imediatidade, talvez perdida em tentativas um pouco românticas e aquela musicalidade que tenta aproximar-se de seu público por intermédio de seus próprios conteúdos, todas elas acabam comprovando a ausência de identificação que vige entre a música e a sociedade.

Enfim, o termo *coisificação* ainda pode significar o fato de que a música se tornou fundamentalmente um produto econômico. Ora, os critérios segundo os quais ela é produzida exigem uma padronização ou standardização, ou ainda, uma mecanização técnica. Essa musicalidade se automatiza até mesmo para o próprio executante, o chamado músico ou musicista.

### 3.1 A filosofia da nova música

Adorno insistia que o jazz surgiu como uma moda em uma época em que a melhor música tornou-se incompreensível e que esse tipo de musicalidade ainda era adequada ao mercado, isto é, era lucrativa, possuía boas vendas. Portanto, que o jazz não libertava, antes, ajudava para que tudo continuasse como estava.

Segundo Adorno, o caráter *coisal* da musicalidade contemporânea é evidente. O jazz até tenta quebrar aquele paradigma de coisificação, mas conforme a análise adorniana, não obtém sucesso. Ora, ao invés de se produzir música, se cultiva e se produz uma mercadoria.

O filósofo ainda distingue que se pode fazer música para um sustento próprio, para subsistência. Qualquer coisa pode se tornar comercial. A questão central é que o “comercializar” que Adorno tanto critica, seria dar ao produto aquelas características bem específicas, que o tornam próprio para ser um sucesso de vendas no mercado monopolista.

Em 1968, com o ensaio *Por que é difícil entender a nova música?* Adorno retoma questões extremamente cruciais, como a seriedade estética e a música de diversão. Nesse ínterim, abre-se o pronunciamento da estética. Esse é o objetivo final, destacar que, se a música tornou-se uma mercadoria, a linguagem musical encontra-se ameaçada exatamente no sentido estético

de uma música que aparenta ser música e que na realidade tornara-se apenas um lucro monetário, ou seja, com a venda da música como produto, vendeu-se igualmente a linguagem musical com seus matizes artísticos.

Adorno vislumbra na nova música, a possibilidade de superação da linguagem musical da era burguesa. O filósofo coloca em cheque toda a cultura musical tonal, apontando para uma via atonal, ou por outra, Adorno propõe novas regras, a quebra de paradigmas na estruturação da linguagem musical.

O autor ainda indica uma crescente diminuição social na camada *conhecedora* de música, uma das origens da regressão auditiva está associada a uma acomodação social coletiva. Essa nova música falaria aos ouvintes e para além deles.

Atualmente, a filosofia da música só é possível como filosofia da nova música. A única defesa consiste em denunciar a cultura oficial, já que essa cultura por si mesma só serve para fomentar a selvageria que se esforça em combater. (ADORNO, 2007, p.19).

Assim sendo, os novos meios da música são o resultado de um movimento imanente da música antiga. Alega-se que a nova música nasce do cérebro e não do coração ou do ouvido, no entanto, a nova música medita sobre o novo, por isso a questão do belo torna-se primordial para uma análise mais coerente e consciente sobre o assunto tratado.

No término de sua obra *Filosofia da nova música*, sobretudo em *Stravinski e a restauração*, Adorno aborda que o espírito de compositores como Stravinski reage contra o vestígio do socialmente evasivo, isto significa, o objetivo desse compositor é o de enfatizar a reconstrução da música em toda sua autenticidade. Para tal desiderato, cabe: “[...] imprimir-lhe de fora um caráter obrigatório, em dar-lhe com violência o caráter de não poder ser de maneira diferente da que é”. (ADORNO, 2002, p.110).

Na concepção *adorniana*, Stravinski acabou por desdenhar o caminho mais fácil, o acadêmico. Fato indiscutível é a afinidade com a fenomenologia filosófica que, conforme Adorno, nasce naquele momento. Aquela renúncia a todo psicologismo, a redução de tudo ao fenômeno, tal como ele se apresentava. Ora,

Stravinski empreendeu esta rebelião não somente no jogo familiarmente estético com a selvageria, mas também suspendendo asperamente o que se chamava cultura em música, isto é, a obra de arte humanamente eloqüente. Stravinski sente-se atraído para as esferas em que a música, não ainda à altura do sujeito burguês, se converte em música sem intenções e estimula movimentos corpóreos ao invés de conservar um significado, ou então para esferas em que o significado da música tem um sentido ritual, de modo que já não pode ser entendida como sentido específico do ato musical. O ideal estético de Stravinski é o da realização indiscutível (ADORNO, 2002, p.112).

