

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE MARINGÁ

THALES DE PAIVA AFFONSO

**INDÚSTRIA CULTURAL E MÚSICA NO SÉCULO XX: A INCOMPATIBILIDADE
ENTRE MÚSICA ERUDITA E CONSUMO**

MARINGÁ

2008

THALES DE PAIVA AFFONSO

**INDÚSTRIA CULTURAL E MÚSICA NO SÉCULO XX: A INCOMPATIBILIDADE
ENTRE MÚSICA ERUDITA E CONSUMO**

**Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Centro Universitário de
Maringá, como requisito para a obtenção
do título de Bacharel em Comunicação
Social, habilitação em Jornalismo.
Orientador: Prof. Mestre Reginaldo Bordin**

MARINGÁ

2008

THALES DE PAIVA AFFONSO

**INDÚSTRIA CULTURAL E MÚSICA NO SÉCULO XX: A INCOMPATIBILIDADE
ENTRE MÚSICA ERUDITA E CONSUMO**

Monografia apresentada ao Centro Universitário de Maringá como requisito para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, habilitação e Jornalismo, sob a orientação do Prof. Mestre Reginaldo Bordin, aprovada em 18 de novembro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Orientador:

Prof. Mestre Reginaldo Bordin
CESUMAR

Membro:

Profa. Doutora Renata Marcelle Lara Pimentel
CESUMAR

Membro:

Prof. Especialista Alexander Gonçalves
CESUMAR

RESUMO

A partir do século XX tornou-se clara a influência da técnica de reprodução pós-industrial na situação social da música, que, transformada em artigo de consumo, perdeu sua essência relativa aos bens culturais. Neste processo, efetiva-se a estandardização da música e de diversas manifestações culturais, cada vez mais lineares, produzidas pela indústria cultural no intuito de atingir o maior público possível. O objetivo deste trabalho é estabelecer uma relação entre os bens de consumo culturais disseminados massivamente e a exclusão das substanciais vertentes de arte do mercado, diante da oficialização de uma cultura industrializada. A pesquisa foi fundamentada em produções de teóricos da Escola de Frankfurt, mesmo que a ênfase à consulta da literatura clássica não tenha impedido contribuições diversas. Por meio da análise dos dados, constatou-se que o modo de produção na sociedade capitalista pós-industrial é incompatível com a plena realização da arte; e, esta, por sua potencialidade para a formação crítica e abertura perceptual dos indivíduos, uma vez impedida de sua realização, representa um grande déficit cultural para a sociedade. Constatada a incompatibilidade da música erudita, tradicional ou contemporânea - enquanto forma de linguagem, de arte - com o consumo, concluiu-se que é necessário resgatar o elemento crítico da autonomia dos indivíduos, considerando-se a arte como meio potencial único para a emancipação.

Palavras-chave: música erudita, indústria cultural, arte.

ABSTRACT

Since the XX century become clearly the influence of technique in music social situation, whom, transformed as a consume product, have lost its essence relative to the cultural masterpieces. In this process, realized the standardization of music and different cultural manifestations, more and more linear, produced by the cultural industry in the attempt to embrace the larger possible public. The objective of this work is to establish a relation between the cultural consume products massive disseminated and the exclusion of the substantial ways of making art from the market, before a official industrialized culture. The research was grounded in the production of the Frankfurt studios, even that the emphasis to the classical literature consult does not have obstructed various contributions. By means of datum analysis, become certify that the production custom in capitalist society post-industrial is compatible with the full realization of art. This, by the potential to the critical formation and perceptual opening in the individuals, once that stops its realization, represents a huge cultural deficit to the society. Evidenced the incompatibility between erudite contemporary music – as a new form of language, of art – and consume, it follows that is necessary to rescue the critical element in the autonomy of individuals, taking in consideration the unique potential of art to reach the emancipation.

Keywords: erudite music, cultural industry, art.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 INDÚSTRIA CULTURAL E MÚSICA NO SÉCULO XX	10
3 ARTE SOB A ÓTICA DA TEORIA CRÍTICA	21
4 A INCOMPATIBILIDADE ENTRE MÚSICA ERUDITA E CONSUMO	30
5 CONCLUSÃO	43
6 REFERÊNCIAS	45

1 INTRODUÇÃO

Desde meados do século XIX, tornou-se claro o distanciamento entre a grande música e o consumo. As adaptações efetuadas nas obras da “alta cultura”, por meio de uma roupagem simplificada ao consumo, objetivam habituar tais conteúdos à cultura de massas. Fragmentos de obras musicais são extraídos aleatoriamente, sendo que os trechos de fácil assimilação são desvinculados do contexto como parte de algo maior, e destituídos do sentido atingível pelo conhecimento do todo. Mesmo que se encontre no mercado poucos exemplares de música erudita, a transformação de tais conteúdos em simples artigos de consumo e a omissão da produção social relativa à arte, desvincula a música de suas significações mais complexas.

O estigma de objeto que passa a orientar a situação da música no âmbito da reprodutibilidade mecânica turva a essência da arte musical, histórica ou moderna, em detrimento do consumo estandardizado guiado pela linearidade técnica da fórmula, que ocupou o lugar da obra. Com o manejo comercial, a música erudita se distancia do consumo - tachada pelo mercado como oposta às músicas de sucesso - sendo que o pensamento musical, na objetividade estética, se limita à vanguarda, que ficou alheia e excluída da cultura oficial.

Tais fatores permitiram um questionamento que culminou na escolha do tema *Indústria cultural e música no século XX: a incompatibilidade entre música erudita e consumo*. Em um contexto no qual a concepção massiva de música se refere ao consumo, é importante ressaltar a latente distinção entre arte musical e o artigo de consumo pré-estabelecido com essa finalidade. Guiada pela lógica do máximo lucro, a produção dos bens de consumo culturais gera um estigma no qual todas as produções musicais que não se assemelham às características do mercado vigente são afastadas da mídia, e, conseqüentemente, do consumo e da apreciação pública.

Aquilo que é novo, original ou simplesmente diferente, é excluído da cultura oficializada, pela ausência de familiaridade que permita a instantânea assimilação por parte do grande público. A obra de arte é transformada pela fórmula do máximo consumo, que se caracteriza pelo esvaziamento dos conteúdos, por meio da unificação/padronização determinante à produção de um denominador comum. Diante deste processo de modificação cultural da música e suas significações, amparado pela técnica industrial e pelos meios de comunicação, surge o problema:

como esta transformação cultural engessa o desenvolvimento e a disseminação dos atuais parâmetros criativos e de apreciação da “nova” música?

O manejo comercial tornou estática a concepção do público sobre a música histórica, adaptando-a ao fácil discernimento; e tornou aparentemente estática a própria música, à que se confere um caráter de patrimônio ou legado “supremo”, absoluto. Aparentemente, porque os parâmetros para a produção e o pensamento musical não permaneceram estanques, mesmo que tais parâmetros não sejam de conhecimento do grande público.

Torna-se questionável, portanto, até que ponto existe a possibilidade de escolha dos bens de consumo culturais, que são impostos pela mídia nas diversas facetas e possibilidades do cotidiano. A universalização cultural efetivada não se resume à unificação de conceitos e ideologias - que se realiza também por meio da linearidade das mercadorias, cada vez mais globais - mas principalmente na exclusão do novo, ou de tudo aquilo que se afasta do já conhecido caráter de entretenimento oficializado pela mídia.

No atual contexto em que a decadência da arte se realiza pela exacerbação da diversão, consumida em estado de distração, houve a necessidade de iniciar o presente trabalho estabelecendo relações entre a situação da música no século XX e a influência da reprodução mecânica aliada à mídia na arte e nos bens culturais. O progresso da técnica e seu máximo desenvolvimento tornaram inconciliáveis a reificação que se instaurou e o aprimoramento cultural e dos valores humanos. Conseqüentemente, a autonomia do indivíduo torna-se debilitada, e surge a necessidade de sua integração crítica na sociedade.

Em uma análise fundamentada na Teoria Crítica, enquanto opção metodológica, é necessário questionar como se dá a forçosa fusão dos elementos inconciliáveis da arte e do entretenimento, grosseiramente efetivada pela indústria cultural. Neste contexto, divertir-se é o oposto de pensar; assim como a obra artística requer reflexão, inconciliável com os bens de consumo culturais. A linearidade dos produtos é também do pensamento.

Dando continuidade à questão da transformação cultural pela qual passou a música concomitantemente ao ápice da técnica, em uma discussão amparada pela produção de alguns teóricos da Escola de Frankfurt - dos quais se destaca Theodor Wiesengrund-Adorno (1903-1969), neste trabalho, por seu interesse pessoal pela situação da música e pela singularidade de suas produções no que tange à questão

musical - foi necessário abordar a questão da arte sob a ótica da Teoria Crítica. Estabelecendo relações entre o declínio dos valores da arte no âmbito da “reprodutibilidade técnica” e a potencialidade “sensibilizadora” e de transformação da arte, em referência a Benjamin e Marcuse, respectivamente, complementa-se a questão da música enquanto arte, e desta enquanto meio de diversificação para que se vislumbre a emancipação, por meio do esclarecimento, de que fala Adorno.

Diante das evidências constatadas, do modo de produção vigente incompatível com a realização plena da arte, e mais especificamente com a música enquanto pensamento e linguagem, excluída da cultura oficializada, chega-se naturalmente à conclusão que a música erudita tornou-se irreconciliável com os moldes de consumo e apreciação pública. Logo, mesmo sendo a música erudita contemporânea a mais próxima em termos cronológicos, é a que mais distante está do conhecimento e da apreciação do grande público.

2 INDÚSTRIA CULTURAL E MÚSICA NO SÉCULO XX

O termo “indústria cultural” foi oficialmente utilizado pela primeira vez em 1947, na obra *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. Para Adorno (1994), a expressão objetiva substituir o termo “cultura de massas”, por remeter à idéia de que a cultura surge espontaneamente das massas. Tal conceito se opõe à noção de um modelo social no qual o progresso da dominação técnica define a ideologia dominante, assim como a cultura oficial ou dominante.

