

MARIA SALETE PAULIN NARDI

**INDÚSTRIA CULTURAL E FORMAÇÃO EMANCIPATÓRIA:
IMPASSES DA ARTE NA SOCIEDADE DE MASSAS**

MARINGÁ

2004

MARIA SALETE PAULIN NARDI

**INDÚSTRIA CULTURAL E FORMAÇÃO EMANCIPATÓRIA:
IMPASSES DA ARTE NA SOCIEDADE DE MASSAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Fundamentos da Educação da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Hermenegildo Fabiano.

MARINGÁ

2004

MARIA SALETE PAULIN NARDI

INDÚSTRIA CULTURAL E FORMAÇÃO EMANCIPATÓRIA:

IMPASSES DA ARTE NA SOCIEDADE DE MASSAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Fundamentos da Educação da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Hermenegildo Fabiano.

Aprovada em _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Divino José da Silva (FCT/UNESP)

Prof. Dr. Robespierre de Oliveira (UEM)

Prof. Dr. Luiz Hermenegildo Fabiano (UEM)

(orientador)

À MINHA FAMÍLIA, Hélio Nardi, meu esposo, Rafael Augusto e Paulo Guilherme, meus filhos, pelo carinho, apoio e compreensão nos momentos em que estive ausente.

AGRADECIMENTO

A Deus fonte de vida.

Ao professor Fabiano pela orientação ditada com dedicação, paciência e pela oportunidade de crescimento intelectual e pessoal, especialmente pelas palavras sábias nos momentos oportunos.

Ao professor e amigo Neto agradeço não apenas pelas contribuições teóricas a este trabalho, mas especialmente pelo carinho amigo e pelas palavras de incentivo e apoio sempre presentes.

Aos professores membros da banca pela contribuição e seriedade com que trataram este trabalho.

Aos professores do Departamento de Fundamentos da Educação, pela competência e dedicação na transmissão dos conhecimentos.

Aos colegas do curso, pela união na busca da superação das dificuldades.

Aos meus pais, Olívio (in memoriam) e Noêmia, de forma especial, por terem me dado a vida e com simplicidade me ensinaram a lutar pelos meus ideais com honestidade, humildade e prazer.

“Todos nós aspiramos a uma vida que tenha sentido.

Todos nós aspiramos a uma vida em que todos participem na descoberta desse sentido.

Todos nós aspiramos à participação numa história feita por todos e para todos e não imposta por alguns e para alguns.”

Koellreutter

“O importante na arte não é buscar, é poder encontrar.”

Pablo Picasso

RESUMO

O consumismo que se instaurou nos produtos culturais veiculados pela mídia determinou-se como padrão de gosto e aspirações dos indivíduos na sociedade atual. O desenvolvimento da pesquisa em questão trata de compreender tais mecanismos situando a constituição desse modo de organização social nos princípios da racionalidade técnica e do desenvolvimento da razão instrumental, que vingou no processo da consolidação da burguesia enquanto poder. Entende-se que esse modelo de sociedade está pautado por diferentes formas de apropriação dos sentidos humanos, voltados aos interesses econômicos que a racionalidade técnica afirmou no estabelecimento da sociedade industrial. Essa forma de organização social acabou por degenerar a própria condição civilizadora e de emancipação humana pela via da Razão e do Esclarecimento (*Aufklärung*). Os bens culturais produzidos nessa forma de organização social, denominados de indústria cultural, incorporam uma dimensão fetichista e pragmática determinante de falsas experiências sociais pelos conteúdos ideológicos que veiculam. Circunscrita a uma perspectiva totalitária no imaginário social, voltada ao lucro e à mercadorização dos valores culturais tomados como diversão e lazer estereotipados, esse processo tem por finalidade ocultar a compreensão objetiva das relações de dominação social. Os autores frankfurtianos privilegiados nesse estudo, especialmente Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, forneceram o eixo metodológico e as categorias de indústria cultural e semicultura, fundamentais para a análise dos mecanismos de manipulação que esse tipo de cultura ideologicamente comprometida estabelece. Observe-se que tais questões, entretanto, no que se refere ao dado formativo ideologicamente comprometido que possuem, pouco têm sido consideradas pelos conteúdos curriculares nos diversos níveis de ensino e do sistema educacional brasileiro como um todo. No entanto, esse estudo revela a interferência e o comprometimento formativo, tanto nos aspectos mais formais da educação como na formação mais geral da sociedade. Importa entender como esse processo danificado de formação social resulta na diminuição da taxa de exigência interna dos indivíduos naquilo que se concebe como formação cultural para a autonomia do sujeito. Trata-se de perceber que os conteúdos veiculados pela indústria cultural não se limitam a uma informação cultural ou forma de entretenimento tão somente, como ingenuamente se concebe, pois, os seus mecanismos buscam reproduzir o todo das relações de dominação social no processo do desenvolvimento da sociedade capitalista. Discutir as formas de apropriação ideológica da expressividade estética no social e, mais especificamente, a questão da veiculação consumista das estéticas musicais estereotipadas, como se estabeleceu neste estudo, fornece elementos teóricos fundamentais para se repensar conteúdos e práticas educacionais efetivas na sociedade contemporânea. Contribuir para desenvolver o potencial estético no processo educativo não se reduz, todavia, a tornar os educandos artistas originais, mas desenvolver neles atitudes perceptivas e um aguçar dos sentidos que lhes garantam uma autonomia intelectual e uma visão mais crítica do mundo que os cerca. A escola não pode se omitir diante do processo de massificação da cultura e a cumplicidade ideológica aos mecanismos de dominação aí subjacentes. Ela é parte significativa como possibilidade de resistência e consciência de tais mecanismos, embora não se restrinja a educação, evidentemente, às mudanças mais estruturais desse processo social. Contudo, é na sua relação com a sociedade que está a chave da resistência pela constante reflexão contra a barbárie e a inconsciência dos homens, como

afirma Adorno. Ao estabelecer uma dialética de tensão constante com o caráter ideológico e mistificador de uma racionalidade que desumaniza a vida humana, a escola tende a propiciar recursos significativos ao processo de emancipação do homem em sociedade.

Palavras-chave: Educação Musical, Música de Consumo, Estética, Indústria Cultural, Teoria Crítica.

ABSTRACT

Consumerism that was established in cultural products transmitted by the media was determined as taste pattern and individuals' aspirations in the recent society. The development of the research in question have in view to understand these mechanisms placing the constitution of that way of social organization in the principles of the technical rationality and of the development of the instrumental reason, that achieved success in the consolidation of the bourgeoisie's process as a power. It's understood that this society model is ruled by different forms of appropriation of human senses, turned to economical interests that technical rationality affirmed in industrial society establishment. That form of social organization degenerate the own civilizer condition and the condition of human emancipation through the Reason and the Enlightenment (Aufklärung). Cultural goods produced in that form of social organization, denominated cultural industry, incorporate a fetishistic and pragmatic dimension determinant of false social experiences for ideological contents that it transmits. Bounded to a totalitarian perspective in social imaginary, turned to the profit and mercantilization of the cultural values taken as stereotyped amusement and leisure, that process has for purpose to hide the objective understanding of social dominance relationships. Frankfurtians authors privileged in that study, especially Theodor Wiensengrund Adorno and Max Horkheimer, supplied methodological axis and cultural and semicultural industry categories, fundamental for analysis of the manipulation mechanisms that this type of ideologically committed culture establishes. It's observed that such questions, however, relative to the committed ideologically formative fact that they possess, have been less considered by the curricular contents in the several teaching levels and of the Brazilian educational system as a whole. However, that study reveals the interference and the formative compromising, as much in the most formal education aspects as in the most general society formation. It's important to understand how that damaged process of social formation results in the decrease of the individuals' internal demand rate in that this is thought as cultural formation for the subject's autonomy. Is known to note that contents transmitted by the cultural industry are not limited to a cultural information or only entertainment form, how is naively thought, therefore, their mechanisms look for to reproduce entirely the social dominance's relationships in the development of the capitalist society's process. To discuss the ideological appropriation forms of aesthetic expressiveness in the social and, more specifically, the consumerist popularization's subject of the stereotyped musical aesthetics, as it's established in this study, supplies fundamental theoretical elements to rethink contents and effective educational practices in the contemporary society. Contribute to develop the aesthetic potential in the educational process is not reduced, though, to turn the students original artists, but to develop in them perceptive attitudes and a sense improvement that guarantee them an intellectual autonomy and a more critical vision of the world than surrounds them. The school cannot be omitted before the massification of the culture process and the ideological complicity to dominance mechanisms underlying. It is significant part as resistance possibility and conscience of such mechanisms, although it doesn't limit, evidently, to the most structural changes of that social process. However, it is in its relationship with the society that is the resistance key for the constant reflection against the barbarism and the men's unconsciousness, as Adorno affirms. When establishing a

constant dialectic with the ideological and mysticator character of a rationality that dehumanize the human life, the school tends to propitiate significant resources to the process of man's emancipation in society.

Key – words: Musical Education, Consume Music, Aesthetic, Cultural Industry, Critical Theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - PENSANDO A RACIONALIDADE INSTRUMENTAL	20
1.1.A história da racionalidade instrumental.....	20
1.2 A racionalidade instrumental no capitalismo	26
1.3 A racionalidade instrumental nas reflexões da Escola de Frankfurt	36
CAPÍTULO II - A FORMAÇÃO CULTURAL E EDUCAÇÃO NO CONTEXTO DA RACIONALIDADE TÉCNICA E DA INDÚSTRIA CULTURAL	45
2.1Indústria Cultural: potencialização e disseminação global da racionalidade instrumental.....	45
2.2 Semicultura e formação danificada	52
2.3 Educação e Indústria Cultural	59
CAPÍTULO III - ARTE ENQUANTO POTENCIAL EDUCATIVO E EMANCIPATÓRIO NO CONTEXTO DA RACIONALIDADE INSTRUMENTAL	65
3.1. O potencial de emancipação e autonomia através da arte.....	65
3.2 Controvérsia entre produção estética musical contemporânea e formação da sensibilidade humana.....	80
3.3 Materiais musicais utilizados na música de consumo e seu reflexo no ouvinte ...	85
3.4 Forma de apresentação do material utilizado.....	92
3.5 Música: resistências e possibilidade de formação cultural	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125
ANEXO A	129

INTRODUÇÃO

Os atuais avanços tecnológicos e científicos trouxeram mudanças no comportamento do homem. Observa-se atualmente uma sociedade pautada na apropriação da constituição humana aos interesses econômicos, na produção e reprodução cultural que estão, em sua maior parte, nas mãos de instituições monopolizadoras, como as grandes empresas e o próprio Estado. A cultura, nesse contexto, se consolida priorizando o princípio de comercialização de seus produtos sob as mais variadas embalagens. Esses valores culturais veiculados pela mídia determinam-se como padrão de gosto e aspiração dos indivíduos na sociedade atual. Nessa perspectiva, são vistos com o objetivo de diversão e lazer estereotipados, cuja função é ocultar a compreensão objetiva das relações de dominação social.

Portanto, refletir sobre os mecanismos da sociedade capitalista que impedem o desenvolvimento das potencialidades humanas, que constroem uma dimensão de sujeito como instrumento de produção e o escravizam para os interesses do capital é o objetivo desta pesquisa. Esta reflexão busca demonstrar de que forma essa estrutura de organização social acabou comprometendo a sensibilidade e a promessa de emancipação humana pela via do modelo de progresso que instaurou.

Os escritos dos frankfurtianos, especialmente Theodor Wiensengrund Adorno e Max Horkheimer, forneceram um eixo metodológico fundamental para perceber os

mecanismos de manipulação ideológica contidos nos discursos estéticos de maneira geral e revitalizam algumas questões relacionadas à prática educacional.

Esse modelo de sociedade montado nos princípios da racionalidade técnica e do desenvolvimento da razão instrumental está voltado à objetificação e à reificação da subjetividade, que foi sendo construída no processo de consolidação da burguesia enquanto poder. A sociedade administrada, liderada pelas técnicas e pela ciência, se transformou em instrumento de produção e de dominação. A busca do resgate da razão enquanto esclarecimento (Aufklärung) e emancipação do homem, permeada no advento da modernidade, também é a preocupação desses teóricos. A perspectiva desses autores é revelar e expressar a situação do indivíduo nessa sociedade altamente administrada que vem a controlar o sujeito para propósitos de dominação. O indivíduo é levado a internalizar valores, normas de comportamento que o induzem a adaptar-se à estrutura de uma sociedade permeada pelo lucro e pela redução da cultura a um processo de manipulação por meio do entretenimento e da diversão. estereotipada. Esses elementos acabam gerando uma educação que conduz à acomodação e não à emancipação.

As categorias “indústria cultural” e “semiformação” foram fundamentais para a análise dos mecanismos de manipulação que esse tipo de cultura ideologicamente comprometida estabelece. A indústria cultural entendida nessa perspectiva como expressão cultural de adaptação ideológica, conseqüente do capitalismo tardio, acabou por reduzir a produção dos bens culturais à condição de mercadoria para o consumo em larga escala. O que poderia ser entendido como uma conquista democrática das massas a um plano de aquisição cultural, na verdade constitui-se de um logro em função dos conteúdos alienantes que esse tipo de cultura

dissemina. Nesse sentido, a dimensão semiformativa, derivada desse processo, demarca a função ideológica desse tipo de cultura como determinante de uma falsa experiência social.