Stravinski foi certamente um moderno, por aquilo que *não pode tolerar*, um moderno na aversão contra toda a sintaxe da música. Em Stravinski há um jogo estético que se assemelha ao jogo vivenciado por uma criança: “A criança, não necessita de invisibilidade efetiva, pois intercala aqui e ali figuras e imagens de sua imaginação, sem impedimento racional entre a realidade e a irrealidade”. (ADORNO, 2002, p.128).

Se a crítica *wagneriana* de outras épocas, encabeçada por Nietzsche, censurava Wagner por pretender inculcar pensamentos nos leigos musicais, ou por outra, caracteres humanos destinados à cultura de massas industrial, tal inculcação, conforme Adorno, se converte com Stravinski, um grande mestre na arte da percussão, em princípio técnico reconhecido, no princípio de efeito, em suma, a autenticidade se converte em propaganda de si mesma.

Para Adorno, os “[...] velhos gracejos de Stravinski, embora discretos, zombam da norma no mesmo momento em que a celebram: é possível obedecê-la, não por seu direito próprio, mas pela força de seu ditado”. (ADORNO, 2002, p.158). Especialmente, em sua última fase, o compositor deixou de sentir aquela necessidade de perturbar uma ordem musical estabelecida, uma ordem extremamente problemática.

Na opinião de Adorno, o ideal de autenticidade tão buscado por Stravinski, não fora um privilégio seu. Tal ideal percorreu toda a música contemporânea verdadeiramente séria e a define substancialmente. No entanto, o músico cometeu uma séria contradição:

[...] sua ingenuidade frente ao curso dos acontecimentos do mundo apresenta rasgos de atraso e provincianismo: em sua crença, essa escola espera da integridade da obra de arte mais do que esta pode realizar na sociedade integral. (ADORNO, 2002, p.162).

Ora, a dissolução do sujeito, contra a qual a escola anterior (de Schoenberg), defendeu-se de maneira acirrada, foi considerada na música de Stravinski, como a forma mais elevada na qual o sujeito deve superar-se e simultaneamente, conservar-se. Nesse viés, Stravinski acaba assim “[...] por transfigurar esteticamente o caráter reflexo do homem de hoje”. (ADORNO, 2002, p.164).

Adorno conclui que a rebelião da escola de Schoenberg contra a obra artística fechada e mesmo conclusa, havia abalado esse antigo conceito, todavia, não o pode abater por muito tempo. Esse conceito compreende aquela fundamental exigência da arte dita tradicional, enfim, o fato de que em música algo deve aparecer como se existisse desde o começo dos tempos significa,

[...] que esse algo repete o que existiu em todos os tempos, e que como real tinha força de desalojar o que era somente possível. A autenticidade estética é uma aparência socialmente necessária: nenhuma obra de arte pode prosperar numa sociedade baseada na força, sem valer-se, por sua vez, da força; mas assim entra em conflito com sua própria verdade e já não pode representar uma sociedade futura que não conheça a força e não tenha necessidade dela. (ADORNO, 2002, p.165).

Adorno alega nas últimas linhas de sua *Filosofia da nova música*, que somente aquela arte capaz de libertar-se de sua própria ideia de autenticidade seria de fato autêntica, ou seja, da forma como ela é, e não de uma outra forma. Uma música preocupada em ser ela mesma e não em com suas vendas.

Ora, tais palavras remetem a uma arte autônoma e por consequência, a uma linguagem musical igualmente mais autônoma e valorizada enquanto obra artística, isto é, um fazer musical mais coerente e pouco preocupado em ser um bom produto de vendas, mas sim uma obra de arte que reflita os anseios humanos, que seja um reflexo real de uma sociedade, límpida, transparente, finalmente, verdadeira e autêntica, em resumo, uma sociedade realmente humana.

### 3.2 Considerações acerca das reflexões filosóficas de Pitágoras, Platão, Boécio e Adorno

A linguagem musical, assim como qualquer linguagem, está em contínua mudança. A sublimidade dessa arte tão singular impõe-nos um imperioso dever: tentar conceituar esta linguagem tão importante e mesmo vivificante para nossos corações. A música que eleva o ente humano as esferas pitagóricas e que corrobora com as assertivas de Schopenhauer que a coloca como sendo a arte das artes, por ser esta, a única arte que fala verdadeiramente dos sentimentos humanos<sup>6</sup>.