A própria concepção crítica que permeia a produção dos frankfurtianos, permite que se entenda melhor a noção de cultura em oposição ao artigo de consumo industrial, já que se considera o totalitarismo calcado na racionalidade da dominação técnica, como meio de afirmar um mercado autoritário e que exerce força e influência decisiva no meio social.

A ausência de critérios sólidos de julgamento pelos indivíduos, por sua vez, reafirma a decadência da autonomia crítica e valorativa dos bens culturais, constantemente equiparados ou confundidos com os bens de consumo. A noção para se pensar ou estabelecer critérios apreciativos, ou de julgamento, parece ser substituída pelo critério conhecer ou não determinado produto. Para Adorno (1999, p. 66), “o comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas.” As diversas facetas proporcionadas pela cultura cultivada passam a ter uma única função: a de entreter.

A produção tecnicista de diversas mercadorias culturais, que fundem entretenimento com elementos da cultura dissolvidos, adapta tais conteúdos ao consumo imediatista, sendo que a importância do conteúdo não tem qualquer relação com o conceito de individualidade, ou de unicidade do indivíduo. Nesse sentido, a contradição invenção-padronização efetivada prevalece ante à indiferença, por meio de um mercado autoritário, cujas ações incidem diretamente sobre a sociedade. O entretenimento perde sua função, ao passo que se perde o valor da arte autônoma, em detrimento de uma falsa concessão ao prazer e à diversão. Nas palavras de Adorno (1999, p. 67),

ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como

expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências.

A crítica à técnica, que estabelece um padrão de comportamento, criando sobre-necessidades de forma dinâmica, disseminando mercadorias culturais, se relaciona com a crítica à noção de progresso e violência. Segundo Adorno (2002, p. 9), “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena.” A concordância com quaisquer métodos utilizados em nome do progresso, como a violência, em uma concepção positivista, é criticada na mesma medida da indiferença dos indivíduos que compõem uma forma de sociedade da “total administração”, ou sociedade “unidimensional”.

Tais nomações remetem à alienação radical, quando o sentido do fluxo para a formação da compreensão é unilateral e direcionado pela padronização. A indiferença se relaciona estreitamente com o totalitarismo. Para Adorno (1999), a alienação é responsável pela banalização dos absurdos e contradições que se efetivam constantemente, pela técnica direcionada aos interesses da ideologia dominante. A indiferença é o aspecto que permite a continuidade da contradição, peça fundamental para o “bom” funcionamento do capitalismo.

Partindo-se desta concepção, toda discussão ou pensamento que divergir do modelo vigente tem função crítica. Isso demonstra como a consciência e autonomia do sujeito estão debilitadas, e evidencia a necessidade da integração crítica do sujeito na sociedade. Nas palavras de Matos (1993, p. 31),

o mecanismo de conversão do trabalho vivo em trabalho abstrato e quantificado cria um mundo regido pela indiferença, no qual tudo se equivale. Indiferença e totalitarismo são, aqui, sinônimos. Adorno vê na alienação a “volatilização da culpa”, a “banalização do mal”.

Esse é um aspecto importante, pois a Teoria Crítica diverge da ciência que sacrifica o indivíduo pelo progresso, pela totalidade de um sistema, sem considerar as vítimas de tal progresso. “Assim, em Kant os frankfurtianos encontraram o conteúdo sublime da Teoria Crítica; ele não sacrificou o indivíduo a nenhum

universal, seja a pátria, nação, Estado ou sociedade sem classes” (MATOS, 1993, p. 55).

Nesse contexto, a grande mídia tem papel fundamental, enquanto disseminadora em potencial da ideologia dominante, que traz consigo elementos que causam a indiferença e a apatia, exercendo influência direta e decisiva sobre os parâmetros de comportamento; é a constante vitrine da indústria cultural, na qual tudo se transforma em artigo de consumo. Uma pseudo-cultura sufoca a essência que remete à identidade de um povo, uniformizada e adaptada ao consumo, destituída de qualquer complexidade para poder atingir o maior público possível. Por essa razão, os indivíduos acabam privados de sua própria cultura, uma vez que esta é modificada aos moldes comerciais.

Em contrapartida, tornam-se meros consumidores passivos, estimulados pelo estigma de diversão e entretenimento e pela necessidade do consumo como forma de inserção social. As manifestações culturais tradicionais, ou conciliáveis com a produção social refletida, são substituídas por mercadorias que prometem variedade e em nada se assemelham aos bens culturais. Para Adorno (1999, p. 70),

o prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo.

A perda da essência da cultura enquanto expressão e pensamento, e o distanciamento das raízes dos bens culturais por meio da omissão da história social da produção dos bens de consumo, reforça a falta de consciência e escolha que se instaurou. Os elementos que caracterizam a cultura de uma forma generalista se perdem diante da diversão e do imediatismo proporcionados pelos artigos de consumo da indústria cultural, que divergem da reflexão. “Os meios de comunicação de massa são o oposto da obra de pensamento que é a obra cultural – ela leva a pensar, a ver, a refletir” (MATOS, 1993, p. 71).

A importância da arte enquanto estímulo a mudanças sociais se opõe à arte enquanto mera representante dessa sociedade. Sendo assim, a obra artística é incompatível com o consumo e a industrialização. A obtenção do máximo consumo é

a prerrogativa das produções de massa. Destinadas ao maior público possível, a inevitável simplificação e padronização dos conteúdos da cultura industrial se opõem à essência reflexiva das obras culturais. A hipótese da procura de um público variado implicaria na diversificação dos produtos e na real opção de escolha. Já a prerrogativa da procura de um grande público implica na procura de um denominador comum, que resulta na estandardização dos conteúdos.

A homogeneização das expressões culturais por meio das técnicas de difusão maciça, destinadas ao grande público, se mesclam e se acrescentam às culturas religiosas e humanistas, descaracterizando as identidades nacionais, formando culturas de massas cada vez mais assimiláveis universalmente. Mesmo não sendo a única cultura do século XX, é a nova corrente que mais se concretizou, principalmente pela imposição da dominação técnica.

Entretanto, essa nova cultura que se “embebe” daquela outra tradicional, humanista, tende a descaracterizar-lhe naquilo que consiste de mais sólido: seu caráter de reflexão cultivada. A orientação consumidora da cultura de massas não é conciliável com a complexidade da cultura calcada na inteligência cultivada. Por esse motivo, a cultura oficializada pela grande mídia exclui tanto a cultura tradicional quanto a cultura moderna. Entretanto, as diversas variáveis de cultura não devem ser confundidas com os produtos da televisão, do rádio, do cinema ou do entretenimento.

Nesse sentido, a produção musical à que se refere neste trabalho como música do século XX, não faz menção aos produtos disseminados pelas técnicas de difusão maciça, por meio dos veículos de comunicação de massa. Trata-se da “música impopular”, cuja evolução da reflexão quanto à objetividade estética e social permanece em desenvolvimento, mesmo que suas manifestações sejam heterogêneas em relação aos bens de consumo culturais.

A arte substancial parece se ater às vanguardas e minorias que a cultivam independentemente do meio cultural em que vivem. Se outrora era reservada às elites, hoje, com a possibilidade da democratização da cultura por meio das novas tecnologias, pode-se dizer que a arte séria não é exclusividade de uma elite financeira, como outrora, e nem necessariamente de uma elite intelectual. A grande música já não é demonstração de poder e ostentação. Entretanto, mesmo que as vertentes atuais da nova música não sejam de conhecimento do grande público, seu pensamento enquanto objetividade estética continua em desenvolvimento.

Ao grande público, a música da moda se diferencia de forma extrema à música erudita, popularmente chamada de música clássica, como sendo oposta e inconciliável àquela música ligeira. A própria denominação generalizada que se tornou comum é exemplo da confusão frente a alguns conceitos básicos na história da música. O período clássico, apesar de sua importância, é o cronologicamente mais curto da história, e erroneamente usado na tentativa de definir os mais diversos gêneros da música histórica ocidental.

A impossibilidade de definições mais precisas, e de uma compreensão mais apurada por parte do grande público, resulta, muitas vezes, na indiferença ante as mais diversas e distantes manifestações culturais. As músicas de sucesso, pelo seu caráter de entretenimento e de irreflexão, não têm a função de serem cuidadosamente escutadas e apreciadas. Ao contrário, mais parece ser a mostra da inserção do sujeito, que conhece e mostra sua participação no coletivo. Nesse aspecto, a música séria se assemelha à ligeira (da moda), já que ambas não podem ser efetivamente ouvidas, apreciadas. Para Adorno (1999, p. 71),

a expressão “prazer artístico” ou “gosto artístico” assumiram um significado curioso e cômico. A música de Schoenberg, tão diferente das canções de sucesso, apresenta em todo caso uma analogia com elas: não é degustada, não pode ser desfrutada. Quem ainda se deliciasse com os belos trechos de um quarteto de Schubert ou com um provocantemente sadio “concerto grosso” de Haendel seria catalogado como um defensor suspeito da cultura, bem abaixo dos colecionadores de borboletas.

O princípio do divertimento instaurado pela indústria cultural tende a excluir as diversas formas de cultura que não se reduzem ao entretenimento. A maçante rotina de trabalho à qual os indivíduos são acostumados é contrabalanceada com produtos prontos e que descartam qualquer necessidade de reflexão, criando uma relação entre os sujeitos de diversão passiva nos momentos de descanso, lazer ou ócio. Segundo Adorno (2002, p. 30),

não obstante, a indústria cultural permanece a indústria do divertimento. O seu poder sobre os consumidores é mediado pela

diversão que, afinal, é eliminada não por um mero *diktat*, mas sim pela hostilidade, inerente ao próprio princípio do divertimento.