Entender essas categorias na sua interioridade nos remete a reflexão das formas complexas que os mecanismos de manipulação cultural são exercidos na sociedade contemporânea. Refletir as sutilezas e os disfarces consumistas, os quais se instalam no imaginário social, torna-se oportuno na medida em que os currículos escolares, nos diversos níveis de ensino do sistema educacional brasileiro, têm sido pouco considerados. Por sua vez, esse estudo se justifica na medida em que traz à reflexão elementos formativos que atualmente têm educado a sociedade para reproduzir uma estrutura social que, por sua vez, vem produzindo condições históricas objetivas pelas quais a produção da barbárie se repete, no dizer de Adorno.

A pesquisa delinea, no primeiro capítulo, uma contextualização histórica em que ocorreram transformações sociais e econômicas tais como: a emergência da nova classe burguesa com seu poder e racionalismo em oposição às forças feudais, o desenvolvimento da economia capitalista, as Revoluções, as promessas do Iluminismo em combater o mito e o poder a partir da razão, a ciência física que se exprime matematicamente. Esses aspectos serão abordados de forma que contribuam para entender sob que fundamentos históricos, sociais e econômicos a sociedade contemporânea se constituiu. Todos esses elementos nos permitirão discutir a consolidação do pensamento burguês, o desenvolvimento da racionalidade técnica nos veios do desenvolvimento da sociedade industrial e a adaptação do sujeito a esse modo de produção social.

No segundo capítulo, serão tratados o processo de massificação da cultura e a resultante banalização da expressão estética, que compromete a possibilidade de educação da sensibilidade humana enquanto força humanizadora e civilizatória¹. Será abordado, sob o enfoque das teorias dos principais representantes da Escola de Frankfurt, a maneira como os produtos culturais produzidos pela indústria cultural expressam a racionalidade técnica que se desenvolveu no bojo da consolidação da sociedade capitalista. Os pressupostos teóricos desses pensadores nos permitem entender a relação desses bens culturais produzidos sob o signo da mercadoria e vazios de consistência cultural, como canais de eficiência ideológica da sustentação dos interesses econômicos dominantes. A sua cumplicidade ideológica se revela nos imediatismos informativos e nos pragmatismos comerciais que reduzem a produção cultural aos interesses econômicos mais gerais da estrutura social dominante. Serão abordadas também a adaptação das massas aos seus produtos, a interferência na formação cultural e educacional da sociedade. Esse processo leva à alienação do homem e o transforma em indivíduo perversamente dominado e empobrecido na sua dimensão emancipatória. O sujeito tem a sensação de que está se alimentando de

¹ A cultura como dimensão civilizatória é entendida aqui no sentido que Theodor Adorno apreende de Freud, como possibilidade de humanizar o homem e fazê-lo ultrapassar as pulsões de ordem irracional para, ao estabelecer relação com a cultura, adaptar-se à vida comunitária. Seguindo a concepção freudiana, para que tal relação se estabeleça, o indivíduo deve reprimir os seus instintos agressivos voltados ao *princípio do prazer* e adaptar-se pelo *princípio da realidade* à vida social. A cultura teria papel fundamental para permitir ao indivíduo ultrapassar a sua condição meramente biológica e instintiva para a condição humana propriamente dita. A cultura teria assim, função civilizadora dos aspectos instintivos e irracionais que, pelo processo da sublimação determinaria a possibilidade da civilização. O processo de repressão dos instintos agressivos refere-se, neste caso, ao plano do aparelho psíquico humano e não ao contexto repressivo com a finalidade de dominação social. Cf. SIGMUND, Freud. **O mal-estar na civilização**. Trad. José Octávio Aguiar de Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1974.

dimensões formativas quando, na verdade, está perdendo substância interna, debilitando-se na constituição da sua autenticidade. A semicultura conseqüente de toda essa banalização cultural sob um princípio mercantil, além de reforçar a manutenção da estrutura social, despotencializa no indivíduo a sensibilidade por meio da qual percebe o mundo e a si mesmo. Nesse contexto, o indivíduo não só é privado de experiências culturais de conteúdo formativo mais conseqüente como também resiste a tais experiências.

As questões abordadas nos dois primeiros capítulos encaminham a discussão do terceiro capítulo, que é centrada na análise das possibilidades e potencialidades da expressão estética como processo de consciência social. Esse entendimento permite demonstrar que a arte, para além da fruição estética que lhe é inerente, constitui um dado de reflexão sobre a realidade social e histórica da qual emana. Assim, os seus conteúdos estéticos viabilizam formas de expansão da consciência, fortalecem os sentidos humanos para o exercício de uma vida comunitária mais civilizada. Será investigado, nesse momento, o universo da música de consumo, entendida como desvio da função estética no seu sentido mais autêntico. Discute-se, portanto, o seu papel reduzido à condição de mercadoria e entretenimento, que resulta num prazer reducionista enquanto consumo imediato e descartável. Em tais oportunismos ideológicos que se prestam a ocultar as relações de dominação na esfera mais ampla da sociedade capitalista, percebe-se que a dimensão instrumental, fetichista e pragmática determinantes de falsas experiências sociais reforçam o consumo desses discursos limitados dissolvendo o seu potencial de consciência social. Esse processo, tão visível na produção dos bens culturais da sociedade de massas atual, conforma nas músicas de sucesso mercantis a sua

marca consumista e faz regredir não somente a audição, mas o campo perceptivo dos indivíduos.

A título de ilustração, no desenvolvimento desse capítulo será estabelecido um contraponto entre a chamada “música de estética autêntica”² e as manifestações de conteúdo estético-musical exploradas pelos processos midiáticos. Serão demonstrados, nesse sentido, os conteúdos desgastados e de estratégia meramente identificatória, estrutura melódica apelativa e componentes estético-musicais regressivos veiculados no contexto da indústria cultural. Todo esse componente estético regressivo resulta na diminuição da taxa de exigência cultural do indivíduo e isto compromete o processo de aquisição cultural.

Por outro lado, conteúdos musicais esteticamente mais elaborados e autênticos, sem excluir as manifestações musicais, de fato, populares, podem se traduzir em processos e recursos formativos de expansão da consciência e da percepção humana. Para tal, demonstraremos a criatividade melódica e informação poética que podem ser exploradas didaticamente em uma música popular brasileira, cuja letra se encontra em Anexo. O que se pode afirmar, a partir dessa compreensão que a arte resgata na sua dimensão estética, é a sua “função civilizatória” enquanto processo de humanização. Contribui, nesse sentido, para ampliar possibilidades de relações sociais mais humanas no processo de dessensibilização dos sentidos que a vida moderna tem provocado.

² A música de estética autêntica que nos referimos neste trabalho se constitui por conteúdos musicais mais elaborados, alto teor criativo e originalidade composicional cuja forma musical é um processo intelectual de cognição superando, portanto dimensões meramente comerciais ou pautadas por formas reducionistas de entretenimento.

Discutir a veiculação consumista de conteúdos estéticos estereotipados na sociedade atual nos dá elementos para se repensar conteúdos e práticas educacionais no sistema de ensino, na medida em que tais discursos permeiam os aspectos formativos da sociedade em geral. Deve-se considerar ainda que o desenvolvimento do potencial estético no processo educativo não implica tornar os educandos artistas originais, mas desenvolver neles atitudes perceptivas que conduzam a um aguçar dos sentidos, garantindo-lhes autonomia intelectual e visão crítica do mundo ao seu redor.

A necessidade dos meios educacionais refletirem sobre esse processo de massificação da cultura e cumplicidade ideológica desses mecanismos de dominação social incide na postura que o sistema de ensino atua como articulador de sujeitos socialmente emancipados. A escola, embora concebida nos seus limites em termos de processo das relações de produção capitalista, representa um espaço significativo enquanto possibilidade de rearticular a incorporação desses discursos alienantes. Se a mídia tem se caracterizado na atualidade como um processo formativo, que compete com a escola nos seus limites não só estruturais, mas históricos, a educação não pode se abster de diferenciar os seus conteúdos formativos da avalanche dos produtos culturais, cuja interioridade constitui os processos de dominação social.

Esse entendimento não exclui a escola do modo de produção social capitalista, do qual é processo. No entanto, não se pode deixar de compreendê-la no processo dialético pelo qual se concebe a produção das contradições sociais que põem a própria sociedade em movimento. Uma concepção que exclui a escola como espaço possível de resistência a esses componentes culturais regressivos estaria excluindo-

a como parte integrante da realidade social e histórica que se move pelas contradições que produz. Ao se afirmar o caráter manipulativo e regressivo que os produtos da indústria cultural provocam na sensibilidade humana e os mecanismos pelos quais eles se impõem como limites formativos, demonstra o quanto a educação, no dizer de Adorno, em *Mínima Morália*, pode produzir perspectivas nas quais o mundo possa se deslocar, se estranhar e revelar suas fissuras e fendas.

1 - PENSANDO A RACIONALIDADE INSTRUMENTAL

1.1. A história da racionalidade instrumental

Inúmeras são as transformações que afetaram a vida do homem no século XVI. Algumas dizem respeito às descobertas científicas, que igualmente reestruturam vários aspectos da história dos homens. Abrem-se também novos horizontes: eruditos redescobrem antigas doutrinas filosóficas e científicas, em nome das quais torna-se possível constituir uma nova sabedoria oposta às concepções que prevaleceram na Idade Média. A Antigüidade greco-romana renasce através de seus pensadores e artistas, enquanto se constitui uma nova imagem geográfica do mundo. Esse contexto, que caracteriza a atmosfera intelectual do Renascimento, resulta na rejeição das idéias até então vigentes e que estiveram garantidas pelo peso da autoridade eclesiástica agora contestada.

Enquanto o pensamento medieval é predominantemente teocêntrico, centrado na figura de Deus, o homem moderno coloca a si próprio no centro dos interesses e decisões, descobrindo sua subjetividade. Ao critério da fé e da revelação, o homem moderno opõe o poder exclusivo da razão de discernir, distinguir, comparar e calcular. Ao dogmatismo opõe a possibilidade da dúvida. Desenvolvendo a mentalidade científica, questiona a autoridade da Igreja e o saber aristotélico. Assume uma atitude polêmica perante a tradição que só a razão é capaz de conhecer.

Esse processo representa a tendência antropocêntrica, ou seja, o resgate da dimensão humana sob todos os aspectos, incluindo o conhecimento que não parte apenas de noções e princípios, mas da própria realidade observada e submetida à experimentação. Por isso, faz-se necessário entender o lastro histórico que determina a constituição desse indivíduo para compreender sua manifestação no presente.

A história do homem culminou em um processo em que subverteu a imagem que ele tinha de si próprio e do mundo. Nesse contexto, é importante salientar a passagem do regime feudal ao sistema capitalista: foi o período em que a propriedade foi substituída pelo dinheiro. Esse fato ocorreu sob graves conflitos, violência e luta pela tomada de poder. As mudanças que marcaram essa transição se deram, sobretudo, entre os séculos XV e XVII. Na Europa, as formações dos Estados unificados e das monarquias absolutas substituem paulatinamente o velho sistema feudal.

A partir da segunda metade da Idade Média, alguns fatores, como os excedentes agrícolas e artesanais que podiam ser trocados, contribuíram para o desenvolvimento do comércio, que por sua vez resultou no crescimento das cidades. Os habitantes das cidades dedicavam-se ao artesanato e ao comércio e não produziam o alimento que necessitavam para subsistir. Essa situação gerou a divisão do trabalho entre campo e cidade. Nessa época, muitas terras não produtivas foram transformadas pelos camponeses em terras produtivas.

Ainda no final do século XV, a expansão marítima e do sistema colonial produziu muitas riquezas, contribuindo ainda mais para o desenvolvimento do comércio. O sistema colonial também foi importante para o desenvolvimento do mercantilismo, pois as colônias consumiam as manufaturas das metrópoles e forneciam matérias-

primas e metais preciosos. O comércio perde suas características especificamente feudais para adquirir outras características relativas à economia monetária e ao valor de troca. Giuliano Conte (1984, p. 77) afirma que esse fato entrou em desequilíbrio com “a ausência de condições de crescimento da produtividade do trabalho” e, por isso, precipitou uma vasta crise econômica que prejudicou a aristocracia feudal e os trabalhadores e resultou no fortalecimento da burguesia.

A burguesia, recém-formada pelo incremento do comércio, necessitava de apoio contra a Igreja, contra os nobres e senhores feudais que a exploravam por meio de taxas e necessitava também de segurança, pois era assaltada por bandos. A solução foi se unir à realeza, que lhe oferecia uma regulamentação que unificasse o mercado e ampliasse seu campo de atividades econômicas, em troca de recursos financeiros e influência política e social.

Nesse período de transição em que a burguesia estava em ascensão, a rejeição das idéias medievais e da maneira de pensar conduziu a formulação de uma nova imagem do universo que, por sua vez, exigiu um repensar de toda a produção de conhecimento, com suas características e determinações distintas. Foi proposta uma nova ciência mais prática que pudesse servir ao homem. A utilização da razão, de dados sensíveis e da experiência são traços que marcam o trabalho dos pensadores desse período, os quais transferem a preocupação com as relações Deus-homem para a preocupação com as relações homem-natureza. Esses traços, embora com ênfases diferentes, aparecem nos trabalhos de Galileu, Bacon, Descartes e Locke.

Conforme afirmações de Hilton Japiassu (1985), Galileu Galilei (1564-1642) realizou a revolução científica na modernidade, que resultou na elaboração de um método experimental e preponderantemente matemático fundado na observação e

experimentação. Ao valorizar a observação, torna-se possível abandonar a ciência especulativa e caminhar em direção à construção de uma ciência ativa. Ao valorizar a experiência, há a preocupação com a descrição dos fenômenos, em decifrá-los e compreender as respostas. Toda a herança intelectual e religiosa herdada dos gregos é substituída por uma nova imagem do universo, imagem quantitativa, em que “a própria natureza é então idealizada, sob a orientação da nova matemática.” (ADORNO e HORKHEIMER, 1999, p. 42).