Para Schopenhauer, as Ideias, em seu sentido platônico são típica objetivação *adequada* da vontade. O fim último das artes seria o de estimular o ente humano ao reconhecimento

---

<sup>6</sup> A música, segundo Schopenhauer, está colocada “fora das outras artes”. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 103). A arte musical seria uma arte de tamanha elevação que possuiria em si mesma, a capacidade necessária para comover os sentimentos humanos mais íntimos. Essa força musical seria tão abrangente e eloquente que sua linguagem universal tornar-se-ia facilmente compreendida. Nesse sentido, pode-se afirmar que a música que “nasce” do coração de algum indivíduo (compositor), aos demais corações se dirige.

Para Schopenhauer, as Idéias, em seu sentido platônico são típica objetivação *adequada* da vontade. O fim último das artes seria o de estimular o ente humano ao reconhecimento das Ideias. Nesse ínterim, a música estaria para além das Ideias, isto é, estaria independente do mundo fenomenal. Além disso, a música de alguma forma poderia continuar existindo mesmo que o próprio universo não existisse.

das Ideias. Nesse ínterim, a música estaria para além das Ideias, isto é, estaria independente do mundo fenomenal. Além disso, a música de alguma forma poderia continuar existindo mesmo que o próprio universo não existisse.

Ora, retomando os conteúdos abordados nos capítulos anteriores, evidencia-se aquela ideia de que para os gregos, a música possuía um caráter educativo, formador, ético, como uma espécie de base complementar na formação do caráter do cidadão ou do futuro cidadão, em suma, a arte musical possuía uma grande responsabilidade educativa.

De acordo com a tradição grega, o que teria levado Pitágoras a buscar o fundamento de uma explicação sistemática sobre a linguagem musical, foi exatamente a constatação experimental de que as qualidades e as relações entre os acordes musicais seriam constituídas por números. Partindo-se dessas premissas, nada impediu Pitágoras de alçar seu próprio vôo e de elevar-se às esferas divinas, de considerar que a música, assim como as iniciações e a adivinhação são como trampolins necessários para uma superação de si mesmo.

Para Pitágoras a música era representada pelos números e, em consequência, pela harmonia. A musicalidade das esferas foi seu norte, seu guia, sua certeza filosófico-musical. Na sua visão, a vida terrestre era um reflexo da vida cósmica e a música da Terra deveria ser tão harmônica quanto a celeste.

Partindo-se desse viés, é formulado o conceito que se assemelha com a essência do mundo. Tal conceito diz respeito à harmonia. Se um corpo que se move rapidamente, produz um som, por analogia deve acontecer coisa semelhante com os astros. Sua velocidade terá uma variação de acordo com sua distância, assim como a velocidade das vibrações varia, de acordo com o comprimento das cordas de um instrumento musical constituído de cordas. As consonâncias de uma lira, por exemplo, devem ser encontradas no sistema celeste. Por que não ouvimos essa harmonia? Em verdade jamais deixamos de ouvi-la, pois os pitagóricos acreditavam que um som só pode ser percebido em razão dos silêncios existentes.

Segundo o pensar de Platão, a música deveria ocupar uma posição de liderança artística com relação às outras disciplinas da mesma área. Em alguns de seus diálogos, o filósofo descreve como deveria funcionar uma sistemática educacional coerente que priorizasse o ensino musical, um ensinamento curricular.

Platão, na *República* já se referia a uma distinção entre uma música adequada ou inadequada, demonstrando claramente como essa linguagem influencia na vida cotidiana das sociedades ao longo da história humana. No pensamento platônico, a música poderia ser uma aliança para um real entendimento entre os homens e que a contribuição musical para o bem coletivo seria imprescindível.

Já para os medievais, a música era um meio de chegar-se a Deus. A linguagem existente entre os homens e Deus. Nesse sentido, a música chamava a atenção dos fiéis, através de toda carga emocional que esta arte carrega consigo. Boécio evidencia que o número estaria no princípio de tudo e, nesse particular, a música seria a ciência dos números que regem o mundo, em suma, a musicalidade medieval possuía um imenso valor moral e sacro.