O grande público ignora, de forma geral, os mais diversos valores culturais historicamente desenvolvidos, e considera a música ligeira, assim como outros artigos de consumo culturais, as expressões de seu povo e sua época. Dessa forma, acentua-se a contradição invenção-padronização, sendo que os bens de consumo são confundidos, de maneira convicta, com substanciais manifestações culturais. De acordo com Adorno (1999, p. 72),

a ilusória convicção da superioridade da música ligeira, em relação à séria tem como fundamento precisamente essa passividade das massas, que colocam o consumo da música ligeira em oposição às necessidades objetivas daqueles que a consomem.

Dos diversos intelectuais que se reuniram em Frankfurt a partir de 1923, Adorno é o que melhor define a “Situação Social da Música”, tema de um ensaio que resultou em inúmeros outros estudos, como, “Sobre o jazz”, “Sobre a Música Popular”, e um de interesse central neste contexto: “O Caráter Fetichista da Música e a Regressão da Audição”.

Adorno tem uma forte influência das mudanças nos paradigmas acerca da música de sua época. Estudou composição com Alban Berg, da segunda escola de Viena, um dos grandes expoentes da revolução da música no início do século XX. Seu interesse pessoal pela música resulta em uma análise crítica sobre a situação da arte das musas frente aos parâmetros técnicos de produção em série e suas conjunturas, assim como na percepção da exclusão das vanguardas frente à cultura oficial estabelecida pelos grandes meios de comunicação.

A massificação da cultura como forma de legitimação dos mecanismos de dominação social cria uma cultura oficial, alienadora e que distancia da compreensão dos mecanismos de coerção social. Essa cultura que se impõe, exclui as demais formas tradicionais de expressão cultural, adaptando-as aos preceitos do máximo lucro e utilizando-se de elementos próprios desta cultura para se afastar

dela. Da mesma forma, as vanguardas são excluídas do cenário cultural como se não existissem, sendo que as produções que primam pela estrutura estética se destinam a públicos reduzidos.

Se, em outras épocas, a linguagem e o vocabulário musicais eram, em certa medida, de conhecimento popular, por mais restrita que a música fosse, hoje pode-se perceber o distanciamento entre a sociedade e a música de sua época. A música moderna é vista como algo estranho, que destoia da necessidade pela familiaridade da padronização. É excluída por não apresentar relações de similaridade com a música imposta pela cultura oficializada. Ou talvez por parecer produzida para ser pensada e analisada no papel, e não para ser ouvida; discussão polêmica, mas que sequer faz diferença para o grande público.

A compreensão do caráter fetichista dos bens de consumo é essencial para que se possa estabelecer uma reflexão crítica à tecnologia e ao modo como esta é empregada, imposta. O produto é embutido de erotismo, de apelo sexual imaginário que não possui qualquer relação com sua utilidade. “As obras de arte são ascéticas e sem pudor; a indústria cultural é pornográfica e pudica. Ela assim reduz o amor à fumaça” (ADORNO, 1999, p. 35).

A uniformização técnica omite a produção humana, ou seja, a história social que permeia a produção e a disseminação da “mercadoria-fetichismo”. A orientação consumidora diverge da essência dos bens culturais, já que estes são sufocados por meio do apelo ao lazer moderno, que remete ao bem-estar individual proporcionado pelo consumo.

Os bens culturais são fetichizados e destituídos de suas funções que poderiam realmente atribuir-lhes sentido. Essa lacuna de significados concretos transforma o estranho em algo próximo, por meio da indiferença instaurada entre artigos de consumo e música. Dessa forma, as produções musicais na atualidade se transformam completamente em mercadorias, sem qualquer vinculação do sujeito com as suas qualidades específicas ou sua compreensão. De acordo com Adorno (1999, p. 77), “com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados.”

O encantamento embutido nos produtos representa a renúncia de preceitos da obra de arte ou mesmo das tradições culturais populares. A sedução por meio da diversão e do encanto na promessa de felicidade imediatista se contrapõe à realização concreta efetivada por meio da arte. Este encantamento, ressaltado por

Adorno como o fetichismo na música, só pode se instaurar junto à contradição. O prazer real e concreto não se realiza no movimento constante da contradição, mas apenas é possível quando não é reduzido à mera aparência.

Mas não só os produtos da indústria cultural são padronizados ou alterados para que atinjam seu aspecto de sedução. Grandes obras de mestres da música são constantemente adaptadas, simplificadas ao consumo. Fragmentos mais “audíveis”, ou de fácil assimilação, são constantemente selecionados e - destituídos do seu sentido como parte de algo maior - transformados em produtos acessíveis. Dessa forma, partindo-se do assimilável, do que parece já ser conhecido, cada manifestação da indústria cultural é criada com certo sentido de familiaridade, como a unificação que se alcança com a repetição daquilo que já foi produzido.

A padronização na qual se chega por meio da reprodutibilidade mecânica, anula estilos, distinções e conceitos bem definidos em relação às vertentes culturais e suas características singulares. A sugestão da diversidade também só pode ser eficaz por meio da contradição. No mesmo sentido, a estruturação da produção em série já classificou tudo, sendo que ao consumidor não resta nada mais que possa classificar ante à generalista standardização que se instaurou.

A aparência que se cria por meio da concorrência, remete à possibilidade de escolha, enquanto as variações não vão muito além de pequenas diferenciações que, de maneira geral, efetivam uma uniformidade recíproca. As características que são apresentadas como particulares de cada produto são ilusórias, e, mesmo classificados como diferentes e singulares, fazem parte da proposta da diversidade guiada pela uniformidade.

Nisso se assemelham os mais diversos produtos da indústria cultural, por mais distintos que possam parecer. São apresentados como únicos, seja um carro, um filme, uma roupa ou uma música, mas não passam de produtos unificados e constantemente remetidos ao imediato. Da mesma forma que consomem os mesmos produtos, os indivíduos tendem a se uniformizar - pela exigência do produto conhecido - como que em renúncia à individualidade, já que a produção padronizada dos bens de consumo oferece os mesmos produtos a todos.

A padronização industrial deve ser criticada como forma de determinação do modelo da organização social. Quando a cultura como cultivo do espírito é dissolvida no produto, o pensamento é uniformizado, quando deveria ser mostrado em sua autenticidade. Os critérios de julgamento são substituídos pelo gosto, e o gostar

passa a ser equivalente a reconhecer. Reconhece-se o preço das coisas, mas não o real valor que possuem.

Os processos de mercantilização da cultura têm comprometido o processo de formação da sociedade. Como o exemplo da música, reduzida ao entretenimento: o indivíduo não consegue se subtrair ao julgo da opinião pública. Este tipo de cultura reforça a regressão em vários níveis, mas, em especial neste contexto, e mesmo que indissociável de outros tipos, se destaca a regressão da audição. (ADORNO, 1999).

O nível de regressão que esse tipo de cultura reforça pode ser notado no estabelecimento de conceitos mercadológicos incoerentes, mas que foram instaurados e funcionam, sendo que a música, assim como outras mercadorias, se destina ao consumo aleatório. Este tipo de cultura impede a formação de indivíduos autônomos, capazes de escolher e distinguir bens culturais de simples mercadorias culturais.

Muitas vezes os moldes da música “oficial” tomam emprestadas algumas características dos bens da cultura, transformando a exigência do nível cultural em entretenimento, por meio de músicas de sucesso, fáceis de assimilar. E o poder de persuasão da mídia é tão sólido, que os consumidores se sentem satisfeitos e realizados com os produtos que lhes são impostos. Nas palavras de Adorno (1999, p. 85),

para cúmulo dos males, tem-se ainda a ousadia de manter a consciência tranqüila, alegando que se oferece aos ouvintes uma mercadoria de primeira qualidade; a quem objetar que se trata de mercadoria embolorada, replica-se em seguida que é exatamente isto que os ouvintes desejam. Tal réplica poderia ser refutada não por diagnóstico realista do estado dos ouvintes, mas somente analisando o processo em sua totalidade, que consiste em diabolicamente levar os consumidores a concordarem com os critérios criados pelos produtores.

De fato, a indiferença do grande público ante à imposição cultural que hoje se presencia, assim como a apatia frente aos valores históricos da cultura, demonstra como a atitude do público - ou a falta de atitudes não conformistas - reafirma o estado de decadência cultural e a primazia dos valores da indústria cultural. “A

constituição do público, que teoricamente e de fato favorece o sistema da indústria cultural, faz parte do sistema e não o desculpa” (ADORNO, 2002, p. 10).

Não se pode negar que os artigos culturais de consumo cumpram determinadas funções sociais, sendo que não seria necessário, nesse sentido, comparar os bens cultivados da reflexão artística com os produtos. Porém, tal descaso para com a citada comparação, só seria possível em um contexto no qual a arte pudesse circular, com suas características diversas e opostas à diversão vulgarizada, que sequer é uma opção voluntária ou consciente do público.

O produto cultural tem sua função nas diversas possibilidades de representação das expressões coletivas, na diversão moderada ou consciente, e até mesmo - o que chega a ser cômico - na suplantação das manifestações regionais que são abafadas, sufocadas e desvinculadas de qualquer sentido compatível com a lógica relativista do mercado. Entretanto, a unificação cultural excessiva, e a exacerbação do prazer amparado pela técnica a serviço do capital, em uma falsa concessão à fácil diversão, não direcionam para o bem social calcado nos valores humanos, uma vez que a técnica não é utilizada em prol do coletivo. Como observou Adorno (1990, p. 177),

por outro lado, mesmo ao nível do existente, o sistema inflado pela indústria dos divertimentos não torna, de fato, mais humana a vida para os homens. A idéia de “exaurir” as possibilidades técnicas dadas, de utilizar plenamente as capacidades existentes para o consumo estético de massa, faz parte do sistema econômico que se recusa a utilizar suas capacidades quando se trata de eliminar a fome.

Torna-se necessário, portanto, uma concepção crítica em relação à distinção entre os produtos “culturais” disseminados pela indústria - que representam a reafirmação da técnica que turva a essência cultural - e as atividades culturais que, efetivamente, tenham relação com as tradições regionais, com a vivência da sociedade e do sujeito. É importante conhecer a história cultural que se vivencia, mas a grandeza que transmuta simples manifestações populares em representações irreconciliáveis com meros produtos, está na identificação íntima das tradições, na reflexão que se afasta do consumo em estado de distração.