No rastro de todas essas mudanças sociais, políticas e científicas, os pensadores do século XVII abordam a temática do conhecimento de modo inteiramente novo. O conhecimento, a razão se consolida como perspectiva meramente pragmática, instrumental, e rouba, portanto da própria razão, a condição de fazer o pensamento pensar-se a si mesmo. Essa perspectiva instrumental rompeu com a cadeia reflexiva da razão e isso compromete a postura emancipatória do pensamento. René Descartes (1596-1650) é um desses pensadores que postula uma proposta metodológica voltada ao racionalismo. Acredita na possibilidade de conhecer e chegar a verdades que não podem ser postas em dúvida. Com seu lema “penso, logo existo” Descartes propõe a utilização e adequação da razão de forma a obter idéias claras e distintas, ponto de partida para a busca de novas certezas. Essas idéias não são provenientes da imaginação e dos sentidos, mas da necessidade de ordenação que está presente no raciocínio matemático “por causa da certeza e da evidência de suas razões.”(DESCARTES, 1979, p. 32).

A produção do conhecimento se ocupa em descobrir verdades da mesma forma que na matemática pode-se identificar uma incógnita a partir das descobertas de relações. A operação, o cálculo e o procedimento eficaz fornecem elementos para a

certeza de se caminhar em terras mais firmes do que o terreno da metafísica. A transformação da matéria deve ser efetuada por um cálculo preciso e eficiente afastando qualquer justificativa sobrenatural. O modelo passa a ser matemático, não porque lida com números ou grandezas matemáticas, mas porque visa ao conhecimento que é completo, inteiramente dominado pela inteligência e baseado na ordem e na medida, capaz de solucionar problemas oriundos das relações sociais.

Francis Bacon (1561-1626) foi um dos primeiros e grande entusiasta defensor de um saber que se afasta da filosofia aristotélica e se aproxima de uma perspectiva de aplicação empírica. Propõe que a razão se coaduna com uma dimensão prática em que o saber se volta para produzir instrumentos. Seu lema “saber é poder” mostra como ele procura no espírito da nova ciência um saber instrumental que possibilite a dominação da natureza aliada à ciência e à técnica e não um saber contemplativo e desinteressado que não tenha um fim em si. “Ciência e poder do homem coincidem.” (BACON, 1984, p.13). Este “saber” que é “poder” não encontra barreiras. Está a serviço do poder econômico, forte aliado do capital cujo interesse se volta à descoberta de técnicas que viabilizem a implementação de métodos novos e eficientes voltados para a exploração do trabalho e maior produtividade do mesmo.

Outra concepção filosófica ligada aos interesses burgueses é a de John Locke (1632-1704), mentor e divulgador do liberalismo e defensor da monarquia parlamentarista. A preocupação do pensador inglês estava em demonstrar que a base do poder político é humana e não divina. Essa forma de pensar tem como base material a desagregação da sociedade feudal e a ascensão do modo capitalista de

produção e da burguesia – classe social que engendra esse novo modo de produção.

A discussão da propriedade, do governo e da sociedade são temas recorrentes em seu pensamento. Supõe que características básicas do homem são a liberdade, a igualdade e a racionalidade. Se todos os homens são iguais, eles devem ter direitos iguais que possam assegurar sua sobrevivência. Esses direitos humanos são ligados à noção de propriedade: “O grande objetivo e principal, portanto, da união dos homens em comunidades, colocando-se eles sob o governo, é a preservação da propriedade.” (LOCKE, 1978, p. 82). A partir daí, Locke estabelece o trabalho como um direito de todo homem, ao qual associa o direito à propriedade da terra que é um necessário instrumento de trabalho e forma de sustento e conforto.

Nos caminhos traçados por esses pensadores que se destacaram nesse período de transição, percebe-se uma tendência forte e absoluta de valorização da razão, do intelecto, do entendimento, do pensar e de uma nova ciência que surgiu com o capitalismo e a ascensão da burguesia e de tudo o que está associado a estes fatos: o renascimento do comércio e o crescimento das cidades, as grandes navegações, a exploração colonial, a destruição da visão de mundo própria do feudalismo.

Tanto na Antigüidade quanto na Idade Média predominou a concepção de ciência puramente contemplativa, desligada das aplicações do saber, mantendo-se separadas ciência e técnica. O burguês reverte essa tendência à medida que a ciência passa a produzir desenvolvimento técnico pelo modelo de organização social que estava sendo estabelecido, favorecendo os interesses econômicos da burguesia.

1.2 A racionalidade instrumental no capitalismo

No século XVIII, ainda persistem as contradições decorrentes do processo de decomposição da ordem feudal e da ascensão da burguesia. Intensificando-se o comércio, a colonização assume características empresariais, e a Europa é inundada pela matéria-prima extraída da América. Porém, a burguesia se encontra onerada com a carga de impostos e, embora tenha ascendido economicamente pela aliança com a realeza absolutista, ressent-se do mercantilismo, cada vez mais bloqueador de sua iniciativa. A burguesia, já detentora do poder econômico e sentindo-se espoliada pela nobreza, reivindica para si o poder político.

O Iluminismo deixou a herança política de uma ideologia liberal, segundo a qual os governos deveriam existir em benefício dos povos. As idéias de Locke, Voltaire e Rousseau, entre outros filósofos, disseminaram-se forjando uma mentalidade libertária que levaria várias nações a rebelarem-se contra o regime absolutista, permitindo a ascensão da burguesia. Em 1688, na Inglaterra, a Revolução Gloriosa representou o triunfo dos comerciantes e da burguesia capitalista. As idéias liberais de Locke se espalham também pelo Novo Mundo, onde começaram os movimentos de emancipação, alguns bem sucedidos, como a Independência dos Estados Unidos da América do Norte (1776); outros, violentamente, reprimidos, como as Conjurações Mineira (1789) e Baiana (1798), no Brasil.

Entretanto, duas grandes revoluções marcaram os séculos XVII e XVIII: uma econômica, a Revolução Industrial, e outra política, a Revolução Francesa. Aquela significou um conjunto de transformações em diferentes aspectos da atividade econômica, que levou a uma afirmação do capitalismo como modo de produção dominante, com suas classes básicas: a burguesia, que detém dinheiro e os meios

de produção; e o proletariado, que vende a sua força de trabalho. O sujeito, dessa forma, é construído como instrumento de produção e o sistema capitalista o escraviza para os interesses do capital.

A entrada da máquina a vapor nas fábricas marca o início da Revolução Industrial que altera definitivamente o panorama sócio-econômico com a mecanização da indústria. A Inglaterra, antecipando essas alterações políticas e econômicas, surge como grande potência transformadora da economia européia ao iniciar o capitalismo industrial.

Algumas condições explicam bem o processo de desencadeamento da Revolução Industrial inglesa, conforme relato de Eric Hobsbawn (1979): o país já havia desenvolvido uma indústria manufatureira forte que seria importante para sua industrialização fabril; a Inglaterra já havia realizado o que se poderia denominar de revolução político burguesa, que construiu um Estado político e jurídico adequado a suas necessidades, cujos objetivos eram o desenvolvimento econômico e o lucro privado e possuir um capital acumulado pelo comércio passível de ser transferido para a indústria. Nas cidades inglesas havia muita força de trabalho disponível para a indústria, abundância de matéria-prima e o país possuía um sistema de transportes e comunicação desenvolvidos para os padrões da época.

A Revolução Industrial, expressão do poder da burguesia em expansão, demonstrou a eficácia do novo saber inaugurado pela ciência moderna. Ciência e técnica se aliam provocando modificação no ambiente humano por meio do controle da natureza em benefício do próprio homem. Isso resulta em novas formas de produção material que, por sua vez, resulta em novas formas do homem relacionar-se. A

organização desse tipo de sociedade seguiu a perspectiva da forma estabelecida pelo sistema de produção industrial.

A vida social passa a ser regida e determinada pela ordem econômica que é conseqüente do clima industrial que se traduz como princípio e ordem de existência. O sistema capitalista se firma, mas não confirma a expectativa de liberdade para pensar e agir. Na medida em que esse novo sistema se instala, a identidade do indivíduo é mediada diretamente pelas relações sociais de produção e pelo Estado. A cultura resultante é comprometida com interesses ideológicos desse pragmatismo que permeia as áreas de conhecimento e este, por sua vez, perde seu dado civilizatório de humanização e emancipação do indivíduo, para integrá-lo ao padrão industrial determinante.

A identidade de um novo indivíduo está se formando e se transformando nas relações econômicas e sociais de trabalho. O valor do novo homem que surge se encontra não mais na família ou linhagem, mas no prestígio resultante do seu esforço e capacidade de trabalho.

Até meados do século XVIII, artesãos independentes de ofícios diversos reuniam-se em pequenas oficinas, combinando produção de pequena escala e artesanato. Os utensílios, ferramentas e matéria-prima utilizados para se obter a produção eram predominantemente de propriedade privada ou individual. Posteriormente, conforme afirma Karl Marx (1985), na manufatura³, cada operação parcial é executada

³ Trabalhadores de ofícios diversos e independentes são concentrados numa oficina em que o produto é passado por todas as mãos até o acabamento final. Esta indústria caseira ou doméstica foi a forma de produção mais característica da fase inicial, na pré-revolução industrial do capitalismo.

manualmente pelos operários que trabalham isoladamente ou em grupos. Portanto, há uma divisão social do trabalho, pois todos dependem uns dos outros para adquirir os produtos do trabalho alheio. Porém, não tardam a perder por completo a capacidade para exercer seu antigo ofício, pois na grande indústria os mecanismos de produção tornam-se autônomos.

Em sua obra *O Capital*, Marx afirma o caráter objetivo, impessoal, desumano da grande indústria, pois a máquina como instrumento diminui o tempo de trabalho e o facilita; é uma vitória do homem sobre as forças naturais, mas com sua aplicação capitalista gera resultados opostos: prolonga o tempo de trabalho, aumenta sua intensidade, escraviza o homem e impede que se estabeleça num regime humano. O processo de produção determina uma revolução no sistema social e determina o conteúdo emocional do homem. Esgota-se nos atos mecânicos e no processo de produção que não é mais guiada por aptidões individuais, mas por mecanismos técnicos da fabricação mecânica.

Na manufatura, considera ainda Marx (1985, p. 440) que a divisão do processo de trabalho social era “puramente subjetiva”, executada manualmente pelos artesãos que trabalhavam isoladamente ou em grupo com suas ferramentas mantendo sua habilidade e riqueza determinando assim o ritmo e o tempo de trabalho socialmente necessários para a produção da mercadoria. Na produção mecanizada, a indústria estava voltada para um organismo de produção inteiramente “objetivo” em que se impunham a continuidade dos processos individuais, articulados de uma forma racional. É esse processo objetivo que se impõe na sociedade capitalista atual usurpando a subjetividade do indivíduo que se compromete com os interesses econômicos do modo de produção social dominante.

Ao desaparecer o princípio subjetivo da divisão do trabalho, a capacidade do sujeito individual torna-se limitada. Luiz Hermenegildo Fabiano e Isilda Campaner Palangana afirmam que o indivíduo, ao ser absorvido por uma função parcial, é “privado da compreensão e da capacidade de analisar o processo produtivo como um todo. Junto com a objetividade, a subjetividade humana é modificada.” (2001, p. 235). A auto-suficiência do produtor individual vai desaparecendo e com ela a referência maior de si mesmo. O conhecimento, a sagacidade, a vontade e a astúcia pessoal, a que se refere Marx (1985), desenvolvidos pelo camponês e pelo artesão independentes, pertencem agora ao passado. A tecnologia e os valores do mercado determinam perda de referência subjetiva gerando ausência de identidade e possibilidade de identificação.

Com base nas afirmações feitas pelo mesmo autor, o desenvolvimento do capital atraiu para os centros industriais grande parte da mão de obra rural. Pequenos proprietários, artesãos agrícolas, expulsos de suas modestas propriedades, partiram também para a categoria de operários tornando a vida nos centros urbanos miserável em função da falta de serviços urbanos adequados. Houve uma polarização entre sociedade burguesa e proletariado, eliminando a massa de camponeses e artesãos que haviam constituído um importante segmento do corpo social. As massas de trabalhadores aglomeradas nas cidades traduziam uma vida subumana com o intuito de o capitalista obter a mais valia. Esse trabalhador tornou-se escravo da classe burguesa e do Estado burguês. Era escravizado todos os dias e a todas as horas pela máquina, pelo contra-mestre e, sobretudo, pelo próprio fabricante burguês. As máquinas vieram substituir o trabalho manual revolucionando inteiramente o modo de produção e a vida social. Esse processo que se inicia com os cercamentos do século XVII completa-se com a Revolução Industrial.

O alcoolismo, companheiro da industrialização e urbanização incontrolável, o infanticídio, a prostituição, o suicídio, a exploração de crianças e a demência estão relacionados a esse cataclismo econômico e social. Segundo Hobsbawm, o aumento da criminalidade e da violência, “a difusão de seitas e cultos de caráter místico e apocalíptico durante este período indica uma incapacidade semelhante em lidar com os terremotos da sociedade que destroçavam vidas humanas.” (1989, p. 225).

A mecanização cada vez mais intensa do trabalho no capitalismo tardio, além de manter a exploração, modificou a atitude e a condição do explorado. Em meio a esse conjunto tecnológico, reações automáticas e semi-automáticas preenchem a maior parte do tempo do trabalhador. Tornou-se uma ocupação para toda a vida, uma escravidão exaustiva em função do aumento da velocidade do trabalho, isolamento dos trabalhadores uns dos outros e controle voltado para as máquinas e não mais aos produtos. A tecnologia acabou por substituir não somente a força muscular por aptidões técnicas, mas adaptação mental ao processo de produção dominante.