Além da prática musical influenciada pela concepção grega sobre a música, como sendo uma atividade de grande contribuição na educação dos jovens, na Europa medieval existiam ainda mais duas concepções: uma que admitia a música enquanto ciência, defendida pelos teóricos da época e a outra que entendia a música como uma incorporação e expressão da devoção cristã. É inclusive nessa concepção que Santo Agostinho defende que a emoção é reconhecida na música, o que conflita com sua própria posição de valorização da música como ciência.

Na era medieval, a criança servia como que um elo entre os homens e Deus, louvava-se a Deus através da música e pelo menino cantor, representando uma pureza existente nos infantis. No entanto, não havia aquela preocupação grega com o lado educacional que a música potencializa, mas sim, como um *meio* de chegar-se a Deus, em suma, no período medieval a música era o principal caminho, a linguagem entre o terrestre e o etéreo, o meio comunicativo entre a Terra e o Céu, a comunicação direta entre o Grande Criador e suas criaturas.

Em resumo, enquanto Pitágoras percebia na música a harmonia do universo e vislumbrava a matematização sonora harmônica, perfeita e Platão associava a arte musical ao equilíbrio social, ao bem comum, na música como parte integrante e atuante na educação dos homens gregos. Boécio, já ligava a música ao divino, ao sagrado, seguido por J.S.Bach, que conceituava a arte musical como sendo a verdadeira expressão de Deus, a música era um elo de união com o sagrado.

Mozart e Beethoven deram à música ares de proximidade, isto é, a música enquanto expressão humana, de dor, de alegria, enfim, de arte vivenciada, de importância na expressividade das sensações humanas. Dos anseios, temores e dores humanas, enfim, das problemáticas da existência humana e seus percalços, não somente de questões voltadas à sacralidade.

Nesse viés, a música foi adquirindo mais e mais técnica, foi ganhando espaço no cotidiano humano, a tal ponto que sua importância para a existência humana tornou-se fundamental. A música agora falava do ente humano, de suas qualidades e defeitos, nesse sentido, a musicalidade estava mais próxima, possuía mais técnica e agradava de forma mais satisfatória

os seus ouvintes.

Ao chegarmos ao século XX, observa-se o grande e válido pronunciamento filosófico de Adorno. O filósofo dá seu brado do alto do consumismo de sua época quando a música passou a ser tratada como um mero produto, um produto de diversão ou um entretenimento da chamada indústria cultural. Aqui a música entrou em um inegável processo de retrocesso auditivo, quando se aceitou trocar a qualidade pela quantidade, quando se elevou a industrialização ao patamar de *mandante* social.

Ao tratar-se dos desdobramentos da arte musical no decurso desse século e auxiliado por Adorno, observou-se como a música acabou por transformar-se em um simples produto comercial, deixando de lado o seu caráter essencialmente artístico, passando a abastecer de forma bastante acintosa a indústria cultural.

Adorno até mesmo inova no aspecto da inserção da obra de arte na crítica à cultura e, acima de tudo, a uma sociedade capitalista que a tudo deseja “cambiar”. Toda a música produzida nesta época passou a ser medida, não somente por sua qualificação, mas principalmente por seu poderio de vendas.

Em resumo, a linguagem musical na visão de Platão, com seu caráter todo educativo e cultivador das belas artes, assevera que essa arte deve ser elevada e mesmo muito mais valorizada na nossa vida atual. A música serve como uma verdadeira terapia da alma, visto ser uma linguagem capaz de tornar o homem melhor. Melhor no sentido mais amplo do termo.

Boécio acredita igualmente na expressividade musical qualificada, inserida de elementos transformadores, atuantes, capazes de elevar a alma do homem. Adorno foi o grande porta-voz da mudança de paradigma filosófico-musical, por ser ele o timoneiro que orienta o novo caminho: uma filosofia da nova musicalidade. Unida à filosofia, a música pode transformar os indivíduos e resgatar o padrão de qualidade artística tão exaltado por Pitágoras, Platão, Boécio e Adorno.

## CONCLUSÃO

A linguagem musical, assim como qualquer outra linguagem, é sempre dinâmica, está em contínua mudança. A sublimidade dessa arte tão nobre e singular necessita de um olhar filosófico, capaz de fazer uma análise sobre tão nobre arte. Nesse sentido, o auxílio de Pitágoras, de Platão, de Boécio e de Adorno se torna fundamental.