Portanto, nada mais plausível que a desconfiança diante da omissão relativa à produção dos bens culturais, dos produtos prontos e lineares. No âmbito cultural, simplicidade não deve ser confundido com mediocridade e ausência de conteúdo. A real escolha de bens culturais torna-se fictícia, praticamente impossível, a não ser a falsa escolha entre produtos estandardizados, dos quais as “opções” se assemelham, seja no conteúdo, ou pelo fato de representarem a imposição cultural. Consequentemente, a verdadeira possibilidade de escolha desses bens só poderá se efetivar paralelamente ao mercado, seja na arte das vanguardas ou em todas as manifestações que não sejam alinhadas pela fórmula da indústria do divertimento.

3 ARTE SOB A ÓTICA DA TEORIA CRÍTICA

Toda a modificação desencadeada pelas técnicas de reprodução dos bens de consumo não só distancia a arte cultivada das prateleiras e da nova “cultura” oficializada, assim como pode vir a modificar a própria noção de arte. Benjamin (2000)¹ permite a observação de que, na atualidade, a noção de autenticidade, imanente da obra de arte, não faz mais sentido para uma reprodução. Da mesma forma, é impossível pensar em qualquer espécie de valor cultural, já que as técnicas de reprodução aliadas à mídia oferecem ou impõem, simplesmente produtos a ser consumidos em âmbito imediatista.

Consequentemente, já não faz sentido a concepção de beleza amparada pelos conceitos da estética clássica, dependente da aura, do valor cultural e da unicidade da obra de arte. Nesse sentido, há uma mudança do próprio foco criativo e de significação da arte, conjugada com os novos aparatos tecnológicos, e calcada, em certa medida, nas novas formas de controle à que as massas são submetidas. Segundo Benjamin (1990, p. 212),

com o século XX, as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições não só de se aplicarem a tôdas (sic) as obras de arte do passado e de modificarem profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte.

Nesse contexto, quando se atinge a aura da obra de arte - referente à noção de autenticidade e unicidade da “alma” da obra - causando seu declínio, abala-se a realidade transmitida, ou seja, a tradição; mesmo considerando-se a tradição como “uma realidade viva e extremamente mutável”. Se outrora o culto à beleza era determinante para classificar ou qualificar uma obra de arte, e se tal noção estava sempre atrelada a um ritual secularizado, a produção artística se guia agora por outro parâmetro não ritual ou cultural, que é a política. “Ora, é um fato de importância decisiva a obra de arte perder necessariamente sua aura a partir do momento em que não mais possua nenhum traço de sua função ritual” (BENJAMIN, 1990, p.216).

¹ O ensaio de Walter Benjamin intitulado “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” foi publicada pela primeira vez na década de 1930.

Ao passo que a obra de arte se emancipa de seu uso ritual de contemplação, que passa a ser substituído pelo valor de exposição, torna-se potencialmente mais acessível, ou seja, pode ser mais exposta e apreciada por maior número de pessoas. Entretanto, tal modificação gradual do caráter quantitativo da obra de arte, seja no que tange à ampliação do público por meio de maior exposição, ou então pela própria reprodução em série, ocasiona uma mudança qualitativa nas conjunturas e nos conceitos artísticos. A acessibilidade é uma característica da cultura industrial, que tem como preceito fundamental atingir o maior público possível e gerar o máximo lucro. A difusão de elementos da arte nos bens de consumo, ou mesmo a apropriação da arte para transformá-la em produto, não prima pela função artística, que é relegada como elemento secundário.

Esta passagem, que parte de um valor cultural e por vezes religioso da produção artística, para a supervalorização da exposição, desgasta os valores artísticos, banalizando-os. A preponderância da exposição faz dessa mudança qualitativa ocasionar outra grande mudança: a importância dada pelo público à obra de arte passa a se relacionar com o conhecer. Não mais faz sentido reconhecer uma obra de arte, mas simplesmente conhecê-la, sendo que o valor artístico passa a ser dispensável. Para Benjamin (1990, p. 219), “hoje², do mesmo modo, a preponderância absoluta de seu valor expositivo lhe empresta funções inteiramente novas, entre as quais pode ocorrer que aquela da qual temos consciência - a função artística - apareça depois como acessória.”

A importância da exposição massiva dos artigos de consumo, inclusive em relação à música, faz com que cada vez mais a disseminação do produto prevaleça em detrimento dos valores artísticos. Quanto mais se escuta as canções da moda, mais se familiariza com os gêneros comerciais da moda, e mais se estranha aquilo que propõe novos conceitos, como preceito da arte cultivada. “[...] o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido” (ADORNO, 1999, p. 75).

A necessidade da arte é substituída pela necessidade de entretenimento, que tenha relação de familiaridade e intimidade com o grande público. Aceita-se somente aquilo que se reconhece pela própria experiência, e que se apresente como novo, mesmo sendo mais um produto padronizado, pré-fabricado para atingir o maior

² Benjamin remete à sua época. Contudo, tal discussão mantém-se extremamente atual no que tange à função artística dos bens de consumo culturais.

público possível, e que mantém distância de quaisquer traços de inovação que possam caracterizar uma idéia artística, ou simplesmente diferente.

Se a idéia da beleza, na obra de arte, estava relacionada, entre outros aspectos, à sua unicidade, o oposto ocorre em relação às mudanças e novos conceitos aos quais a arte é submetida em um contexto massivo. Do conceito de autenticidade, já sem sentido algum, passa-se à necessidade quantitativa do entretenimento, sendo que o mesmo denominador comum, que atinge o maior número de expectadores, torna-se uma exigência dos próprios consumidores. “A massa é uma matriz de onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face da obra de arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço do número de participantes transformou seu modo de participação” (BENJAMIN, 1990, p. 236).

Dessa forma, a premissa quantitativa ocasiona mudanças substanciais naquilo que é essencial à arte: seu conteúdo. Enquanto a arte se relaciona estritamente com a reflexão, a diversão proposta pelas formas massivas de disseminação dos bens de consumo se afasta de qualquer necessidade crítica ou reflexiva. Caso o entretenimento se ativesse às diversas formas de diversão que não exigem qualquer esforço intelectual, poderia ser considerado simplesmente como diversão. Entretanto, a supervalorização de tais mercadorias cria um estigma no qual as formas verdadeiramente consistentes de arte são ridicularizadas e desprezadas, sendo que passam a ser consideradas como realmente inferiores pelo grande público.

Torna-se notório, portanto, o distanciamento entre as formas mais cultivadas de diversão - já que, para muitos, a literatura ou as artes plásticas podem ser, efetivamente, uma grande diversão - e as convencionais formas de entretenimento vazio. Segundo Benjamin (1990, p. 237), “como facilmente se percebe, no fim das contas, aqui se reencontra a velha lamentação: as massas buscam diversão, mas a arte exige recolhimento.”

Essa mudança na concepção valorativa da arte, passando-se para um âmbito comum, no qual a orientação consumidora define a imposição de uma cultura padronizada, causa estranhamento àquelas formas realmente sólidas de expressão artística, por parte do grande público. Enquanto as mercadorias mais vulgares e vazias causam prazer e diversão - por meio da assimilação ocasionada pela relação entre a experiência de vida do indivíduo e o produto, com o qual o consumidor se

identifica – a arte, principalmente das vanguardas, causa repulsa por não apresentar relação de familiaridade.

É necessário, portanto, questionar a causa do distanciamento entre a arte e a aceitação do grande público. A arte não deve se reduzir à mera representante da sociedade, já que possui elementos que podem aguçar a percepção, possibilitando a geração de mecanismos capazes de propiciar mudanças sociais. É claro que tais mudanças seriam inválidas se confirmassem o *Establishment*, ou seja, a ordem dominante. A atual situação de crise na arte, assim como suas mudanças mais recentes, estão diretamente relacionadas à crise social que se instaurou diante de um mercado pós-tecnológico totalitário.

A dimensão da decadência em que se encontra a arte atualmente, pode suscitar o questionamento sobre a própria sobrevivência da arte, considerando-se que sua linguagem já não é capaz de transpor a ordem imposta, de transmitir sensibilidade transformadora. A crise pela qual passa hoje a arte é consequência de uma crise política e social, e, assim sendo, não é possível que a arte mantenha-se neutra e independente. Por isso, surge o questionamento da possibilidade atual da concepção de arte pela arte. Nas palavras de Marcuse (1990, p. 246),

questionava-se a própria possibilidade da arte, a verdade da arte. Ela era questionada por conta do caráter totalitário de nossa sociedade afluyente que, com facilidade, absorve tôdas (sic) as atividades não-conformistas e que, em virtude dêste mesmo fato, invalida a arte como comunicação e representação de um mundo outro que o do Establishment.

A linguagem tradicional, assim como os conceitos tradicionais, tornaram-se obsoletos, e, portanto, incapazes de definir ou de representar adequadamente a necessidade de mudanças no meio social. A técnica, que representa um modelo social baseado na agressividade da dominação, na potencialidade de um constante poder destrutivo, obscurece o poder radical da arte, capaz de transpor a total administração, mesmo que unicamente por meio da compreensão.

O poder libertador da arte permanece imperceptível ou camuflado, seja pela característica vigente de uma sociedade alienada, ou pelo próprio fato de a linguagem corrente ser inadequada para que se faça entender a necessidade da

própria linguagem como protesto, como reivindicação contra as injustiças. Por isso, busca-se uma nova linguagem, que não sucumba às regras do jogo, da ordem dominante. Segundo Marcuse (1990, p. 246-47),

assim, desde os anos 30, encontramos a busca intensificada e metódica de uma linguagem nova, de uma linguagem poética como linguagem revolucionária, de uma linguagem artística como linguagem revolucionária. Isto implica o conceito da imaginação como faculdade cognitiva, capaz de transcender e romper o feitiço do Establishment.