A exploração capitalista resultou, segundo Marx, em um trabalho na fábrica que exaure os nervos do indivíduo, “suprime o jogo variado dos músculos e confisca toda a atividade livre do trabalhador, física e espiritual.” (1985, p. 483). Os meios empregados facilitaram o trabalho, porém este se tornou meio de tortura, pois a máquina, ao invés de libertar o trabalhador do trabalho, reduziu-o a algo desinteressante, tornando o homem escravo de sua força de trabalho e cada vez mais distante dos prazeres necessários ao indivíduo. Portanto, na produção mecanizada, o trabalhador perde o controle do processo de trabalho. Ele agora se adapta ao processo de produção, diferente do que ocorria no período manufatureiro.

À camada trabalhadora que se encontrava à margem da sociedade burguesa resta algumas alternativas: a primeira, praticamente impossível, seria ascender à condição da camada empresarial. A segunda alternativa seria deixar-se dominar, pois, como afirma Hobsbawn, “empobrecidos, explorados, jogados em cortiços onde se misturavam o frio e a imundície, ou os extensos complexos de aldeias industriais de pequena escala, mergulhavam na total desmoralização.” (1989, p. 223). Considere-se ainda uma terceira alternativa: a de reflexão crítica sobre os mecanismos que tornam os indivíduos impotentes diante de toda exploração.

Outro grande acontecimento europeu é a Revolução Francesa (1789). Nessa época, a França era governada por uma monarquia absolutista, que lutava por uma organização das instituições, não permitindo uma padronização administrativa e limitando a ação da própria monarquia. Na época, o país ainda era basicamente agrário e feudal, a fim de manter privilégios da nobreza e o poder da monarquia, e os camponeses tinham uma situação precária e ainda pagavam pesadas taxas ao Estado, à Igreja e aos nobres.

O descontentamento era geral: os camponeses, empobrecidos por uma política injusta de cobrança de impostos, pleiteavam mudanças; a burguesia, rica e crescente, exigia igualdade de condições com as classes mais altas; os *sans culottes*, massa urbana pobre, reivindicavam mudanças; e mesmo os setores favorecidos pelo antigo regime estavam descontentes e temerosos de perder suas posses.

A burguesia, não podendo simplesmente depor o poder instituído sob pretexto de ser mais numerosa que a nobreza, tentou a tomada do poder em nome do povo, sob a égide de três ideais revolucionários: liberdade, igualdade e fraternidade.

O início da Revolução Francesa ficou marcado pelo dia em que o povo tomou a fortaleza medieval da Bastilha, símbolo da opressão absolutista por abrigar prisioneiros políticos. O rei Luís XVI tentou reequilibrar as finanças do país incumbindo seus ministros de elaborarem vários projetos de reformas. Esses projetos foram repelidos pela aristocracia que temia perder privilégios. Tentou-se então a convocação de assembleias consultivas, chamados Estados gerais, mas também não se chegou a nenhum acordo sobre o peso das votações.

Como última tentativa, constituiu-se uma Assembleia Nacional a fim de elaborar uma nova constituição norteadas pelos ideais liberais do Iluminismo, o que acarretaria um golpe para o poder absoluto e para os privilégios do clero e da nobreza. Luís XVI, considerando essa iniciativa ultrajante, ordenou que seus soldados ocupassem as portas de Paris e as do palácio de Versalhes.

A Queda da Bastilha foi uma reação popular a mais nesse desmando e desencadeou várias consequências, dentre elas a abolição de privilégios e de todo e qualquer direito feudal. No mesmo ano, foi aprovada a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, feita com base na Declaração da Independência americana.

Ora, como se observa, todas as revoluções desse período, o liberalismo, a visão de mundo matematizada de origem cartesiana, o instrumentalismo e o experimentalismo da razão baconiana são os suportes racionais da constituição do mundo tecnológico como razão do progresso humano e social. A racionalidade opera segundo o princípio de identidade numérica e calculadora. O conhecimento, por sua vez, se traduziu em tecnologia: em transformação do ambiente natural mediatizado por teorias, com objetivos econômicos bem definidos a alcançar.

A sociedade capitalista nasce sob o signo do individualismo, da possessividade, da possibilidade de legislar um estado democrático que tem pretensão de administrar o bem-estar de todos, mas que, na verdade, quer legislar a propriedade privada. Isto por si só já foi criando toda contradição entre capital e trabalho: aquele que tem propriedade e o que não tem propriedade alguma.

No bojo do desenvolvimento da sociedade industrial, tanto na primeira fase quanto na segunda fase, a revolução tecno-científica altera o processo de consumo e legitima cada vez mais o mundo organizacional burguês. Assim, nos primeiros anos do século XX, há uma preocupação crescente com a racionalização do trabalho, a fim de que aumentasse seu ritmo em busca da eficiência de produção. É nesse contexto que Taylor desenvolve o estudo cronometrado dos tempos e movimentos, visando a racionalizá-lo e a simplificá-lo, a fim de obter o maior rendimento com o menor esforço e com a maior remuneração. A teoria de Taylor tenta eliminar toda e qualquer parcela de tempo e de movimento inútil. Seu modelo de organização racional do trabalho é baseado na produção em massa, na mecanização e parcelização do trabalho. São quatro os princípios da administração de Taylor, especificados por Idalberto Chiavenato:

- 1- Princípio do planejamento: substituir no trabalho o critério individual do operário, a improvisação e a atuação empírico-prática, pelos métodos baseados em procedimentos científicos.
- 2- Princípio do preparo: selecionar cientificamente os trabalhadores [...] e prepará-los e treiná-los para produzirem mais e melhor.

3- Princípios do controle: controlar o trabalho para se certificar de que o mesmo está sendo executado de acordo com as normas estabelecidas e segundo o plano previsto.

4- Princípio da execução: distribuir distintamente as atribuições e as responsabilidades, para que a execução do trabalho seja bem mais disciplinada. (1979, p. 51).

Também características como fabricação em massa de bens padronizados, com base no uso de máquinas não flexíveis e trabalhadores semiqualeificados são as bases do desenvolvimento de produção no sistema de acumulação fordista. Ford foi um dos introdutores da produção em série, padronizando maquinário e equipamentos, mão-de-obra, matérias-primas e produtos.

Seguindo as diretrizes de Taylor, o esquema de Ford se caracteriza pela aceleração da produção, por meio de um trabalho ritmado, coordenado e econômico. Seus princípios básicos são:

1- Princípio de intensificação: consiste em diminuir o tempo de produção com o emprego imediato dos equipamentos e da matéria-prima e a rápida colocação do produto no mercado.

2- Princípio de economicidade: consiste em reduzir ao mínimo o volume de estoque da matéria-prima em transformação.

3- Princípio de produtividade: consiste em aumentar a capacidade de produção do homem no mesmo período, através da especialização e da linha de montagem. Assim, o operário pode ganhar mais, num mesmo período de tempo, e o empresário ter maior produção. (CHIAVENATO, 1979, p. 60).

De modo geral, pode-se afirmar que as relações do homem com o mundo social foram pautadas, nessa época, pelas categorias da racionalidade por meio do industrialismo, fordismo e taylorismo que demonstram o pragmatismo da sociedade industrial. O mundo organizacional burguês é o mundo do capital, da propriedade privada e, se antes o saber era contemplativo, o novo homem busca o saber ativo, o conhecimento capaz de atuar sobre o mundo transformando-o.

1.3 A Racionalidade Instrumental nas reflexões da Escola de Frankfurt

Frente às formas assumidas pela racionalidade moderna, percorridas sucintamente nos tópicos anteriores, surge, a partir da década de 1920, um empreendimento intelectual hoje denominado *Escola de Frankfurt* ou *Teoria Crítica da Sociedade*. Desenvolvido por um conjunto de pesquisadores reunidos no Instituto de Pesquisa Social em Frankfurt na Alemanha, trata-se de uma teoria social cujo programa central propõe uma reflexão crítica e radical da sociedade elegendo a crítica à razão instrumental e aos aspectos totalitários da cultura massificada como um dos maiores focos de reflexão. Na visão do frankfurtiano Theodor W. Adorno, não há resignação quando se mantém a atitude ética de pensar a sociedade de forma crítica, radical e constante. A reflexão dialética tornou-se o alicerce da Teoria Crítica em que certos fenômenos podem se constituir como elementos desestabilizados da sociedade e, ao mesmo tempo, podem remeter a uma dinâmica mais consistente. A ciência, a técnica, o conhecimento tão sonhados pelos primeiros pensadores modernos, como verificamos, não conduziram à possibilidade de diminuir o sofrimento dos homens, mas tornou o homem instrumento de produção. O ideal libertário se perde e a razão emancipatória se torna reprimida. O surgimento do

capitalismo e seu desenvolvimento, a intensificação colonialista, as revoluções científicas, a emergência da nova classe burguesa e seu racionalismo em oposição às forças feudais resultaram numa dimensão instrumental da razão que se torna presente e se transforma em instrumento de produção e de dominação.

O saber tornou-se mecanismo de dominação e reificação do homem no processo do desenvolvimento da sociedade industrial. ‘Saber é poder’, dizia Bacon. O conhecimento, dessa forma, deveria estar voltado para uma praticidade de legitimação em relação à ciência, tecnologia, ordem social. Apesar de todo o progresso científico e técnico produzido no desenvolvimento da sociedade capitalista ter trazido imenso bem-estar, conforto, comodidade ao homem, esse mesmo progresso acaba por se transformar em instrumento de dominação bem como a racionalidade técnica acaba por se tornar a racionalidade da dominação. Para Adorno e Horkheimer, expoentes da Escola de Frankfurt, a razão se instrumentaliza ao transformar a natureza em instrumento. Ao dominá-la, ou seja, ao colocar a natureza a serviço da utilidade humana, o mundo interior dos homens acaba por tornar-se colonizado. Pensamentos, desejos, afetos e paixões, considerados rivais do conhecimento e não forma de conhecimento devem ser submetidos ao exercício da razão esclarecedora. Afirmam os dois pensadores:

A dominação mundial sobre a natureza vira-se contra o próprio sujeito pensante, dele nada mais resta do que justamente aquele eternamente idêntico eu penso que deve poder acompanhar todas as minhas representações. Sujeito e objeto tornam-se ambos nulos [...] ele (o sujeito) se atrofia até virar o ponto nodal das reações e dos modos de funcionamento convencionais dele esperados concretamente. (1999, p. 44,46).

O homem não se utilizou das forças produtivas resultantes da tecnologia para o seu próprio bem-estar, mas a utilizou a favor de um grupo social de domínio. Aí está a grande crítica que se faz à burguesia. Não se critica o desenvolvimento da técnica, mas a forma como a burguesia estabeleceu o modelo de desenvolvimento da técnica voltado a seus interesses econômicos e de dominação.

Os indivíduos enquanto consumidores não controlam suas potencialidades, pois são subsumidas aos objetos produzidos pelos próprios homens e se transformam em mercadorias intercambiáveis. O homem não é dono de si e de seus desejos. Adorno e Horkheimer constataam que a universalização do gênero humano por meio da instrumentalização da razão não provoca emancipação, mas reproduz o isolamento e a desensibilização. Esses pesquisadores traçam um painel instigante a respeito da passagem da razão emancipatória do pensamento iluminista à razão instrumental.

No ensaio *Conceito de Iluminismo*, escrito em 1947, Adorno e Horkheimer apontam os elementos que constituem a razão instrumental. Ela é razão no processo técnico, no saber aplicado; torna-se a ferramenta a serviço da produção material, da exploração do trabalho, dos trabalhadores. Tem por objetivo a reprodução ampliada do capital. Essas conotações aparecem no texto citado:

O processo técnico, no qual o sujeito se reificou depois de ter sido extirpado da consciência, é isento da plurivocidade do pensar mítico, bem como de todo e qualquer significar, pois a própria razão tornou-se mero instrumento auxiliar do aparato econômico que tudo abrange. Ela serve de ferramenta universal que se presta à fabricação de todas as outras, rigidamente dirigida para fins, tão fatal como o manipular calculado com exatidão na produção material, cujo

resultado para os homens escapa a qualquer computação. Realizou-se finalmente sua velha ambição, a de ser o puro órgão dos fins. (1999, p. 48).

A partir da gama de produções teóricas produzidas pelos pensadores clássicos frankfurtianos, podemos inferir que a razão instrumental se constitui em uma racionalidade que observa e normaliza, calcula, classifica e domina, em função de interesses dos dominantes e não do interesse da sociedade como um todo. Essa razão adapta os melhores meios para alcançar fins que são contrários à racionalidade tomada em seu sentido primeiro de esclarecimento e emancipação. Transforma-se, dessa forma, na mera integração e reprodução irrefreada dos sujeitos em relação a uma sociedade calcada na contradição entre progresso e barbárie. A razão tornou-se dominante em nossa sociedade não apenas por moldar a economia, o sistema político ou a burocracia estatal; ela faz parte de nossa socialização, de nosso processo de aprendizado, da formação da nossa personalidade e subjetividade, moldando e dirigindo, de certa maneira, nossa inserção numa práxis social.