Evidentemente, um olhar grego que tanto valorizava a música enquanto formadora do indivíduo e uma visão medieval que prezava a música enquanto expressão do divino e que ainda buscava o caráter matemático e mesmo científico da linguagem musical, são essenciais para que se possa construir um fio condutor coerente para a análise filosófica da música no século XX.

Para Platão e os gregos em geral, a educação através da música era algo indispensável para o currículo do discente grego. A música, na concepção platônica, estava acima de todas as outras artes, visto que a linguagem musical seria capaz de direcionar melhormente os indivíduos, inculcando-lhes as noções de harmonia tão imprescindíveis para um bom convívio social.

Platão, na *República* já se referia a uma distinção entre uma música adequada ou inadequada, demonstrando claramente como essa linguagem influencia na vida cotidiana das sociedades ao longo da história humana. No pensamento platônico, a música poderia ser uma aliança para um real entendimento entre os homens e que a contribuição musical para o bem coletivo seria imprescindível.

A Idade Média trouxe consigo inúmeros progressos no que tange à escritura musical, isto é, o desenvolvimento na formação das estruturas de linguagem musical escrita foi extremamente considerável. Os músicos de então passaram a se entender com grande precisão, sobretudo, após o *batismo* das notas musicais. Boécio veio dar um satisfatório respaldo a tudo isso.

Boécio, considerado como um dos mais importantes filósofos da antiguidade tardia traduz com brilho a reflexão filosófico-musical desse período. Ele classifica a música em mundana, social e artificial, distinguindo a importância da música como arte, mas igualmente enquanto fenômeno físico com suas respectivas proporções numéricas, como matemática musical herdada dos gregos.

Já Theodor Adorno, acabou por *descobrir* os efeitos nocivos da chamada indústria da cultura que, segundo suas ideias, transformaram a música em um mero produto de consumo. Aliás, o filósofo afirma que essa indústria cultural exerce seu amplo domínio por sua força de ação na sociedade.

Na análise adorniana, a música passou a fazer parte do todo industrial, servindo como uma ferramenta de entretenimento, uma recreação planejada pelos condutores da *cultura*. Nessa linha, a indústria classifica o produto que deve ou não ser consumido. Adorno, juntamente com Horkheimer, alega que a diversão passou a ser administrada pela indústria da cultura.

O pretense conteúdo cultural mecanizado, de fachada, automatiza os indivíduos, transformando-lhes em simples expectadores. Estes, não necessitam de um pensamento crítico e coerente, visto que no produto ofertado já está prescrita toda reação possível ou não possível.

A indústria cultural seria então, a indústria da diversão, do prolongamento do trabalho. Conforme o pensar de Adorno, existe um produto industrial previsto para cada um e todos nós, ou por outra, ninguém escapa do grande alcance dessa indústria. Além do mais, o mercado estabelece as classificações necessárias de cada produto, bem como organiza a distribuição desses bens culturais e, nesse contexto, a linguagem musical submete-se ao mesmo rigor da indústria.

Em verdade, o consumidor nada tem a classificar que a indústria já não o tenha classificado antecipadamente. Em meio a essa diversão habitual oferecida pela indústria do tempo livre, o esquematismo da produção já pré-determina que distrações podem ser eleitas para que os indivíduos sintam-se devidamente bem, com inúmeras novidades, porém, sem que os consumidores pensem por si mesmos, ou seja, sem reflexões sérias, sem independência com relação a sua própria maneira de agir.

Finalmente, Adorno assevera a regressão da audição, criticando a música enquanto mercadoria que se traduzem no abandono das chamadas categorias de música autônoma. O filósofo alega que a música *ligeira* ou *leve*, satisfaz de forma imediata as inúmeras necessidades de toda sociedade, todavia, enquanto mercadoria, ela não expressa nada, ela

falseia o seu conhecimento de realidade desligando o homem da história, seja ela musical ou mesmo social.

Em suma, a indústria cultural permanece sendo vista como a indústria que diverte, enquanto seu comando sobre os consumidores é mediado por essa diversão, sua ideologia é o negócio. Nesse ínterim, a fusão de cultura e entretenimento seria a grande chave que prende seus clientes (consumidores) aos itens ofertados. A música está inserida entre todos esses produtos oferecidos.

Adorno indica que uma possível saída seria uma filosofia da nova ideia musical, um ideal de autonomia e veracidade, uma linguagem musical que possua os cabedais de arte, que seja capaz de fazer com que a sociedade reflita por inteiro, com suas falhas e suas qualidades, enfim, um espelho sem distorções, portanto, uma música que possa ser intitulada com sendo uma obra de arte.