Essa potencialidade da linguagem, capaz de gerar sensibilidade transformadora e permitir ações não conformistas, pode indicar como a arte na atualidade está distante da neutralidade, e como a linguagem poética, artística, talvez seja a única que possa cumprir uma função revolucionária de negação total. Encontra-se, portanto, na arte, a tomada de uma posição política, de protesto e de repulsa. Se o grande público recebe o que é verdadeiramente novo com repugnância, pode-se perceber o reflexo de tal atitude na arte enquanto forma de protesto: o sentimento de repulsa existe, mas no sentido oposto, já que se critica o convencional que é imposto, aquilo que existe de repressivo, e não o novo como forma de manifestação.

Nesse sentido, a arte perde seu estigma de manifestação puramente estética, assim como perde também a possibilidade de independência e neutralidade. Mesmo que não se abandone por completo a forma específica da arte tradicional, percebe-se a implementação de novos elementos, até então estranhos à arte, e que direcionam para uma dimensão política. De acordo com Benjamin (1990, p. 221), “liberada de suas bases culturais pelas técnicas de reprodução, a arte já não mais podia sustentar suas pretensões de independência.”

E se a arte passa por uma transição na qual tende para a esfera política – destinada ao surgimento de reações não conformistas, pela busca de uma linguagem adequada à concepção da massa enquanto formadora de cultura, e não consumidora passiva de sua própria privação cultural – essa deveria ser uma evidência a se apresentar naturalmente ao observador. “Mas o século que assistia a

esta evolução não foi capaz de perceber a modificação funcional que ela trazia para a arte” (BENJAMIN, 2000, p. 221).

Esta nova característica da arte, que traz mudanças substancialmente funcionais, na busca de uma linguagem que não a dominante, se dá pelo fato de a linguagem vigente, da repressão, ser inadequada para evidenciar a necessidade de novos meios de convivência entre o mundo reificante da técnica e os homens. E faz-se necessário o uso de uma linguagem própria, que não a da mistificação, para a construção de uma nova realidade, distinta da que se guia mais pelas coisas do que pelos homens.

Entretanto, o desenvolvimento de uma linguagem artística, capaz de exprimir a necessidade de uma condição harmoniosa entre homens e técnica, torna-se tarefa duplamente árdua. Em primeiro lugar, pelo próprio desafio de se criar tal linguagem poética, capaz de transparecer a delicada situação da arte, e inversamente, sua potencialidade funcional, no que tange à possibilidade de mudanças sociais. Uma vez desenvolvida tal linguagem, a outra dificuldade seria torná-la comum, em um contexto no qual o *amusement* (a diversão), é a principal manifestação que guia a cultura industrializada, e que se opõe à arte. “O amusement, totalmente desenfreado, não seria apenas a antítese da arte, mas também o extremo que a toca” (ADORNO, 1990, p. 179).

Esta transfiguração da arte permitiria formas inteiramente novas de realização cultural, com uma função útil para a sociedade, por meio da utilização de um vocabulário da descoberta, que desmascarasse definitivamente a forçosa fusão entre arte e diversão. Desta maneira, a percepção poderia se desprender de seu automatismo estandardizado, rompendo com a fácil aceitação de fatores repressivos, e ampliando o horizonte perceptual para novas possibilidades. “Conformemente, podemos dizer que a arte descobre e cria uma nova imediação, que emerge apenas com a destruição do velho” (MARCUSE, 1990, p. 250).

Torna-se questionável, portanto, como a arte abandonaria sua dimensão estética, ilusória, para o campo real da ação, da transformação. Talvez a solução não seja uma simples transição, mas sim a união das dimensões estética e política, para que a realização pudesse se consolidar a partir do pensamento, do campo estético. A partir do uso da racionalidade técnica, de maneira oposta ao uso da tecnologia como forma repressiva e de imposição, com um propósito de mudanças políticas para a formação de um mundo mais humano, seria possível canalizar os

instintos agressivos para que se desenvolvesse a sensibilidade pacífica da harmonia.

Outra questão a ser levantada: como a arte poderia destruir o “velho”, ou seja, se estabelecer como o próprio meio e como agente de mudança? Um grande desafio, sem dúvida, seria a conversão da própria concepção massiva da arte, cuja relação estreita com a diversão impossibilita a idéia de que a arte possa ser levada a sério, para que ocorram benefícios aos próprios indivíduos. O caráter de divertimento puro e isolado que se confere à cultura, distancia qualquer concepção séria em relação à arte. “A fusão atual da cultura e da diversão não se realiza apenas como depravação daquela, mas ainda como espiritualização forçada desta” (ADORNO, 1990, p. 181).

E se a arte sempre se distinguiu por completo da política, geralmente mantendo-se distante dessa, seria estranho pensar em um novo campo de ação e transformação, que teria origem logo na dimensão artística, como uma “arte política”: seria esperar da estática estética, uma metamorfose na qual a inutilidade da obra cultural passaria à força transformadora. Entretanto, cabe sublinhar que as mudanças físicas não seriam efetivadas diretamente pela arte, mas sim as mudanças na percepção, como nos mostra Marcuse (1990, p. 251),

por certo, o conceito de “arte política” é monstruoso e a arte por si nunca poderia cumprir essa transformação, podendo, entretanto, liberar a percepção e a sensibilidade necessitadas para a transformação. E, uma vez uma mudança social houvesse ocorrido, a arte, forma da imaginação, poderia guiar a construção da nova sociedade.

Nesse sentido, pode-se perceber a potencialidade da arte na formação crítica do sujeito, assim como sua importância para a maturação da personalidade. A arte é um meio pelo qual pode-se comunicar uma linguagem poética, não-conformista e que possibilite uma percepção mais apurada sobre as conjunturas sociopolíticas do meio em que se vive.

Entretanto, esta potencialidade de emancipação da arte encontra-se sufocada e reprimida por um mercado totalitário, que renega a possibilidade da reflexão, assim como inibe o prazer na própria promessa do prazer, do vir a ser. Este é um

reflexo da tentativa bem sucedida de se negar a oposição entre arte e artigo de consumo, por meio da omissão dos conceitos artísticos, e da própria ocultação da arte, por sua natureza libertadora, que oferece riscos ao totalitário modelo social vigente, por possuir elementos que venham possibilitar mudanças sociais. De acordo com Adorno, (1958, p. 29),

a arte se converte em mero representante da sociedade e não em estímulo à mudança dessa sociedade; aprova desta maneira essa evolução da consciência burguesa que reduz toda imagem espiritual a simples função, a uma entidade que existe somente para outra coisa, e, em suma, a um artigo de consumo.

Diante da astúcia do mercado, a arte se vê privada de sua realização, plena ou parcial, e torna-se desprovida de significado, pela impotência diante da opressão que a técnica faz instaurar. A promessa da diversão só pode ser efetivada diante da omissão, da indiferença e da apatia à que é sujeitado e se sujeita o público. Em detrimento da realização relativa às atividades artísticas, se concretiza a unificação cultural, por meio da fórmula e sua linearidade orientada pelo máximo lucro.

A arte é convertida em mera representante social, pelo caráter repressivo ao diferente e original, que emanam da obra. Esta, diverge do consumismo calcado na distração, no descaso em relação ao que não se assemelha àquele estigma familiar do divertimento. No referido contexto, diversão representa consentimento à decadência da arte, aceitação dos parâmetros impostos e subordinação na escolha dos bens culturais, agora amparados pela fórmula. A arte substancial, autônoma, é omitida ou distorcida de sua essência, tornando-se forçosamente desprovida de sentido para o grande público. “A tudo isso a indústria cultural pôs fim. Só reconhecendo os efeitos, ela despedaça a sua insubordinação e os sujeita à fórmula que tomou o lugar da obra” (ADORNO, 2002, p. 16).

Na dimensão da arte substancial, não há espaço para a simples repetição, banalizada pelo esvaziamento dos conteúdos necessário à especificação de um denominador comum. É essencial que haja interesse pelo novo, assim como a valorização pelo diferente representa a própria afirmação da unicidade do sujeito. Enfim, se a plena realização da arte continua a ser ofuscada pela linearidade dos bens de consumo culturais oficializados e pela falta de diversidade na divulgação

das produções do meio artístico, permanecerá latente a potencialidade sensibilizadora da obra artística, junto ao despertar perceptual para a transformação das incoerências que se verifica no meio social determinado pela dominação técnica.

4 A INCOMPATIBILIDADE ENTRE MÚSICA ERUDITA E CONSUMO

O estigma de simples objeto e o caráter de mercadoria que define e orienta, hoje, a situação da música, demonstra como um bem historicamente artístico passou a ser ditado pela lei do consumo. Logo, a característica de produto, afasta dos consumidores a compreensão em relação às qualidades específicas do conteúdo. Os critérios de apreciação, ou de julgamento, são substituídos pela familiaridade, sendo que o grande público contenta-se em conhecer. Não um conhecimento sólido, cultivado, mas aquele que estandardiza por meio de um denominador comum, que se tornou uma exigência do próprio público.

Se o grande público se orienta por aquilo que é famoso, e de conhecimento das massas, nota-se como este é um preceito do mercado cultural, que reprime o novo como forma de manifestação, e, ao mesmo tempo, exclui toda a tradição de uma cultura - no caso da música erudita - reafirmando a oficialização de uma pseudo-cultura que se guia pelo capitalismo. Neste contexto, cria-se a ilusão da possibilidade de escolha, dentre diversas “opções” de produtos padronizados, dos quais acreditam os consumidores conhecerem as características, qualidades ou desvantagens.

O entretenimento levado às últimas conseqüências, impregnando as diversas formas de cultura, desde as manifestações regionais - que se tornam forçosamente cada vez mais universais - até os formais e tradicionais gêneros de arte, gera uma tendência da qual a globalização dos conceitos é guiada pela orientação consumidora. Desta maneira, em inúmeros locais, grande número de consumidores, cujas “necessidades” se assemelham assustadoramente, podem ser satisfeitos com produtos de entretenimento estandardizados.