Os frankfurtianos insistem em não abrir mão da razão, pois sabem que o ofuscamento da razão emancipatória é a perda do ideal revolucionário do Iluminismo⁴. Para não desprezar a ciência e a razão, é preciso indicar quais são

⁴ O Iluminismo, no século XVIII, corresponde a um projeto reflexivo/filosófico que abrange todos os segmentos do saber – a filosofia, a ciência, a política, as artes. É um projeto em que a razão seria capaz de “esclarecer”, “classificar”, “clarificar”, “iluminar”, como afirma Matos (1997, p. 120). A razão tem o poder de reorganizar o mundo humano. Através da reflexão a razão livraria os homens do misticismo, da superstição, da irracionalidade que os dividia em nobres e não-nobres pelo nascimento e pela religiosidade, acreditando em um mundo em que esta mesma razão permitiria a melhor

seus riscos e desvios. Isso é demonstrado por Adorno e Horkheimer que desenvolvem críticas sobre o engodo da razão iluminista desenvolvida pela burguesia desde os inícios da era moderna. Observam que a promessa de esclarecimento, emancipação e autonomia do sujeito não foram cumpridas.

Os autores argumentam que “o Iluminismo recai na mitologia da qual nunca soube escapar” (1999, p. 44), na mitologia da calculabilidade, da utilidade, da uniformização, do mundo administrado e deixa “de lado a exigência clássica de pensar o pensamento [...]”. O procedimento matemático tornou-se como que um ritual do pensar” como algo necessário e objetivo, transformando “o pensamento em coisa, em ferramenta.” (1999, p. 42,43). “O número se torna o cânon do Iluminismo” (1999, p. 22), e o que não se submete ao critério da calculabilidade torna-se suspeito para o Iluminismo. O que aí se observa são as multifacetadas e complexas características da razão instrumental, que foi gerada a partir do pensamento de Descartes, Galileu, Bacon e Locke.

Com essa racionalidade científica voltada a uma dimensão exclusivamente técnica e a serviço do capital, surge o modelo de um novo homem, o homem construtor, o artífice do futuro, que não se contenta em contemplar a harmonia da natureza, mas a quem quer conhecer para dominá-la no sentido de utilizar-se dela para seu bem estar e conforto. No entanto, a dominação progressiva da técnica pode ser entendida como uma perversidade que não conduziu ao esclarecimento - “*Aufklärung*.” Kant em seu texto “Resposta à pergunta: que é Esclarecimento? (1985,

qualidade de vida e a emancipação do homem. O Iluminismo defende liberdades individuais e os direitos do cidadão contra o autoritarismo e abuso do poder, cujo principal representante foi Kant.

p. 100), vincula a “menoridade” do homem à sua incapacidade de fazer uso do seu próprio entendimento submetendo-se às forças tutelares que inibem o uso da razão pelos indivíduos. O homem não verbaliza o que sente, tornando-se necessário que outros respondam por ele. Essa menoridade significa a “falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem direção de outrem.” (1985, p. 100). Desse ponto de vista, para se promover formação cultural digna é necessário reverter seu valor qualitativo, transformando o aspecto mercadológico para seu conteúdo crítico.

A Teoria Crítica faz uma crítica contundente à continuação da miséria e da exploração humana, bem como dos mecanismos que as engendram. Não se caracteriza apenas como reflexão crítica para compreender e interpretar a realidade, mas para fazê-la superar-se da condição em que se encontra. É nesse sentido que a teoria se torna crítica, enquanto ação ética e reflexiva sobre as possibilidades de resistência à racionalidade instrumental e à superação dos mecanismos que a sustentam. Paul-Laurent Assoun, um estudioso da Teoria Crítica, afirma que a Teoria Crítica preocupa-se com o que ainda pode ser salvo da “autonomia do indivíduo.” (1991, p.86). Ela reintroduz a preocupação com a perturbação do pensar que leva o sujeito a refletir os enganos do poder e enfrentar a dificuldade de viver. Em um momento em que tanto se questiona a crise dos sistemas e da história, a originalidade da Escola de Frankfurt está em não abdicar da ambição racional. Assim, a razão se torna a categoria fundamental do pensamento filosófico que está ligado ao destino da humanidade.

A Teoria Crítica ressalta a dimensão dialética da história e da razão enquanto “*Aufklärung*” em sua plenitude e realiza uma análise crítica da sociedade no capitalismo tardio. É nesse contexto que se inserem fenômenos como a indústria

cultural, o processo de intensa fetichização da vida social, mais evidenciada na padronização da cultura e das artes, e o embrutecimento da sensibilidade humana. A Teoria Crítica preocupa-se em entender e desenvolver os aspectos contraditórios pertencentes a tais fenômenos sociais. Os filósofos frankfurtianos privilegiam, conforme análise de Bruno Pucci (1985, p. 29), “a crítica da razão instrumental, o momento da negação.” Preocupam-se com a crítica imanente, ou seja, uma não paralisia do pensar, uma reflexão contínua sobre os processos de reificação das possibilidades emancipatórias da vida social. Eles buscam a verdade além dos fatos, denunciam os totalitarismos, a manipulação ideológica, enfim, questionam aquilo que tem a possibilidade de ofuscar o poder da consciência e da autonomia do homem.

Os frankfurtianos sabem que a razão não ilumina, não revela a natureza que se emancipa do mito através da ciência. Afastam-se da crença na ciência e na técnica como única condição de emancipação social, pois sabem que o progresso se paga com o desaparecimento do sujeito autônomo, engolido pelo totalitarismo uniformizante da indústria cultural ou da sociedade administrada.

Nessa perspectiva instrumental em que a razão fora submetida, o saber, a ciência e a técnica passam a ser considerados como instrumentos de manipulação, fontes de repressão irracional e não possibilidade de autodeterminação do ser humano. O mundo se torna um campo de exploração sistemática a partir de um entendimento que se restringe cada vez mais, buscando sempre a redução da multiplicidade das coisas à unidade do pensamento.

Não só as mercadorias, mas a vida social passou a ser direcionada pela ordem econômica alterando o próprio comportamento humano. Nessa perspectiva, as

necessidades dos sujeitos também foram sendo manipuladas sob esse interesse da razão instrumental. Segundo algumas reflexões de alguns membros da Escola de Frankfurt – dentre elas destacamos as de Adorno e Horkheimer no conhecido e fundamental ensaio *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* (1947) - um dos mecanismos que bloqueiam a libertação dos sujeitos é a manipulação de suas necessidades em favor dos interesses inerentes a uma ordem social totalitária (mesmo que oculta) e opressora. Herbert Marcuse, membro da Escola de Frankfurt, em *O homem unidimensional - A ideologia da sociedade industrial*, discute a questão da ordem social totalitária considerando que esta não constitui “apenas uma coordenação política terrorista da sociedade, mas também uma coordenação técnico-econômica não-terrorista que opera através das necessidades por interesses adquiridos.” (1973, p. 24,25).

Segundo análise de Marcuse (1973, p. 28), o alcance da escolha do indivíduo não determina o grau de liberdade humana, mas “o que pode ser escolhido e o que é escolhido pelo indivíduo.” A livre escolha de mercadorias e serviços utilizados para satisfazer suas necessidades não significa liberdade se esses serviços e mercadorias sustentam os controles sociais sobre a vida do indivíduo. E este, ao reproduzir espontaneamente as necessidades impostas, não estabelece autonomia, e sim demonstra a eficácia dos controles dominantes. O indivíduo foi posto a serviço da totalidade, bem como suas paixões, para que se realize a razão instrumental na História. E o homem tornou-se disponível para a ciência realizar seus próprios fins egóicos: nada a limita.

Com essas características, no capitalismo tardio o pensamento passa a ser quase que exclusivamente científico, técnico, mecanizado, dominador, econômico,

apresentado em forma de dados, quantificado. Um conhecimento adaptado aos interesses econômicos da burguesia e cúmplice na reprodução da barbárie.

Conforme considerações feitas sobre o processo de apropriação econômica do conhecimento pelo pensamento burguês, a razão emancipatória perde seu potencial libertador, prestando-se a uma dimensão administrada. Não cumpriu, portanto, sua promessa de conduzir o indivíduo à autonomia e se desvirtua no processo de dominação. O projeto iluminista se converteu no oposto: de emancipador tornou-se opressor.

2- A FORMAÇÃO CULTURAL E EDUCAÇÃO NO CONTEXTO DA RACIONALIDADE TÉCNICA E DA INDÚSTRIA CULTURAL

2.1 Indústria Cultural: potencialização e disseminação global da racionalidade instrumental

O desenvolvimento do capitalismo monopolista e sua revolução tecno-industrial determinaram uma forma de trabalho que resultou em uma forma de organização social, na qual uma nova realidade cultural se implantou.

A indústria cultural na forma como trata a produção cultural é uma manifestação exemplar da razão instrumental. O termo indústria cultural foi utilizado por Adorno e Horkheimer pela primeira vez em 1947, na obra *Dialética do Esclarecimento*, com o objetivo de especificar o caráter fetichista e manipulador do processo de produção e veiculação dos bens culturais. Revela uma cultura comprometida com a lógica da produção em que qualquer conteúdo artístico ou cultural é organizado no contexto das relações capitalistas da sociedade industrial e passa a circular e ser consumido no mercado transformando-se, portanto, em mercadoria. Torna-se mais acessível à população pela possibilidade de adquirir estes bens culturais e de interiorizar os atributos e qualidades vinculados a estes produtos como felicidade, sofisticação, sexualidade, prazer, satisfação. A indústria cultural faz parte de uma engrenagem que funciona a favor do lucro adaptando seus produtos ao consumo das massas, determinando uma dimensão manipuladora e autoritária da produção e veiculação de bens culturais. Por trás da indústria cultural está a concentração de monopólios

que decidem a respeito da produção de bens culturais a serem maciçamente consumidos e distribuídos para o público de forma autoritária e imposta por sistemas identificatórios e imediatistas. Nas palavras de Adorno e Horkheimer (1985, p. 114), “sob o poder do monopólio, toda cultura de massa é idêntica.” A cultura que emerge não é produzida pela ‘massa’, pelo povo, como se nascesse espontaneamente, mas como uma nova cultura cuja técnica “levou apenas à padronização e à produção em série.” (1985, p. 114).

Nas palavras de Belarmino Costa, um estudioso dos frankfurtianos, esta cultura que emerge tem as marcas da racionalidade técnica como “a estratificação dos produtos culturais, a sua standardização, depreciação estética e representação falseada da cultura erudita e da cultura popular.” (1995, p. 181). Estas questões serão exploradas no capítulo III deste trabalho.

Essa cultura assume uma relação direta com o modelo de produção material obedecendo à mesma lógica da produção e reprodução de qualquer outro tipo de mercadoria. Sua característica torna manifesta a dimensão administrada e totalitária desse tipo de cultura, desenvolvendo assim uma indústria de produção e dominação cultural conseqüente do capitalismo tardio. Adorno, diferenciando esse tipo de cultura manipulativa em relação às formas de manifestação da arte popular, observa que:

Ora, desta arte (popular) a Indústria Cultural se distingue radicalmente. Ao juntar elementos de há muito correntes, ela atribuiu-lhes uma nova qualidade. Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam o

consumo. Os diversos ramos [...] somam-se quase sem lacuna para constituir um sistema. Isso, graças tanto aos meios atuais de técnica, quanto à concentração econômica e administrativa. (1986, p. 92).

No ensaio já citado, *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer (1985, p. 148) mostram a relação entre “valor de uso” na recepção dos bens culturais e sua transformação em “valor de troca” no capitalismo. A própria vida que está inserida no modo de produção capitalista se volta a uma grande relação de troca, onde tudo ao redor se torna administrável, permutável e se apresenta como bem de consumo vazio de conteúdo interno e de negação e crítica da realidade.

A sociedade cria necessidade de se consumir valores de troca integrados à lógica do mercado em que os objetos estéticos estão sujeitos a uma inversão da finalidade sem fim. Porém, essas necessidades não são totalmente necessárias para as pessoas. Este é o círculo da manipulação no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa e cúmplice gerando falsas necessidades. Ao manipular necessidades humanas, a indústria cultural desloca as suas aspirações para estimular o consumo interferindo de forma continuada no plano da satisfação de necessidades e que já não são necessidades de uso, são necessidades de troca. Muniz Sodré (s/d., p. 83) afirma que essas necessidades justificam ideologicamente a “livre-empresa capitalista.” O caráter neutro dos conteúdos informativos e o livre arbítrio dos receptores são aparentes, pois a indústria cultural rouba o poder de discriminação do indivíduo, mas, em contrapartida, proporciona satisfações substitutivas e alienadas com seus artefatos.

Como resultado, há um comportamento de obediência, de servidão e de sujeição no modo de vida atual. Adorno e Horkheimer afirmam que, nas relações de troca de mercadoria, as relações sociais são reduzidas a relações mediatizadas pela mercadoria que resulta em um caráter fetichista⁵ da mesma. Por meio do mecanismo de fetichização da mercadoria se produz uma determinada consciência e se satisfazem necessidades que são manipuladas, como verificamos no primeiro capítulo. É possível compreender-se, a partir desse enfoque de análise dos dois pensadores frankfurtianos, os mecanismos pelos quais esse processo cultural interfere na relação dos indivíduos entre si.

Nesse contexto social administrado, como observa Adorno, há um controle constante para que o sujeito se adapte ao clima econômico industrial e este o molda como objeto de lucro. Fabiano afirma que, “como resultante dessa forma de apropriação cultural, a subjetividade torna-se comprometida com a incorporação de valores culturais identificados com os interesses ideológicos vigentes.” (2001, p. 239). O mesmo autor ainda afirma que os valores estéticos estereotipados desse contexto social se fixam, entretanto, como elementos de formação cultural do indivíduo embotando os seus sentidos e percepção.