Evidentemente, na atualidade muitas músicas são compostas. Ouve-se música, querendo ou não querendo, quase o dia inteiro e em toda parte. Na verdade, todavia, não se ouve música de fato. Esse tipo de música só tem uma única e exclusiva finalidade: encher o nosso espaço auditivo com sons calmantes ou ruidosos, ajudando-nos a abafar a ansiedade, a afugentar o tédio moderno.

Existe uma verdadeira indústria de produção musical neste sentido; existe uma moda, orientada em grande parte pelos centros mais avançados; existem trustes empenhados em lançar, num dado momento, este ou aquele autor. São músicas que nascem e morrem como as mariposas em noites de verão. Esse fenômeno sempre existiu, embora a sua industrialização surgisse apenas no século XX, com o advento dos modernos meios de fixação e mesmo de difusão.

Essa música nada tem a ver com arte. Se bem examinada, percebe-se muito bem que a novidade dessa música comercial tem as suas raízes em poucas personalidades criadoras de música impropriamente chamada erudita. Há também, latentes, manifestações coletivas originais, como é o caso do jazz ou mesmo de outro tipo, ou seja, um outro estilo diferente de música.

Por vezes aparecem só como sombra do que esteve na origem, pois os compositores de música comercial não criam: misturam, deformam, variam. Com isso vem novamente à tona, semelhante à imagem das mariposas, demasiado parecidas umas às outras.

Não se quer, ao final dessa dissertação, condenar tal tipo de música. Ela preenche as suas finalidades em determinadas horas e circunstâncias. Deseja-se apenas acentuar a diferença entre a música comercial e a música verdadeiramente artística.

Ao concluir essa dissertação, posiciono-me ao lado de Pitágoras, com sua musicalidade matemática. Igualmente ao lado de Platão, por entender que o caráter educativo da música liga-se à importância na formação dos indivíduos do século XXI.

Boécio e toda a concepção medieval nos ensinam que Deus e o Universo são a verdadeira perfeição, a Harmonia perfeita e deslumbrante. Adorno em suas críticas extremamente construtivas, brada ao mundo filosófico e musical que o ente humano não deve submeter-se aos seus próprios defeitos, ou seja, deve buscar a harmonia consigo e com todos ao seu redor. Nesse sentido, a harmonia musical dá o veredito: se o homem deve buscar a perfeição, inspire-se na linguagem musical.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Adorno**. Consultoria de Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2005. (Coleção Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Dialética Negativa**. Tradução Marco Antonio Casanova; revisão técnica Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da nova música**. 3. ed. Tradução Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2007. (Coleção Estudos).

\_\_\_\_\_. **Indústria cultural e sociedade**. 4.ed. Tradução Julia Elisabeth Levy, Jorge Mattos Brito de Almeida, Maria Helena Ruschel. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.(Coleção Leitura).

\_\_\_\_\_. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. São Paulo: Livraria Martins Fontes editora Ltda, 1982.

\_\_\_\_\_. HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Ed., 2006.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: Um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. (Coleção Filosofia passo-a-passo).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Hegel - Estética: a idéia e o ideal – Estética: o belo artístico ou o ideal**. Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2005. (Coleção Os Pensadores).

JACQUEMARD, Simone. **Pitágoras e a Harmonia das Esferas**. Tradução Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

LOVELOCK, William. **História Concisa da Música**. 2. ed. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Traduzido por Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria Cultural: a Agonia de um Conceito.** São Paulo: Perspectiva, 1994. (Coleção Debates).

PLATÃO. **A República.** Traduzido por Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 2004. (Coleção Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Diálogos.** Traduzido por Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1980. Vol. XII-XIII. (Coleção Amazônica/ Série Farias Brito).

TOMÁS, Lia. **Ouvir o lógos: música e filosofia.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

VALLS, Álvaro L. M. **Estudos de Estética e Filosofia da Arte: Numa Perspectiva Adorniana.** Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

ZAMORA, José Antonio. **Th. W. Adorno : Pensar contra a barbárie.** Tradução Antonio Sidekum. São Leopoldo: Editora Nova Harmonia, 2008.

## OBRAS CONSULTADAS

ABRÃO, Bernadette Siqueira (org.). **História da Filosofia**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2004. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. 2. ed. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ltda, 1991.