O encantamento da diversão, junto à facilidade da assimilação e daquilo que se mostra como forma de inserção social, por meio do consumo passivo, afasta do grande público os valores cultivados da arte, já que, ao contrário da facilidade e do encantamento da diversão, aquela requer reflexão e recolhimento. De acordo com Adorno (1999, p. 70),

os momentos de encantamento demonstram-se irreconciliáveis com a constituição imanente da obra de arte, e esta última sucumbe

àqueles toda vez que a obra artística tenta elevar-se para a transcendência. Os referidos momentos isolados de encantamento não são reprováveis em si mesmos, mas tão-somente na medida em que cegam a vista.

Como todas as demais formas artísticas que não apresentam uma proposta de entretenimento vazio, a música erudita, em suas mais diversas manifestações e nuances, dos mais distintos períodos e realidades, se afasta sobremaneira das vitrines da grande mídia. Tamanho é o descaso para com a música histórica, que a concepção comum sequer diferencia ou compreende a vastidão das possibilidades, estilos e práticas que se tenta resumir ao termo “clássico”. Tornou-se comum que assim se refira às mais distantes tradições musicais; além do estigma que tal termo adquire, como oposto e irreconciliável às canções oficiais. “Não somente o ouvido do povo está tão inundado com a música ligeira que a outra música lhe chega apenas como a considerada clássica, oposta àquela” (ADORNO, 1958, p. 18).

A forma pela qual se denomina as mais diversas vertentes musicais, dos mais distintos períodos, como se percebe, é uma questão controversa. O termo “música clássica”, por exemplo, faz referência, ao menos teoricamente, a uma estrita produção musical ocidental desenvolvida no período compreendido entre 1750 e 1800, aproximadamente. Não se trata de fazer um apanhado histórico para diferenciar os diversos gêneros e períodos da história da música ocidental, neste contexto, mas sim de definir com mais precisão ao que se refere com determinado termo.

Há uma diferenciação entre a música calcada na objetividade estética e as canções da moda. Adorno usa o adjetivo “séria” em oposição à música “ligeira”. Como equivalente de música séria, ou erudita, há ainda outros termos, tais como, música tradicional, música histórica ou a grande música. Mais recentemente, surgem outros termos para designar a música erudita da atualidade, como música de vanguarda, radical, contemporânea, impopular ou de invenção.

Não há a intenção de discorrer sobre as diversas vertentes da música moderna, das quais pode-se citar alguns exemplos, tais como: dodecafonismo, atonalismo, politonalismo, minimalismo, música concreta, música estocástica, entre tantos outros. Trata-se apenas de diferenciar a música enquanto pensamento na objetividade estética - independentemente de sua “classificação” - do artigo de

consumo musical. Em outras palavras, busca-se uma distinção clara entre arte e artesanato.

Todavia, no mercado cultural instaurado, os artesanatos sobressaem-se em larga escala, sendo que a música impopular não encontra espaço no mercado, salvo raras exceções. Não se ouve quase nada de música erudita nas rádios, assim como a programação televisiva, que com seus conteúdos duvidosos, coroa constantemente os astros do pop desenfreado, confirmando a exclusão artística musical dos meios de comunicação. Outras formas de arte talvez ainda tenham mais valor que a música histórica, como descreveu em sua tese de doutoramento, o importante compositor brasileiro Willy Corrêa de Oliveira (1996, p. 23),

um quadro, uma escultura, ainda podem se valer de altos preços no mercado, mas a música erudita, não sendo objeto único e silenciosa mercadoria, não conquistou boa paga. O pouco de música erudita que se transformou em mercadoria, faz exigências muito elevadas. Adaptável (com docilidade) só para colecionadores; como itens de decoração.

Independentemente da forma artística, percebe-se, em maior ou menor grau, o isolamento social da arte, que impossibilita sua realização e resulta em um distanciamento cada vez maior de suas origens e significações. No caso da música tradicional, seus valores se afastam da concepção do grande público, que já não pode distinguir arte de entretenimento. Não obstante, o distanciamento que se efetiva entre a compreensão dos valores culturais da arte - assim como suas potencialidades - e o público, desencadeia um fenômeno palpável, que é a perda do valor de troca da reprodução de bens artísticos de consumo.

A música séria perde literalmente seu valor, no sentido mercadológico, ao passo que perde seus referenciais dos valores humanos, imanentes da obra de arte. A reprodução técnica, fundamentada na lógica do máximo lucro, cuja função é exatamente a de produzir, mecanicamente, objetos com valor de troca viável, ou seja, produtos lucrativos, curiosamente se nega a vender e divulgar esta música. Note-se que, no caso da arte, aqui representada pela música, a mesma indústria que tem por objeto a geração de valor, a priva de seu reconhecimento e valor de mercado, por uma questão ideológica. Concomitantemente com o advento da

reprodutibilidade mecânica, a música afasta-se ou é afastada do consumo. Nas palavras de Adorno (1958, p. 16/17),

desde meados do século XIX a grande música divorciou-se completamente do consumo. A coerência de seu desenvolvimento está em contradição com as necessidades que se manejam e que ao mesmo tempo satisfazem o público burguês.

Como percebeu mais tarde o compositor Corrêa, anteriormente citado, não foi um divórcio completo entre a música e o consumo que se instaurou na atualidade, mas, salvo exceções, como coleções promocionais, ou como “itens de decoração”. É nessas exceções que se tornou comum a simplificação e adaptação efetuadas nas obras culturais, por ser a única maneira de habituar tais conteúdos à cultura de massas. Temas ou trechos musicais de fácil assimilação são apresentados fora de seus respectivos contextos, ocultando a significação da obra enquanto todo, cujas partes se integram, e gerando um fenômeno no qual se omite a produção social relacionada às obras. “Na realidade, na concepção que o público tem da música tradicional, permanece importante apenas o aspecto mais grosseiro, as idéias musicais fáceis de discernir, as passagens tragicamente belas, atmosferas e associações” (ADORNO, 1958, p. 18).

Se a arte tem poder transformador por meio da sensibilização e percepção de sua potencialidade, e se verifica um mercado autoritário, em direção oposta ao caráter de liberdade natural das artes, deve-se desconfiar que a repressão da obra em detrimento de sua valorização, tem como causa fatores ideológicos e funcionais. A oficialização de uma cultura industrializada excludente distancia a possibilidade da utilização da música erudita enquanto geradora de lucros para a própria indústria, que se beneficiaria com sua máxima comercialização: uma questão controversa, que remete às novas formas de controle – pela ameaça que representam as artes à ordem - e à banalização dos valores calcados na reflexão cultivada (esta que é uma característica inata da arte).

Todavia, tais exceções nas quais aparece a música erudita, histórica ou da atualidade, são irrisórias no mercado da cultura industrializada. Aquela se afasta - ou sua imagem e lembrança são afastadas - das diversas modalidades das quais dispõe a grande mídia. Não apenas é excluída do cenário e dos interesses dos

meios de comunicação, mas da própria participação plena no mercado. De todo o patrimônio histórico musical do qual se tem conhecimento, desde a antiguidade até os dias de hoje, apenas uma ínfima fração consta da música erudita em gravações, depois da popularização do CD. Este foi um dado para o qual atentou Corrêa (1996, p. 19):

De música erudita, certamente, muito pouco: quase nada. Para que se tenha idéia concreta: “Decorridos os quinze anos da globalização do CD, a produção erudita está em torno dos 3,8%, em todo o mundo”.* Não obstante tenhamos demonstrado renovadas capacidades para regalar os três tenores, e celebrar Jessie Norman, em eventos esportivos vários, em comemorações centenárias para milhões de aplaudidores.

Cabe ressaltar que esta pequena porcentagem não representa uma estatística relativa apenas à produção de música contemporânea, mas de todos os registros cuja tradição ocidental preserva. Estes dados reforçam a idéia de que o isolamento da arte representa ameaça à sua realização. O próprio mercado reprime aquilo que

* “A produção mundial de música erudita, que até a década de 80 não passava de 1.5% do total de discos prensados por toda indústria fonográfica, saltou, nos primeiros anos da década de 90 para 3.8%. Deve-se levar em conta que o principal fator que desencadeou essa modificação estatística, independente do gosto do chamado consumidor, foi um câmbio tecnológico fundamental: a substituição dos processos de reprodução e gravação de som, antes mecânicos, pelos digitais. Ainda assim, deve ser levado em conta que a classificação “música erudita”, aceita pelas gravadora do mundo inteiro, está longe de consagrar o purismo do gênero (também denominado clássico). Isto porque, entre os 3.8% compreende-se também um conjunto de dados que não correspondem, necessariamente, ao “clássico”. São, muitas vezes, canções folclóricas germânicas, nórdicas ou eslavas, em outras composições religiosas - que, executadas por orquestras tradicionais - passam a figurar nos catálogos como “música erudita”. Também devem ser depurados aos títulos de discos e álbuns, denominados de “trilhas”, que arremedam, mediante cópia do modelo dos antigos LPs de vinil, a coletânea de fixas breves, de movimentos extraídos aleatoriamente de diversas peças conhecidas. Tudo isto para dizer que, nem os 3.8% expressam um dado confiável, nem indicam um valor que represente a magnitude de um mercado que mereceria mais do que, simplesmente, figurar numa tabela de mercado ao lado dos pomposos 64% de música POP”. (Comentário de Tupã G. Correa à intervenção de Bob Johnston, diretor comercial da EMI Internacional no “Symposium on World Market of Music” – Nashville, Tennessee, USA, October, from 14 to 17, 1994. T.G. Correa é estudioso do Mercado Fonográfico, autor de rock, nos Passos da Moda, Campinas, Papirus, 1989.)

se diferencia com alguma originalidade, qualquer que seja, a destoar da standardização implementada. Como conseqüência, a imposição parece se tornar natural, já que passa a ser comum a rejeição pelo diferente, assim como a exigência pela familiaridade, e pela assimilação instantânea dos bens de consumo culturais.