A função da cultura reduzida à condição de mercadoria é a de ocultar as contradições sob as quais as relações de produção social capitalista se reproduzem e se sustentam. Ao invés de proporcionar elementos formativos, experiências sensíveis, sensibilizar e trazer elementos para que o sujeito construa sua

⁵ O fetichismo da mercadoria ao âmbito cultural, ou seja, da produção e distribuição de bens culturais, apresenta-se como um dos maiores produtores de necessidades e comportamentos que se opõem ao esclarecimento, à formação cultural.

emancipação, esse tipo de cultura acaba educando os sentidos humanos para se tornarem submissos, embrutecendo as relações humanas com finalidades servis. Tal processo, sem dúvida, compromete a formação de indivíduos autônomos na medida em que deforma e danifica a constituição da identidade do sujeito.

Surge, assim, desse processo produtivo alienante, uma tendência comportamental voltada principalmente ao consumismo em que o indivíduo busca satisfação nos produtos veiculados pela indústria cultural. Desse modo, o controle se efetiva de forma naturalizada e o processo de imposição ideológica é incorporado pelo indivíduo sem resistências. Essa forma de dominação ideológica, entretanto, tem suas origens nas aspirações de posse das pessoas, constantemente renovadas pelo excedente da produção advinda do progresso técnico e científico. A indústria cultural encarrega-se de prometer a satisfação dessas aspirações, embora os seus conteúdos não sejam outros senão os de sustentar os moldes sociais em que a sociedade industrial se equilibra e se impõe. Nas palavras de Adorno e Horkheimer:

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. (1985, p. 119).

O produto original ou reproduzido da indústria cultural de cunho ideológico e consumista visa, em suma, entorpecer e cegar os homens da moderna sociedade de massa, ocupar e preencher o espaço vazio deixado para o lazer, para que não percebam a irracionalidade social na qual estão inseridos.

O desenvolvimento da sociedade industrial atingiu um tal nível de automação sobre os indivíduos que, mesmo em seu lazer, as mercadorias destinadas à diversão são vistas como extensão do trabalho e da lógica da mercadoria que permeia as relações sociais e a produção de bens artísticos e culturais. A produção cultural se reduz à função de mero entretenimento com funções lucrativas. Nesse sentido, a diversão:

[...] é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação de mercadorias destinadas à diversão. [...] Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele no ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 128).

Portanto, a diversão e o entretenimento, no processo da indústria cultural, têm como finalidade interligar o indivíduo à gama ideológica que sustenta a sociedade industrial. Para esses dois teóricos, o descanso e o trabalho se assemelham, pois o homem perde o controle do processo de trabalho, não determina o ritmo e o tempo socialmente necessários à produção e deixa de determinar o conteúdo dos bens oferecidos pela indústria cultural. Adorno e Horkheimer afirmam que “a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio.” (1985, p. 128).

Divertir-se, nesse sentido perverso, é o mesmo que esquecer, desligar inocentemente do trabalho, assistindo ao filme que não exige muito esforço e pensamento, ouvindo sucessos musicais fetichizados, banais que são impostos exaustivamente pela mídia e que acabam condicionando a audição humana. Em função das próprias condições sociais e culturais, é nessa forma consumista dos bens culturais reduzidos à condição de mercadoria que o sujeito a ela se integra pelo processo de identificação com o qual as concebe. Ele busca nesse imediatismo identificatório aliviar o desgaste da entrega do corpo e da energia gasta em função das exigências do sistema de trabalho em que está inserido. Dessa forma, o investimento cultural do indivíduo resume-se à condição de diversão e entretenimento, ausentando-se a capacidade reflexiva. A indústria cultural incide justamente na conformação e naturalização desse processo, pois em seus conteúdos não constam elementos de reflexão.

As informações produzidas pela indústria cultural, enquanto formadoras de opinião e incorporação de valores, integram e reforçam esse tipo de consciência reduzida aos limites dos próprios valores pessoais. As mensagens massificadas são repetitivas na semelhança dos seus conteúdos e facilitadas no seu entendimento com o objetivo de fazer o indivíduo perder o contato com sua própria identidade e dar a ele a ilusão de que se reapropria da capacidade de decidir e controlar a própria vida. Qualquer produto cultural que implique em um mínimo de reflexão dessa debilidade é evitado na medida em que o sujeito é levado a buscar nos produtos culturais entretenimentos e não investimento de construção pessoal. Arnold Hauser (2000, p. 816), em sua obra *História social da arte e literatura*, afirma que “a demanda de luxo e a mania de divertimento tornam-se incomparavelmente maiores e mais generalizadas do que nunca.” O objetivo é retirar dos produtos culturais tudo o que

parece difícil, problemático, angustiante, ou seja, “reduzir o artístico ao apazível e ao cativante.” (2000, p. 816). Assim, o indivíduo, comum e ingênuo, se satisfaz nessa rede que o integra, homogeneíza seus gostos e o administra para submetê-lo ao processo que avilta a sua individualidade e o seu processo de emancipação. Aprisionado aos conteúdos da indústria cultural, o consumidor inconsciente torna-se uma espécie de brinquedo nas mãos do sistema sem conscientizar-se da sua situação de submissão. Nas palavras de Adorno, a indústria cultural “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente.” (1986, p. 99).

Nos conteúdos culturais veiculados pela indústria cultural, a irracionalidade da sociedade capitalista se converte em racionalidade da manipulação da massa. Portanto, ficam obstruídas as bases para o desenvolvimento do potencial emancipatório inerente à cultura como reflexão sobre o pensamento. O objetivo desse projeto é igualar tudo com roupagem nova, aumentar o índice de consumo e evitar a perda de controle na geração do lucro, afinal a obtenção do lucro não pode admitir possíveis erros e por isso é preciso evitar qualquer mediação crítica do sujeito com a realidade que o cerca.

2.2 Semicultura e formação danificada

O pensamento do frankfurtiano Adorno está, entre outros aspectos, voltado para repensar os processos que tornam a educação e a formação cultural tão usurpadas no capitalismo tardio. O modelo de organização social determinado por esse modelo

de organização industrial pressupõe consumidores semicultos⁶. Nessa condição de semicultos, os indivíduos participam da sociedade administrada como pseudo-indivíduos. Não são possuidores de autonomia e não possuem uma relação crítica com a individualidade que assumem socialmente. Esse processo semiformativo, como o próprio termo alemão “*Halbbildung*” o demonstra, debilita e enfraquece o indivíduo na sua consistência interna e competência para assimilar e processar os dados da experiência em relação ao que culturalmente vivencia. É nesse espaço formativo alienante que os indivíduos são intoxicados com os narcóticos culturais da indústria cultural, disseminados para legitimar esse modelo de organização social.

Parte-se do pressuposto de que os produtos culturais produzidos pela indústria cultural no bojo de desenvolvimento do modelo industrializado são estabelecidos pelos interesses lucrativos da burguesia na constituição da sociedade capitalista. Os bens culturais produzidos nessa perspectiva são preenchidos por signos ociosos, vazios de consistência cultural e passam a ser constituídos pela ideologia que sustenta tal estrutura. O sujeito, por sua vez, tem a sensação que está se alimentando de dimensões formativas, assumindo postura cultural mais elevada, quando, na verdade, está se enfraquecendo, perdendo substância interna e se

⁶ Cf. ADORNO, T.W. Teoria da semicultura. Trad. Newton Ramos de Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. Moura Almeida. In: **Educação & Emancipação**. Ano XVII, n. 56, Campinas: Ed. Papirus, dezembro, 1996. p. 388-411. Segundo nota dos tradutores em relação aos termos semicultura, semiformação, processo formativo consta o seguinte: “*Bildung* indica, ao mesmo tempo, *formação cultural* e *cultura*. Portanto, o título original – *Halbbildung* – pode assumir, ora um, ora outro dos dois sentidos. Tem sido prática comum a autores brasileiros optarem pela tradução de *cultura*, *semicultura*, *semiculto* (...)” Nesse contexto, a expressão semicultura – semiformação atenta para o fato de que não ocorre a ausência de cultura, mas a apreensão de uma cultura com sentido formativo danificado, uma falsa cultura.

fragilizando como sujeito. Nessa fragilidade ele se predispõe a condição de objeto. A manipulação dos sentidos, nesse aspecto, na medida em que oferece aos indivíduos um arremedo cultural, tomado, no entanto, como referente cultural, conforma o sujeito para resistir a outras formas de aprendizagem pelas quais suplanta o dado cultural alienante. A semicultura, entendida como produto de toda essa estrutura social reforça, pelos seus conteúdos culturais falaciosos, a manutenção dessa estrutura social como se apresenta, e não historicamente produzida. O dado regressivo desse processo cultural deve ser visto sob esse aspecto, para se entender as implicações da cultura no capitalismo como expressão da economia que a caracteriza. Os elementos semifirmativos prestam-se a naturalização desse princípio de organização da economia capitalista, na medida em que os seus conteúdos assumem um pragmatismo mercantil e instauram pelas relações culturais a legitimação natural desse modelo de economia. Não é por acaso que os seus elementos são conservadores tanto na forma como no conteúdo. A sua função não é a de gerar autonomia social, mas ocultar das relações culturais que inculca as relações de dominação social.

Em *Teoria da semicultura*, um ensaio indispensável para se entender certos impasses que permeiam o processo de formação na sociedade contemporânea, Adorno, já no início do texto, demonstra historicamente que a burguesia, quando conquistou o poder no século XVII, na Inglaterra, e no século XVIII, na França, estava mais desenvolvida economicamente e culturalmente que os senhores feudais. A formação cultural permitiu que a classe burguesa ascendente fosse capaz de desempenhar suas tarefas econômicas e administrativas. “Sem a formação cultural, dificilmente o burguês teria se desenvolvido como empresário, como gerente ou como funcionário.” (1996, p. 392). O proletariado, os camponeses sem

propriedade, os pequenos comerciantes e artesãos não possuíam formação cultural e nem poder econômico para fazer frente à burguesia. Viviam em precárias condições de vida, com exagerada jornada de trabalho e baixos salários. Adorno afirma nesse mesmo ensaio que “a desumanização implantada pelo processo capitalista de produção negou aos trabalhadores todos os pressupostos para a formação e, acima de tudo, o ócio.” (1996, p. 393). O tempo livre é consumido pelo capitalismo e transforma-se em lazer. O lazer proporcionaria ao sujeito a oportunidade de recuperar as forças desgastadas pela jornada de trabalho e reorganizar atividades que lhe proporcionasse prazer, crescimento espiritual, conhecimentos novos ao mesmo tempo em que construísse progressivamente em sua mente elementos formativos e vitais. Porém, o lazer se transforma em prolongamento do trabalho e a indústria cultural se encarrega de preencher o tempo destinado ao lazer por intermédio do processo da racionalidade que penetra em todos os espaços da vida humana, subordinando todos os setores da produção espiritual para, conforme afirmações de Adorno e Horkheimer, “ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte.” (1985, p. 123).

No ensaio já citado, *Teoria da semicultura*, encontram-se fundamentos do pensamento de Adorno permeando sua crítica à indústria cultural, em que ele afirma que a semiformação não precede o acesso à formação cultural. Ao contrário, resulta na atrofia da consciência e da liberdade e na renúncia da autodeterminação do sujeito.

A formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua

gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede. [...] a semiformação passou a ser a forma dominante da consciência atual. (ADORNO, 1996, p. 389).

Adorno quer demarcar a contraposição entre formação e semiformação. Para ele, na cultura não existem valores aproximados, intermediários. A semiformação é a apreensão de cultura com sentido formativo prejudicado, ou seja, uma falsa cultura. “O entendido e experimentado medianamente – semi-entendido e semi-experimentado – não constitui o grau elementar da formação, e sim seu inimigo mortal.” (ADORNO, 1996, p. 402). Ou seja, o que é entendido pela metade não é um passo em direção à formação.

No ensaio *A Teoria da Semicultura e suas Contribuições para a Teoria Crítica da Educação* (1998), Pucci interpreta a categoria de semiformação estabelecida pelos fundamentos teóricos de Adorno. Afirma que, com a universalização do mercado da indústria cultural, a semiformação se diferencia da não-cultura, do não-saber e tem como resultado o saber em seu sentido perverso, danificado – a semicultura. No não-saber há uma predisposição do homem para a busca do saber. No semi-saber a pessoa se julga ciente do saber e se fecha às possibilidades da sabedoria.

Nesse contexto, estamos diante de uma maioria de indivíduos semiformados e, socialmente, temos uma cultura danificada que bloqueia a boa formação. É preciso refletir sobre essa questão, aprofundá-la para podermos repensar algumas questões relacionadas à imposição do gosto e das aspirações dos indivíduos na sociedade contemporânea e pensarmos sobre a possibilidade de encontrarmos brechas para resistir a essa sociedade que potencialmente carrega em si o retorno à barbárie.

Os conteúdos educacionais e culturais divulgados pelos canais de comunicação de massa, dos quais a própria escola faz parte, são viabilizados pelo mecanismo de mercado e se submetem às suas leis. É nesse momento que a educação se reverte em semi-educação, que a cultura se reverte em semicultura, no momento em que se deforma em mercadoria. Os conteúdos educacionais, assim como a cultura, em vez de conduzírem o indivíduo à autonomia e à emancipação, deixam-no entregue ao sabor da atuação da indústria cultural, que se apressa em preencher as lacunas com uma pseudocultura e uma semi-educação. Assim, o sujeito torna-se insensível para as contradições do mundo social. A semi-educação assume a função ideológica de transformar e de encobrir a percepção das verdadeiras relações de produção capitalistas.

A cultura "*Bildung*", na tradição germânica, compreende, conforme interpretações de Pucci, "o conjunto de criações espirituais (intelectuais, artísticas e religiosas) e traz em si a exigência de formar seres humanos que, por sua vez são consumidores/criadores da cultura." (1998, p. 90). A cultura sempre exerceu o sentido de emancipar e civilizar o homem como processo de humanização das relações humanas. Porém, a cultura que é veiculada pela indústria cultural não ocorre de forma autônoma e se relaciona com os processos de vida econômica e política.