\_\_\_\_\_. **Palavras e Sinais: Modelos Críticos**. 2. ed. Tradução de M. H. Ruschel. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Prismas: Crítica Cultural e Sociedade**. Tradução de A. Wernet e J. Almeida. São Paulo: Ática, 2001.

\_\_\_\_\_. BENJAMIN, Walter. HORKHEIMER, Max. HABREMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. **Dialética da Vertigem: Adorno e a Filosofia Moral**. São Paulo: Escuta, 2005; Belo Horizonte: Fumec/FCH, 2005.

ANDRADE, Mário de. **Introdução à Estética Musical**. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

ARISTÓTELES. **Aristóteles: Vida e Obra**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2004. (Coleção Os Pensadores).

BARBOSA, A. M. **A imagem no sentido da arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BAKER, Richard. **Wolfgang Amadeus Mozart**. Tradução Marco Antônio Esteves da Rocha. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. Tradução Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. (Cadernos de Música da Universidade de Cambridge).

BECKER, Fernando. **Educação e construção do conhecimento**. Porto Alegre: Editora Artmed, 2001.

BEYER, Esther. A construção de conceitos musicais no indivíduo: perspectivas para a educação musical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v.9/10, dez.1994/abril 1995.

\_\_\_\_\_. (Org.). **O som e a criatividade: reflexões sobre experiências musicais**. Santa Maria: Editora UFSM, 2005.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. 3. ed. Tradução Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2007. (Coleção Debates).

\_\_\_\_\_. **A música hoje 2**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2007. (Coleção Debates).

BRION, Marcel. **Viena no tempo de Mozart e de Schubert**. Tradução Márcia Vinci. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. (Coleção A vida cotidiana).

BRISOLLA, Cyro Monteiro. **Princípios de harmonia funcional**. 2. ed. São Paulo: Editora Novas Metas, 1979.

BURROWS, John. **Música Clássica**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CALDERA, Alejandro Serrano. **Os filósofos e seus caminhos**. Tradução de Antonio Sidekum. São Leopoldo: Nova Harmonia; UAM, 2007.

CAMPOS, Maria do Carmo. **A Matéria Prismada: o Brasil de longe e de perto e outros ensaios**. Porto alegre: Mercado Aberto, 1999.

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música: volume 2**. 2. ed. Tradução Eduardo Brandão; revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

CASAS, Lincoln R. Maiztegui. **Mozart por trás da máscara**. Tradução Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

CHAIM, Ibrahim Abrahão. **A Música Erudita: da Idade Média ao Século XX**. São Paulo: Editora Letras e Letras, 1998.

CIRNE-LIMA, Carlos Roberto. **Dialética para principiantes**. São Leopoldo; Editora Unisinos: 2002. (Coleção Idéias).

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos; 46).

CUNHA, Eliel Silveira; FLORIDO, Janice (org.). **Grandes Filósofos: biografias e obras**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2005. (Coleção Os Pensadores).

DAGHLIAN, Carlos (org.). **Poesia e música**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1985. (Coleção Debates).

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

\_\_\_\_\_. **Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão**. Chapecó: Argos, 2008.

\_\_\_\_\_; SAFATLE, Vladimir (org.). **Ensaio sobre música e filosofia**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

\_\_\_\_\_; FIGUEIREDO, Virginia (org.). **Mímesis e Expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_; **Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno**. São Paulo: Editora Loyola, 1993. (Coleção Filosofia; 29).

\_\_\_\_\_; **Sublimação ou expressão? Um debate sobre arte e psicanálise a partir de T. W. Adorno**. Revista Brasileira de Psicanálise, v. 32, n.2, 1998.

\_\_\_\_\_; **Teoria Crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003 (1ª reimpressão: 2007).

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. 3. ed. Tradução Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Debates).

DOWELL, João A. Mac; YAMAMOTO, Marcelo Yukio (org.). **Linguagem e linguagens**. São Paulo: Edições Loyola, 2005. (Coleção CES).

EVERDELL, William R. **Os Primeiros Modernos: as origens do pensamento do século XX**. Tradução Cynthia Cortes e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

FLEISCHER, Margot (org.). **Filósofos do século XX**. Tradução Benno Dischinger. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2004. (Coleção História da Filosofia; 8).

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. Linguagem verbal e linguagem musical. **Cadernos de estudo: Educação musical**. São Paulo, n. 4/5, 1994.

GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Sobre arte Sobre poesia: (uma luz do chão)**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. (Sabor Literário).