Se houvesse preocupação com a qualidade e a essência das obras, que por algum motivo chegam ao restrito mercado da arte, já seria algo louvável. Entretanto, percebe-se a adaptação que se verifica na música erudita, para adequá-la ao consumo, tornando suas simplificações e a desvinculação do todo, em produto potencialmente assimilável. Desta maneira, perde-se a herança humanista da música tradicional, dos preceitos da reflexão por trás da obra, que se tornou peça de museu.

A supervalorização da música histórica turva sua essência, e a compreensão da música é ainda mais afastada, já que se cria um estigma da arte como uma entidade suprema e inatingível, em um estereótipo que, além de não ter relações com os valores da herança filosófica da música, ainda dificulta a percepção e compreensão de tais valores. De acordo com Adorno, (1958, p. 18),

o manejo comercial da música, que envilece o patrimônio existente ao exaltá-lo e galvaniza-lo como algo sacro, confirma somente o estado de consciência do ouvinte em si, para quem a harmonia alcançada no classicismo vienense e a transbordante nostalgia do romantismo se converteram indiferenciadamente em artigos de consumo. Na verdade, uma audição adequada das mesmas obras de Beethoven, cujos temas vai assobiando o homem que viaja no metrô, exige um esforço ainda maior do que a da música mais avançada: exige despojá-las do verniz de uma falsa interpretação e da fórmula reacionária criada com o tempo.

Do grande público, torna-se cada vez mais distante a compreensão da qual se necessita para uma audição apurada, para a identificação dos distintos parâmetros e elementos constituintes dos diversos gêneros, mesmo que de forma objetiva e resumida. Sem a compreensão mínima de todo um processo histórico, mais remota se mostra a possibilidade para o entendimento de uma nova linguagem, estranha e inconciliável com o modelo padrão dos bens de consumo, porém, representante da arte enquanto ruptura com as amarras sociais, que impedem o desenvolvimento intelectual do valor humano da arte.

Se a crise pela qual passa a arte é reflexo da crise social que se instaurou, logo pode-se estabelecer uma relação entre o problema da educação e a dificuldade do ensino musical. Se educação básica já é um grande problema, o que se dirá de uma aprendizagem musical que aproxime os indivíduos da linguagem musical e sua compreensão?

Além da constante visitação às obras e do contato com a música (praticamente impossível na grande mídia), é necessário que se saiba contextualizar as diversas transformações pelas quais passou a linguagem musical, amparada pelas próprias possibilidades técnicas. Com o isolamento social da música histórica, priva-se a realização da arte e a aproximação do público de sua história. Nas palavras de Corrêa (1996, p. 23):

Para o consumo de música do passado, o ouvinte carece de preparação histórica e técnica que o habilite a decodificar aquilo que ele escuta. Há que situar a obra no seu contexto sócio-cultural; compreender o sistema de referência (de cuja organização do material musical) a obra é expressão; as inter-relações de ordem morfológica; ter o conhecimento e a freqüentação às obras que possibilite ao ouvinte a distinção idioletal; e consciência (no plano mesmo da composição) dos parâmetros do som e suas potencialidades lingüísticas. De outro modo, aquilo que ele ouve é apenas uma manifestação acústica, sem muito mais. Como trovão ou abalroamento de automóveis. Mais agradável, na maioria das vezes, mas não o suficiente para que se preencham as necessidades do espírito.

O isolamento da música erudita do contato com o grande público faz com que a linguagem musical e suas nuances, riquezas e características peculiares de cada período, perca seu sentido, já que toda a tradição é reduzida a um estereótipo, no qual a música histórica se opõe à regra da necessidade pelo consumo. A arte como agente de formação e transformação do indivíduo, no sentido de uma orientação para que se desenvolva sua emancipação, é desmotivada.

Como a educação, em âmbito mais amplo, também o ensino musical (se é que há meios de dissociá-los) é caminho para a diversificação que tanto se necessita como motivação à aprendizagem. Como forma oposta da orientação consumidora, têm-se a possibilidade, por meio desta diversificação das formas de

motivação, de optar pela orientação esclarecedora, que possa fazer da educação não apenas um fim em si mesma, mas um meio de acesso à emancipação.

Não se trata de um rompimento idealista com o capitalismo, como oposição plena à orientação consumidora instaurada, mas sim de um rompimento com a alienação e com as limitações impostas pelo consumo em detrimento dos valores humanos, da arte. Nesse sentido, busca-se uma linguagem oposta à da ordem dominante, que permita a sensibilização por meio da educação, da arte, e de diversidade nas formas de esclarecimento. De acordo com Corrêa (1996, p. 20, destaques do autor),

até os dias atuais, o sistema capitalista não deu mostras de sensibilidade musical compatível com a realização da MÚSICA como LINGUAGEM. Como enriquecimento espiritual do homem. Da música como arte, como testemunho da capacidade criadora do homem. Não se pode colocar a questão da educação, conhecimento e comunicação musicais, sem a inclusão de um dado fundamental para a montagem da equação: o modo de produção capitalista.

Onde, contudo, se ouve falar sobre uma busca pela emancipação, pela necessidade de uma linguagem artística, e de uma educação que não reafirme a vigência de um denominador comum? Tais idéias e as palavras que as representam, não constam no vocabulário limitante da grande mídia. Há que se buscar os meios alternativos de expressão, que sobrevivem paralelamente às vitrines da indústria cultural.

Os meios pelos quais sobrevive a expressão da arte estão cada vez mais distantes do senso comum. Tais manifestações se tornam independentes da aceitação ou divulgação da mídia, e conseqüentemente, do amplo conhecimento público. É preciso buscar novas alternativas que diversifiquem ao máximo as possibilidades de enriquecimento da compreensão, e a motivação à sua busca.

Torna-se necessária uma nova forma de expressão que, como na vanguarda, se oponha naturalmente ao vocabulário do mercado – já que este possui linguagem própria, inconciliável com os dialetos artísticos e a noção de emancipação. “A indústria cultural, mediante suas proibições, fixa positivamente - como sua antítese, a arte de vanguarda - uma linguagem sua, com uma sintaxe e um léxico próprios” (ADORNO, 2002, p. 19).

Certamente, pouco se pode esperar da educação tradicional para a diversidade formadora da reflexão - que é essencial na busca da emancipação - já que, apesar de imprescindível, a educação, neste contexto limitador que prepara cada vez mais para o mercado, moldando o ensino a essa necessidade, não é suficiente, sem as devidas complementações, para despertar o senso crítico que venha aproximar do esclarecimento. Segundo Adorno (1995, p. 172),

contudo, o que é peculiar no problema da emancipação, na medida em que esteja efetivamente centrada no complexo pedagógico, é que mesmo na literatura pedagógica não se encontre esta tomada de posição decisiva pela educação para a emancipação, como seria de se pressupor – o que constitui algo verdadeiramente assustador e muito nítido.

Neste cenário de parcas manifestações culturais que tenham repercussão no âmbito do grande público, as vanguardas continuam na realização e no intento de buscar novas linguagens, que não a dominante. Desenvolvem suas atividades paralelamente ao cenário cultural oficializado, garantindo que os novos parâmetros na objetividade estética não atrofiem, e fazendo com que a linguagem artística não permaneça estanque. “Por isso as reflexões sobre o desdobramento da verdade na objetividade estética limitam-se unicamente à vanguarda, que está excluída da cultura oficial” (ADORNO, 1958, p. 19).

As novas vertentes musicais que surgiram concomitantemente ao desenvolvimento da indústria cultural, e ao próprio conceito de cultura de massa, se restringem, desde então, a um universo paralelo e numericamente estreito de conhecedores. A música erudita composta na atualidade, esta sim se distanciou com mais tenacidade do consumo e do conhecimento (o mais remoto que seja) público.

Ao ouvinte educado pela rádio, a nova música lhe é estranha e distante da compreensão, sendo que, geralmente, é recebida com repulsa, pela própria falta de informações que venham permitir a compreensão relativa à questão estética (ou antiestética, quando for o caso) e também a questão da produção social por trás do desenvolvimento das obras. Frente à repulsa do grande público, tal arte também tem uma resposta ríspida, mas não em relação ao público: trata-se de uma repulsa à linguagem dominante imposta.

Diferentemente de outras épocas, nas quais a música era realmente privilégio das elites, e uma representação de poder, a música erudita na atualidade não se relaciona com elites financeiras, sendo numericamente estreito o número de conhecedores e participantes que ouvem alguma das variedades de música erudita contemporânea. Segundo Corrêa (1996, p. 27),

música erudita contemporânea não é opção, nem mesmo da “casta de intelectuais”; nem mesmo de músicos: profissionais ou amadores. Reduzidíssimo o grupo de pessoas que tem o hábito de escutar algumas das variedades de música erudita escrita na atualidade. Elitista não é, seguramente, embora circulem - em média - entre algumas das pessoas que desfrutam de ócios, cujas peles não são expressamente utilizadas para os negócios do curtume. Porém é tão minimamente que circula, a música contemporânea, se é que circular é verbo adequado; menos ainda compreender, seria. Por isso preferi o termo circulação – com a devida ressalva de que é pouca. Compreender a música, hoje, não é empreitada das mais possíveis.

A difícil compreensão da música enquanto arte, na atualidade, não se resume ao elemento da audição, sendo que o entendimento da dimensão de seus propósitos e parâmetros provavelmente seja mais distante do que a própria assimilação no ato de ouvir. As condições que levaram ao ponto que se chegou, culminando em drásticas mudanças nos critérios para o pensamento e a composição musical, estão diretamente relacionados à condição histórica da música. O processo que desencadeou a libertação do sistema tonal - que guiou a música ocidental desde o século XVII – representando o desgaste de uma linguagem, por meio de sua extrema utilização e de seu máximo desenvolvimento, é resultado da necessidade de continuar criando, onde já não havia mais o que se criar.