No processo da semicultura ocorrem elementos da adaptação do sujeito, mas falta-lhe seu princípio propulsor, o momento emancipador. Adorno (1996, p. 390) afirma que na integração estão encobertas as possíveis manifestações de autonomia do sujeito "impedindo que os homens se educassem uns aos outros", dificultando-lhes a compreensão crítica da vida real e propiciando manifestações irracionais. O

indivíduo se relaciona de uma forma falsa com a sociedade. Ou seja, para se sentir bem, deve participar desse modelo de sociedade. Por isso, consome valores de troca que lhe são impostos e que ao mesmo tempo são uma necessidade de interação na sociedade. Como aponta Fabiano (1998, p. 162), vivem-se os “estereótipos daquilo que anseiam e necessitam como sobrevivência”, por intermédio do que é imposto e direcionado.

Entende-se, portanto, que a semiformação é produto da sociedade administrada, que, por sua vez, desenvolve-se no contexto da sociedade industrial para legitimá-la aos seus interesses econômicos. Herdeiros da semiformação, os pseudo-indivíduos não são possuidores de autonomia e liberdade tal qual faz parte a formação. Vítima da indústria cultural, o indivíduo é levado a saborear pratos leves, nada que perturbe a mente, nada que o inquiete, nada que o faça tomar consciência da realidade em que vive. Dessa forma, ele se deleita na indústria do lazer, da distração, do consumo fácil, ausentando-se de um investimento cultural mais consistente que lhe garanta autonomia e capacidade de escolher sobre o que recebe como informação. E a indústria, para não perder seu público, precisa simplificar os temas, esvaziá-los de eventuais resquícios críticos, torná-los atraentes e digeríveis.

É necessário resgatar o cuidado pela formação cultural que é um longo processo histórico. A formação cultural visa à emancipação humana numa perspectiva educativa. É nesse momento que vemos a importância de se reconhecer e revelar os mecanismos da indústria cultural que tornam possível o uso da técnica para gerar a regressão, e, nesse sentido, como observa oportunamente Adorno, em seu ensaio *Educação após Auschwitz*: “evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias.” (2000, p. 121).

2.3 Educação e Indústria Cultural

O processo de conversão da “*Bildung*” em “*Halbbildung*”, como tratado no tópico anterior, trouxe, a partir da instrumentalização científica, uma submissão aos comandos dos produtos semiculturais, a poda do espírito crítico e da espontaneidade, a adulteração da vida sensorial. Esses elementos interferem no fator educação.

Para Adorno, embora o ensaio mencionado não seja um texto sobre educação, a questão mais urgente da educação, nesse e noutros textos, mas que se aplica muito bem aos nossos dias, é a tentativa de superar a barbárie. Isso é decisivo para a sobrevivência da humanidade. Em um debate com Hellmut Becker, transmitido pela rádio de Hessen em 1968⁷, Adorno define barbárie da seguinte forma:

Entendo por barbárie algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação a sua própria civilização – e não apenas por não terem em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos termos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de que toda esta

⁷ ADORNO, T.H. Educação contra a barbárie. In: **Educação e emancipação**. Trad. De Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 155-168. Este livro consta de registro de palestras e entrevistas radiofônicas, transmitidas pela Rádio de Hessen e de Frankfurt entre 1959 a 1969 que trata de problemas relacionados à prática pedagógica.

civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza. (2000, p. 155).

Ao falar da barbárie, Adorno está se referindo ao preconceito, ao genocídio, à tortura, aos momentos repressivos e opressivos no conceito de educação e cultura. Guerra e fome mundial, delinquência juvenil, mortes e mutilação de pessoas nas grandes cidades, vítimas de gangues das drogas, e da violência urbana generalizam alguns exemplos da atualidade trágica em que refletem as análises de Adorno sobre a permanência das condições objetivas que geram a barbárie. Assim, a sociedade atual impregnada pela barbárie, fortemente ligada à lógica do capital, produz um sujeito que não se caracteriza como sujeito, mas como objeto, pois este se mantém como algo manipulável, uma coisificação do eu, pois o sujeito estabelece uma experiência danificada com o contexto restrito à troca mercantil. Os níveis de informação danificados e de fácil digestão mental geram um sujeito que se ajusta ao modelo social que o domina de tal forma que nem ele mesmo percebe a irracionalidade em que está inserido. Esse sujeito, com o consciente coisificado, se caracteriza pela incapacidade de realizar experiências humanas pelo comprometimento dos sentidos apropriados ao modelo de produção. No processo de produção de mercadorias em larga escala, o sujeito regride na sua emotividade e passa a vivenciar maquinalmente clichês e estereótipos emocionais tão explorados pelos recursos midiáticos. A relação entre homem e técnica objetificando a convivência humana passa a ser estabelecida de forma mecanicista e as pessoas se equiparam a coisas estabelecendo relacionamentos em que tornam “os outros iguais a coisas.” (ADORNO, 2000, p. 130).

Conforme observa Adorno, o esclarecimento “*Alfklärung*”, como já se verificou anteriormente, “perseguiu o objetivo de livrar os homens do medo e de fazer deles senhores. Mas, completamente iluminada, a terra resplandece sob o signo do infortúnio triunfal.” (1999, p. 17). O esclarecimento enquanto superação do logro da razão Iluminista tem a postura de esclarecer o aspecto formativo da sociedade, da negação do caráter repressivo e unilateral dos produtos da indústria cultural e, nessa perspectiva, refletir constantemente sobre as condições sociais quem mantêm a possibilidade do estado de barbárie. Porém, há que se considerar que, por mais crítica e reflexiva que seja, não é a educação isoladamente que congrega as condições de sozinha transformar a situação da barbárie dominante. Mas ela enquanto esclarecimento pode criar uma práxis cultural e intelectual que possa instaurar uma tensão reflexiva e dialética dos motivos e condições históricas que conduziram à barbárie emblemática, como Auschwitz. Essa postura é defendida por Adorno, em *Educação após Auschwitz*, ao afirmar incisivamente:

A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma auto-reflexão crítica [...] O único poder efetivo contra o princípio de Auschwitz seria a autonomia, para usar a expressão kantiana; o poder para a reflexão, a autodeterminação, a não-participação. (2000, p. 121,125).

Adorno (1996, p. 393) defende “uma política cultural socialmente reflexiva” para encontrar os elementos formativos presentes, embora abafados, nas diversas atividades do indivíduo. Para tal, as reflexões precisam ser transparentes em sua finalidade humana. A educação contra a barbárie, como ressalta Adorno, não está vinculada a um entendimento rígido de formação educativa, ou seja, não remete apenas à educação institucionalizada, formal, mas transcende o momento de

instrução, abrange o contexto extraformal, como família, inserção cultural, enfim, remete à vida como um todo. A escolarização é fundamental no processo formativo, mas para Adorno, a educação pode ocorrer num sentido mais amplo e pode se transformar em um momento privilegiado na busca do resgate da emancipação humana que priorize a experiência crítico-formativa e possa ser desenvolvida em todos os espaços, organizações e expressões para ajudar as pessoas a desenvolverem plenamente suas potencialidades humano-formativas. Constata-se que a formação cultural é um longo processo histórico de mediação e de continuidade que visa à humanização do homem na sua emotividade, racionalidade, sensibilidade, materialidade.

No texto *Educação – para quê?*, Adorno procura caracterizar a educação: educar não é um processo de modelar pessoas, pois não se tem o “direito de modelar pessoas a partir de seu exterior; também não é mera transmissão de conhecimentos, mas a produção de uma consciência verdadeira.” (2000, p. 141). Mais à frente, ele coloca a ambigüidade inerente à educação: ela é ao mesmo tempo adaptação e autonomia assim como a cultura. No entanto, afirma Adorno, “a educação seria impotente e ideológica se ignorasse o objetivo de adaptação e não preparasse os homens para se orientarem no mundo. Porém, ela seria igualmente questionável se ficasse nisso, produzindo nada além de [...] pessoas bem ajustadas.” (2000, p. 143). Adorno faz objeção ao processo educacional que visa à formação das pessoas bem ajustadas, ou seja, conformadas ao *status quo* atual. Segundo seu pensamento, a educação deve ser também e simultaneamente autonomia, racionalidade, possibilidade de se ir além da mera adaptação. No entanto, Adorno propõe um outro elemento importante na análise da relação entre estes dois elementos - autonomia e adaptação. É a tensão dialética entre esses

momentos, pois, como vimos anteriormente, a realidade se tornou tão poderosa sobre os homens que ela impõe esse processo de adaptação, tornando-o quase automático. Para sobreviver, o sujeito tem que se adaptar ao que está posto. A paralisia dessa tensão é um dos maiores problemas da cultura e da educação. Não se pode desviar dessa tensão entre autonomia e adaptação, sob o risco de não cumprir o processo pedagógico. A não-tensão pode gerar uma educação danificada se não permitir ao indivíduo, por sua própria decisão e pela relação que estabelece com a cultura, ir além do dado imediato revelado e também não enxergar o caráter mercadológico dos objetos.

Essa tensão pedagógica contida no processo formativo pode contribuir para o surgimento de algo diferente na educação, algo que possa desarmar resistências e desafiar a percepção viciada em meio a mercantilização cultural vigente que incita o tudo igual, o tudo semelhante, despotencializando nos indivíduos alternativas diferenciadas da experiência social a que está sujeito.

Como se constatou anteriormente, a subjetividade ao ser danificada não permite a apreensão do conteúdo crítico da cultura. A realidade administrada muda o comportamento do homem em relação à própria vida e as condições objetivas da realidade social se traduzem pela vida mercantilizada, pelo trabalho alienado, sustentados pelos recursos do entretenimento via indústria cultural. Isso tudo resulta na dificuldade em se desenvolver experiências formativas.

Uma condição educativa passa pela possibilidade de tornar consciente os mecanismos de condicionamento da sensibilidade humana à racionalidade dominadora. Na reflexão teórica, há a possibilidade de reverter consciências danificadas pela estrutura de uma sociedade em que não se estimula a reflexão.

Qualquer atitude que possibilite um pensar crítico e permanente já se caracteriza por uma transformação prática. Ao desenvolver uma consciência reflexiva e crítica, o indivíduo poderia se inserir na sociedade de outra forma, percebendo os mecanismos que transformam a cultura em entretenimento de massas, num universo de apelo sensorial imediato. A educação para a emancipação, nas palavras de Adorno (2000, p. 151), pode se concretizar pela capacidade de realizar experiências para que o pensamento não se processe apenas pelo “desenvolvimento lógico formal” mas que desperte no sujeito a sua individualidade para que essa individualidade seja a fonte inspiradora de resistência num mundo danificado.

3 - ARTE ENQUANTO POTENCIAL EDUCATIVO E EMANCIPATÓRIO NO CONTEXTO DA RACIONALIDADE INSTRUMENTAL

3.1. O potencial de emancipação e autonomia através da arte

A forma de organização social pautada no modelo de desenvolvimento tecnológico trouxe um rompimento no processo de relação de autenticidade e unicidade entre o produtor e sua criação, fato esse que a obra de arte mantinha no período pré-industrial.

Walter Benjamin, outro expoente da Escola de Frankfurt, observa, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que, com a criação das novas técnicas de reprodução, o conteúdo da obra de arte se mantém intacto, porém sua autenticidade é desvalorizada. O autor declara que a autenticidade de uma obra é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível “desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico.” (1994, p. 168). Na hipótese da reprodução, as alterações materiais escapam aos homens e o testemunho histórico fica definitivamente abalado. Pode-se citar como exemplo a autenticidade de um manuscrito do século XV que só pode ter determinada a sua proveniência nos arquivos relativos ao período.

Benjamin (1994, p. 168) ainda afirma que, na época das técnicas de reprodução, “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura”, a sua unicidade que a envolve enquanto objeto individualizado e único. Ao se

multiplicar as cópias, a obra de arte se transforma em uma existência em série; em um fenômeno de massas. Ao expor a obra de arte à visão e à audição, em qualquer circunstância, o que se tem é a sua atualidade permanente e a perda de sua função ritual, que era característica de outros períodos. Essas obras tornam-se mais numerosas para a exposição e exibição substituindo seu valor como objeto cultural pelo valor de exibição. A partir do momento que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção autêntica, a função da arte torna-se subvertida.

Também a dimensão de homogeneidade cultural veiculada pelo processo da indústria cultural tem comprometido a autenticidade da arte em seu potencial estético enquanto processo formativo. As discussões que hoje se apresentam quanto à fase crítica em que se encontram as obras de arte são apontadas por Rodrigo Duarte:

Os produtos da indústria cultural, concebidos para serem potenciais substitutos das genuínas obras de arte, uma vez que são, por definição, simples mercadorias, não carecendo de qualquer dialética em relação ao mercado, têm sua existência absolutamente garantida pelo sistema que os engendra, já significando essa permanência uma extinção virtual da arte. Toda perversidade da indústria cultural em relação a uma produção autônoma mostra-se no fato de que a aproximação que aquela por vezes empreende em relação a esta só se dá no sentido de destruir o que é peculiar à arte autêntica. (1997, p. 124).