HINDEMITH, Paul. **Harmonia tradicional**. 10.ed. Tradução Souza Lima. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1949.

JAY, Martin. **As idéias de Adorno**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

JEANDOT, Nicole. **Explorando o universo da música**. 2. ed. São Paulo: Editora Scipione, 2005. .

JIMENEZ, Marc. **O que é estética**. 3. ed. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2006. (Coleção Focus).

KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

\_\_\_\_\_. **História e significado das formas musicais**. 6. ed. Porto Alegre: Movimento, 1990. (Coleção Luís Cosme; 2).

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2004. (Coleção Debates).

MAN, Thomas. **Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. 4. ed. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

MARX, Karl. **Para a Crítica da Economia Política; Do Capital; O Rendimento e suas Fontes**. Tradução de Edgard Malagodi. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2005. (Coleção Os Pensadores).

MASSIN, Jean e Brigitte. **História da Música Ocidental**. Tradução Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. revisada e ampliada. Brasília, DF: Editora Musimed, 1996.

MEIRA, Marly Ribeiro. **Filosofia da Criação: reflexões sobre o sentido do sensível**. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2007. (Coleção Educação e Arte; v.4).

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX: necrose**. 3. ed. Tradução Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009. (O Espírito do tempo; 2).

MORRIS, Edmund. **Beethoven: o Compositor Universal**. Tradução Marisa Motta. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. (Coleção Breves Biografias).

MUELLER, Enio R. **Filosofia à sombra de Auschwitz: um dueto com Adorno**. São Leopoldo: Sinodal/EST, 2009.

NESTROVSKI, Arthur. **Outras Notas Musicais: Da Idade Média à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Publifolha, 2009.

NOBRE, Marcos. **A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 2009. (Série Fundamentos; 38).

OSBORNE, H. **A apreciação da arte**. São Paulo: Cultrix, 1970.

PANNAIN, A. Della Corte – G. **Historia de La Música**. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1950.

PAVIANI, Jayme. **Escrita e Linguagem em Platão**. Porto alegre: EDIPUCRS, 1993. (Coleção FILOSOFIA, vol. 5)

\_\_\_\_\_. **Filosofia e Método em Platão**. Porto alegre: Editora EDIPUCRS, 2001.

\_\_\_\_\_. **Formas do dizer: questões de método, conhecimento e linguagem**. Porto alegre: EDIPUCRS, 1998. (Coleção Filosofia; 76).

PECORARO, Rossano (org.). **Os filósofos: Clássicos da filosofia: Vol. III**. Rio de Janeiro: Vozes; PUC-Rio, 2009.

PHILONENKO, Aléxis. **Lições Platônicas**. Tradução de Ana Rabaça. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. (Coleção Pensamento e Filosofia).

PLATÃO. **A República**. Traduzido por Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

\_\_\_\_\_. **As Leis: incluindo Epinomis**. Traduzido por Edson Bini. São Paulo: EDIPRO (USP), 1999.

\_\_\_\_\_. **Diálogos de Platão**. Traduzido por Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1975. 5. v.

\_\_\_\_\_. **Platão: Vida e Obra**. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 2004. (Coleção Os Pensadores).

REALE, Giovanni. **Para uma nova interpretação de Platão**. 2.ed. São Paulo: Editora Loyola, 2004.

ROGUE, Christophe. **Compreender Platão**. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

ROSS, Alex. **O resto é ruído: escutando o século XX**. Tradução Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. **Schelling: Obras Escolhidas**. 5. ed. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores).

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Introdução aos diálogos de Platão**. Minas Gerais: UFMG, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Schopenhauer**. Tradução Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2005. (Coleção Os Pensadores).

SHAFER, R Murray. **O ouvido pensante**. Tradução brasileira Marisa Trench de O. Fonterraba, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1991.

\_\_\_\_\_. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

STENDHAL. **A vida de Mozart**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1991.

TRAGTENBERG, Lívio. **Artigos Musicais**. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Coleção Debates).

TIBURI, Márcia. **Uma outra história da razão e outros ensaios**. São Leopoldo: EDITORA UNISINOS, 2003.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Tradução Leopoldo Waizbort e prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo: Edusp/ Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WILLIAMS, Bernard Arthur Owen. **Platão: a invenção da filosofia**. Traduzido por Irley Fernandes Franco. São Paulo: Editora UNESP, 2000. (Coleção grandes filósofos).

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.