Trata-se da consequência de um desenvolvimento histórico complexo na música, na transformação dos diversos dialetos que existiram e no próprio aprimoramento técnico que permitiu a evolução do pensamento musical. Com o desenvolvimento pleno da linguagem musical e o seu desgaste, surgiu a necessidade de se criar uma nova linguagem, mesmo que esta seja representada pela ausência de línguas já conhecidas, ou por novas maneiras de se pensar e usar os distintos dialetos. Nas palavras de Corrêa (1996, p. 32),

a música erudita no capitalismo, torna-se o que cada compositor pensa e reflete sobre línguas que foram faladas em algum momento, em algum lugar. Há casos, ainda, em que a língua-objeto é apresentada como representação, drama, conceito, já desincumbida de sons (como a sublinhar a inexistência de língua musical): nem até de música incidental, oriunda do fosso da orquestra, nessas encenações.

Neste contexto, os bens de consumo musicais representantes da cultura oficializada pela técnica, reafirmam apenas a linguagem mais obsoleta (no sentido do desenvolvimento do pensamento musical, já que é a língua oficializada e continua em plena utilização pelas produções em série). Continua-se a usar do velho vocabulário desgastado, mas sem qualquer necessidade de fundamentação que explique seu uso, ou que faça perceber a banalização de uma linguagem cultivada, em detrimento da fácil assimilação e da incapacidade de escolha que reforçam a orientação consumidora.

Logo, o pensamento musical na objetividade estética não pode ser aplicado às fórmulas comerciais, sendo que, nos dias de hoje, a análise da música, enquanto arte, se desvincula completamente da cultura oficial, geralmente atendo-se às vanguardas. Não faz nenhum sentido analisar o conteúdo do produto - cuja fórmula passou a substituir a obra - em termos de enriquecimento espiritual, de reflexão. “Atualmente, a filosofia da música só é possível como filosofia da nova música. A única defesa consiste em denunciar a cultura oficial, já que esta cultura por si mesma só serve para fomentar precisamente a selvageria que se esforça em combater.” (ADORNO, 1958, p. 19).

Os produtos culturais disseminados pela indústria não oferecem qualquer diversidade para a formação crítica do sujeito, já que a unificação dos conteúdos não permite qualquer manifestação cultural substancial, digna de análise apurada. A linearidade daquilo que se oferece ao consumidor, fortalece o hábito do estranhamento ao novo, e da constante e enfadonha aceitação do habitual. Paralelamente, a música contemporânea, assim como outras formas de arte, se desenvolve em concepção oposta ao mercado, pela incompatibilidade inata da obra - que nega a se tornar mercadoria - com o modo de produção vigente.

A ausência de um denominador comum, que venha a facilitar a compreensão e a assimilação do público, reafirma a soberania da cultura oficializada, e mostra,

concomitantemente, como a arte substancial tende, naturalmente, a se afastar do senso comum. Conseqüentemente, o inverso também acontece: o senso comum tende a negar e se distanciar da arte substancial. “As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificaram a atitude da massa diante da arte. Muito reacionária diante, por exemplo, de um Picasso, a massa mostra-se progressista diante, por exemplo, de um Chaplin.” (BENJAMIN, 2000, p. 230).

Guardadas as devidas proporções, já que, nos dias de hoje seria muito esperar do grande público uma reação progressista diante de um Chaplin, é possível notar como tal tendência se efetivou. Nesse sentido, a música impopular, principalmente a partir do século XX, como a contemporânea, é vista pelo grande público com indiferença e desconfiança digna da constatação daquilo que Adorno já destacava: a “regressão da audição”. Em um contexto mais amplo, pode-se fazer uma analogia entre as diversas formas de regressão na recepção e na compreensão da arte em um âmbito mais generalista. Nas palavras de Benjamin (2000, p. 230/31),

a medida em que [sic] diminui a significação social de uma arte, assiste-se no público a um divórcio crescente entre o espírito crítico e a fruição da obra. Frui-se, sem criticar, aquilo que é convencional; o que é verdadeiramente nôvo [sic], é criticado com repugnância.

Tal afirmação é substancial em relação às diversas formas de arte. Entretanto, talvez essa seja a questão que melhor exemplifica a atual situação da música enquanto bem cultural. O público do começo do século XX, ao se deparar com a nova música, principalmente posterior ao compositor francês Claude-Achille Debussy (1862-1918), se dividia em relação à recepção das obras “revolucionárias”. As primeiras obras do russo Igor Feodorovich Stravinsky (1882-1971), por exemplo, foram tão bem aceitas que o compositor tornou-se imediatamente célebre. Já aquela que é considerada uma de suas maiores obras-primas, A sagração da primavera, não foi recebida com o mesmo entusiasmo. “A terceira obra-prima de Stravinsky, A sagração da primavera, não foi facilmente aceita. Na noite histórica de 29 de maio de 1913, no Théâtre des Champs-Élysées novinho em folha, a algazarra era tão intensa que mal se ouvia a orquestra” (CANDÉ, 1994, p. 238).

Nota-se que a reação do público diante de algo novo não era de total repulsa, tanto quanto não era de plena aceitação. Entretanto, havia a possibilidade da discussão sobre o novo. Assim sendo, não é ousadia considerar que o público de um século atrás estava mais bem preparado para receber a nova música do que o público de hoje. Tanto tempo se passou, e parece que a música produzida como reflexão na objetividade estética, nos dias de hoje, está cada vez mais distante da massa, mesmo que cronologicamente próxima.

Se a arte de vanguarda coexiste em um universo paralelo àquele da cultura oficializada, na busca de uma nova linguagem, em um mercado no qual evita-se o novo por precaução, torna-se clara a incompatibilidade da música de invenção com o consumo massivo. A nova arte pende naturalmente para certa dimensão política, em uma concepção na qual importa o apreciador emergir, com autonomia para aferir suas próprias significações. Enquanto o mercado afasta o novo, a padronização é incompatível com a arte, na qual objetiva-se resgatar o elemento crítico e emancipatório, inconciliável com os moldes estritamente técnicos da indústria.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Proximidade cronológica e distanciamento: eis uma definição adequada à situação musical que se verifica atualmente, diante da condição pela qual é submetida toda produção de música erudita contemporânea na sociedade pós-industrial. A nova música se desprende de todos os parâmetros que foram utilizados ao longo da história, e que são constantemente levados ao ápice de sua banalização no âmbito da cultura/mercadoria industrializada.

Por mais que a música moderna seja, muitas vezes, fundamentada em fórmulas matemáticas, ou estruturada com base na milimétrica simetria dos elementos que a constituem - o que dificilmente pode ser claramente percebido pela audição - sua significação não é dependente da análise relativa à música escrita no papel. Sua maior função é ser ouvida, mesmo que, para tanto, seja imprescindível o pensamento objetivo, para uma melhor compreensão daquilo que se está a ouvir.

Consequentemente, não se trata de entender exatamente o que se escuta, na complexidade das estruturas e parâmetros para a composição e a produção sonora, mas simplesmente de compreender a mudança da linguagem, em detrimento daquela que se tornou obsoleta. O rompimento com a tradição tonal não foi efetivado de forma brusca, mas de maneira gradual, com a expansão do antigo sistema diatônico, do qual tendem os compositores a se afastar cada vez mais. Posteriormente, não só efetivou-se plenamente a emancipação das dissonâncias, que já foram consideradas heresia na idade média, como passou-se a evitar, em certa medida, quaisquer traços que possam remeter à tradicional sonoridade do sistema tonal.

Tais parâmetros musicais são novos em relação à objetividade estética, mesmo considerando-se que as primeiras composições a confirmar esta tendência já completaram quase um século. Entretanto, a linguagem mais próxima em termos cronológicos, ou seja, criada há pouco tempo historicamente hábil, e que ainda é desenvolvida na atualidade, é a mais distante do conhecimento público, da compreensão e da apreciação. Assim como outras formas de arte, a disseminação dos parâmetros e da própria realização da música erudita contemporânea é inibida pela indústria da exacerbação do divertimento.

A música contemporânea é alvo de preconceito, provavelmente causado por falta de conhecimento, dentro das próprias universidades de música, reafirmando a

idéia de que é restrita a reduzidos contingentes de apreciadores. Todavia, em um contexto no qual as artes perdem seu valor, desfiguradas pela banalidade dos bens culturais de consumo disseminados pelo mercado e pela mídia, por meio do entretenimento vazio, torna-se clara a potencialidade da arte para a formação crítica do indivíduo em oposição ao divertimento isolado e sem função.

A técnica pura não permite que sejam desenvolvidos os valores humanos, sendo necessário utilizar da máxima diversidade para a educação e complementação da formação do sujeito na sociedade. Nesse sentido, a arte pode desempenhar papel fundamental, na sensibilização e abertura da percepção dos indivíduos para o desenvolvimento dos valores espirituais, em oposição ao entretenimento, que só faz reafirmar a técnica e o estado de decadência cultural instaurado.

Torna-se importante, neste contexto, resgatar e demonstrar o valor da arte - ofuscada pela técnica que reduz cultura à entretenimento - na própria formação da personalidade, mostrando sua potencialidade esclarecedora, que pode culminar na emancipação, tão importante no âmbito da orientação consumidora.

Espera-se contribuir, de alguma forma, por meio do presente trabalho, para despertar o interesse em relação à diversidade de produções relativas à música erudita contemporânea, e para sua valoração enquanto forma de arte, na busca de uma linguagem que não a dominante. Concomitantemente, vale considerar que o trabalho tem por finalidade o desenvolvimento do rigor da pesquisa científica, imprescindível para a formação dos alunos de nível superior, assim como a consulta da literatura clássica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

Filosofia da nova música. São Paulo: Perspectiva, 1958.

Indústria cultural e sociedade. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: LIMA, Luiz Costa (Org). *Teoria da cultura de massa*, São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

O iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa (Org). *Teoria da cultura de massa*, São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MARCUSE, Hebert. *A arte na sociedade unidimensional*. In: LIMA, Luiz Costa (Org). *Teoria da cultura de massa*, São Paulo: Paz e Terra, 1990.

MATOS, Olgária C. F. *A escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

OLIVEIRA, Willi Corrêa de. *Cadernos – Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*, São Paulo: 1996.