Como se verifica no apontamento de Duarte, há uma tentativa de substituir a arte por bens culturais comercialmente e ideologicamente instituídos, o que a reduz à

condição de mercadoria e destrói o que é inerente à obra autêntica: autonomia e emancipação. Ao observarmos o padrão estético dos grupos que controlam os meios de comunicação, verificamos que ao se popularizar uma música erudita, por exemplo, altera-se a linguagem e autenticidade da mesma, portanto deixa de ser obra autêntica e torna-se redimensionada numa perspectiva de entretenimento. Diante disso, é interessante lembrar o paralelo que Adorno faz sobre o que denomina de ‘arte leve’ e ‘arte séria’:

A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que tem todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas. A arte leve acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela é a má consciência social da arte séria. (1985, p. 127).

Outra ameaça à permanência da arte na sua autenticidade é o totalitarismo. Duarte define totalitarismo “como concentração política das forças que atuam no sentido de destituir no indivíduo tudo que poderia vir a caracterizá-lo como sujeito.” (1997, p. 125). O totalitarismo é produto conseqüente de uma forma de estrutura social que administra os indivíduos para ajustamentos ideológicos, pois a indústria cultural, ao legitimar esse modelo, destrói nele a possibilidade de autonomia. Nesse contexto, o indivíduo não vive sua própria identidade e torna-se comprometido com a ideologia vigente. O indivíduo fragilizado reproduz esse totalitarismo sem se dar conta; por isso, a compreensão do potencial estético como agente de indivíduo autônomo, consciente de seus fins, deve ser intensificado.

Ao se verificar o potencial da arte nas modernas sociedades de consumo, percebe-se que ela foi perdendo seu caráter emancipatório e o que se torna presente é a razão instrumental nas relações de comunicação, colocando-se, material e ideologicamente, a serviço dos interesses do capital. Adorno e Horkheimer apontam os imensos riscos de regressão contidos na indústria cultural, pois ela, conseqüente da razão instrumental, busca um domínio cognitivo da realidade propiciando a elaboração de tecnologias de controle dos processos naturais. O pensamento despreocupa-se da finalidade com que é usado e passa a ter por objetivo gerar tecnologias e valores financeiros. A relação entre as pessoas, nesse sistema, é caracterizada pela lei de troca. Os bens culturais são avaliados pela relação numérica e pela capacidade de serem comercializados, substituídos. Esses bens, ao serem danificados pelo fetichismo da mercadoria, despertam reações de não reflexão por serem constituídos de uma dinâmica repleta de clichês de elementos padronizados e estereotipados. Apresentam-se como um dos maiores produtores de necessidades e comportamentos que se opõem ao esclarecimento, à formação cultural. Essa padronização limita o indivíduo a se servir daquilo que está habituado, não havendo elementos novos a serem pensados, refletidos, compreendidos, experimentados. Adorno e Horkheimer afirmam: “A cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança.” (1985, p. 113). O padrão exclui o que é diferente justamente para não estimular o pensamento, o conhecimento, a criatividade, a reflexão que estão entregues à lógica da produtividade cujo objetivo é render frutos materiais. Apontam Adorno e Horkheimer (1985, p.125-126) que, “através da ideologia da indústria cultural [...], o conformismo adquire boa consciência.” Os indivíduos se deparam com aquilo que já conhecem e isso resulta em um conformismo em detrimento da reflexão que poderia ser estimulada por experiências

novas, pelo diferente, pela curiosidade e desejo de conhecer, que é justamente a negação feita pela indústria cultural.

O potencial da arte como potencial de consciência social e a necessidade de cultivá-la tornam-se processos indispensáveis nas condutas previsíveis que a sociedade tecnológica estabeleceu. A arte, nas palavras de Pucci, “introduz a dimensão do novo, do não-repetitivo, do subjetivo, do arriscado, do ambíguo, qualidades essas não tão bem vistas pelos planejadores da razão instrumental.” (1995, p. 26).

O ensino da arte, como referência para o progresso no domínio dos procedimentos estético-visuais, oferece ao indivíduo elementos fundamentais para a leitura da realidade, sua análise e reorganização do social. Na medida em que nos aproximamos dos códigos estéticos, tornamo-nos mais sensíveis às sutilezas de nossa vida interior, aos meandros do mundo dos nossos sentimentos e, nesse aspecto, mais inteiros e autênticos na apreensão da realidade circundante.

A obra artística pode ser entendida como uma tomada de consciência do mundo concreto que se caracteriza pelo sentido humano que o artista atribui a esse mundo. Helena Rosa Trope aponta que “a arte usa de uma linguagem que antecede a uma linguagem lógica.” (1992, p. 49). O conteúdo da obra artística busca um envolvimento do observador, modifica-lhe as formas de olhar, ver, analisar, ouvir, registrar, avaliar, perceber e penetrar no real, além do simplesmente exposto. Ao fazer leitura ou releitura do mundo por diferentes linguagens a arte alia emoção, inteligência, conhecimento. Apresenta-se, dessa forma, como uma nova forma de ver o mundo, pelo qual os sentidos, a percepção, a razão, a reflexão se articulam tensamente na crítica e no resgate do indivíduo para atuar enquanto identidade social. Entenda-se, portanto, a construção de uma coletividade que descaracterize a

dimensão coercitiva e totalitária que se desenvolveu no processo do desenvolvimento da racionalidade técnica.

Hauser (2000, p. 747) compara a obra de arte com uma janela “através da qual a vida pode ser vista sem a necessidade de levar em conta a estrutura, transparência e cor da própria vidraça.” Segundo essa analogia, a obra de arte é apenas um meio de contemplação e conhecimento, em que a vidraça serve apenas como um instrumento para um determinado fim. Mas, ao prestar atenção ao que está além da vidraça, a obra de arte “pode ser considerada uma estrutura formal, independente, [...] completa e perfeita em si mesma.” Portanto, a finalidade da obra de arte oscila freqüentemente entre esses dois pontos de vista, “entre um ser imanente, desligado de toda realidade para além da própria obra, e uma função determinada pela vida, pela sociedade e pelas necessidades práticas.” (2000, p. 747).

Enquanto a indústria cultural nos impõe hábitos de ouvir, ver, sentir, perceber, pensar estereotipados, falseando a experiência dos nossos próprios sentidos, a obra de arte trabalha em direção oposta: ajuda a criar hábitos que favoreçam o desenvolvimento de sentimentos e comportamentos autênticos.

Ao se construir e interpretar uma obra de arte ocorre uma constante tensão entre os elementos sensoriais e os elementos intelectivos. A educação dos sentidos deve ser, ao mesmo tempo, uma educação das faculdades racionais. Adorno trabalha nessa tensão sob a dialética mimesis-razionalidade. A mimesis é o momento da sensibilidade, da emoção, da pré-logicidade, da magia, do não-conceitual, da expressão, da exposição. Sem esses elementos a obra de arte deixaria de ser arte e se reduziria a simples artefato. A racionalidade, por sua vez, é o momento da construção da logicidade. Sem ela, a obra de arte seria uma manifestação de

irracionalidade inconseqüente. Ambas vivem em tensão. Ao mesmo tempo se interpenetram e não podem ser interrompidas e não se pode favorecer uma em detrimento da outra, pois isso desencadearia a morte da arte e/ou sua integração na ideologia.

A mimesis nega a racionalidade, a mimesis se compõe com a racionalidade, a mimesis manifesta sua racionalidade [...] O espírito, por sua vez, não é apenas o *spiritus*, o sopro que anima as obras de arte e as transforma em fenômeno, é também a força de sua objetivação; é a sua mediação imanente, que sobrevém em momentos sensíveis, configurando-os objetivamente. O elemento sensível não seria estético se não fosse mediatizado pelo espírito [...] A educação estética trabalha, pois, no sentido de captar o momento expressivo presente na reflexão filosófica e o momento intelectual presente na manifestação estética. (PUCCI et al., 2000, p. 149).

O desenvolvimento e a educação da sensibilidade humana pode aguçar o pensar crítico pela objetividade da explicitação dos conteúdos históricos condensados numa obra de arte. Porém, a racionalidade que, em princípio é o momento de possível mediação dos conteúdos estéticos com os conteúdos históricos, se aliada a um pragmatismo consumista destrói a possibilidade dessa articulação efetivar-se. A importância dessa articulação está no meio de apreender o conteúdo de verdade condensado nas obras de arte autênticas viabilizando um caráter crítico em relação às questões culturais postas de forma banalizada no contexto da indústria cultural. A redução dos produtos culturais ao processo de mercantilização não permite a validação da racionalidade livre e necessária para a compreensão dos conteúdos estéticos, objeto do desejo da formação cultural autêntica. A racionalidade

subsumida pela racionalidade tecnológica, de caráter previsível, ofusca o esforço da mediação na busca de um conhecimento consciente dos conteúdos históricos a que uma obra de arte remete e impossibilita a capacidade do indivíduo de determinar a si mesmo como ser vivente integrando-se assim na ideologia dominante.

Para Adorno, a ideologia apresenta dados da falsa experiência social que são mediados por um processo que os produziu. Falsa porque é incapaz de reconhecer e realizar sua própria verdade que é a de ser resultado de uma atividade social determinada. A ideologia contida no contexto da indústria cultural tem por finalidade maquiar as contradições das relações sociais ausentando no indivíduo uma consciência objetiva da sua realidade histórica. É por esse motivo que no contexto das veiculações culturais massificadas o indivíduo se identifica com fatos relatados em músicas supostamente de apelo popular ou cenas de filmes em que imitações da sua realidade se apresentam. O sujeito é levado a confundir reflexão com identificação. As experiências relatadas nesses discursos não são experiências simplesmente falsas. São oportunistas e se reduzem a um estado de existência e não à superação desse estado. Ao contrário, a obra de arte entendida como autêntica não reforça essa estrutura do mundo administrado. Ela pode até surgir desse mundo administrado, mas estabelece uma dinâmica como negação proporcionando rupturas e um nível de reflexão nesse processo. É essa reflexão que ajuda o indivíduo a fortalecer a sua interioridade humana, a despertar seu senso de reflexão e sensibilidade que o conduz a questionamentos e resistências às integrações alienantes conseqüentes da apropriação dos sentidos no contexto mais amplo da sociedade industrial.

A arte representa um potencial emancipador, como bem alude Adorno, e se relaciona com algumas potencialidades, entre as quais, a revelação de um determinado espírito de época, a revelação de necessidades reprimidas, a denúncia da práxis imediata. Porém, se a obra de arte não alcançar o nosso ser sensível e consciente que nos torne capazes de vivenciar a alteridade, a validade da obra não ultrapassará o momento e as circunstâncias de sua origem histórica.

Hans Joackhin Koellreutter (1997) adverte que mudanças na organização social e, portanto, nas necessidades objetivas da sociedade, resultam em uma função diferente da cultura e da arte. Para o educador musical, a obra de arte deve ser útil e servir a algum interesse da humanidade, no sentido de não só testemunhar e denunciar os problemas da época, mas provocar no homem a sua consciência, sua compreensão e contribuição para a evolução da vida social. Isso proporciona elementos à investigação do potencial de conhecimento e de consciência social que, ao se utilizar da expressão estética, conduz a uma possibilidade educativa.

Da mesma forma que a arte pode nos remeter às questões da realidade social nos remete também a sentimentos e percepções referentes aos primórdios da humanidade. Possui dimensão histórica transubstanciada na perspectiva estética. Não é mera descrição ou informação de fatos ocorridos. Não é mera impressão de sentimentos, mas denúncia histórica das relações de produção que a determinam. Ao possibilitar a reflexão sobre o conhecimento do conceito histórico pode gerar uma atitude reflexiva e crítica e, portanto, transformadora.

Essa idéia vai ao encontro do que nos aponta Herbert Marcuse (1977, p. 70): “enquanto a arte preservar a memória dos objectivos inatingidos, pode entrar, como uma idéia ‘reguladora’ na luta desesperada pela transformação do mundo.” A arte,

pode-se dizer, é a emancipação da sensibilidade e da imaginação, e testemunha a “necessidade de libertação.” A autonomia da arte e do seu potencial político manifesta-se no poder cognitivo e emancipatório dessa sensibilidade. É a advertência contra a “consciência feliz” da vida objetificada, como ajuste ideológico dos indivíduos aos princípios da sociedade capitalista.

A arte, em sua dimensão de autonomia, projeta novas apreensões de sentido e busca estabelecer rupturas em relação às formas acomodadas de percepção, imaginação, entendimento. Ela protesta contra a realidade que a quer abarcar e assim torna-se reflexão do mundo administrado, delimitando seu território específico fora do controle racional e preservando aquilo que lhe é próprio.

A arte é aparência por sua diferença em relação à realidade, não apenas pelo caráter aparente da realidade que pretende retratar, mas pelo caráter aparente do espírito do qual ela é uma manifestação. A arte é aparência de si própria na medida em que pretende ser o que não pode ser: algo perfeito num mundo imperfeito. Ela nega a realidade social para adquirir o plano de reflexão sobre essa sociedade. É essa reflexão que ajuda o indivíduo a adquirir substância e fortalecer sua interioridade humana.

E nessa negação, que recusa a afirmação aparente, ocorre a relação do homem com a arte e a possibilidade do sujeito ter consciência de si mesmo e despertar para o senso de coletividade. Fabiano, em seu artigo *Indústria cultural e educação estética: reeducar os sentidos e o gesto histórico*, aponta que o “senso de alteridade que a dimensão estética instaura na perspectiva da sua fruição educa os sentidos humanos a construir as relações humanas em benefício do bem comum, atingindo assim o senso ético da possível convivência comunitária.” (1998, p. 169). Mais

adiante, o autor afirma ainda que a alteridade, instaurada pela alegoria por meio do discurso estético, contém “a apreensão do outro, da outra coisa, com uma miríade de informações significativas que possibilitam uma visão de totalidade mais funda daquilo que busca explicitar, definir ou captar.” (1998, p. 170). É por meio do discurso estético e de seus elementos alegóricos que “a realidade é assim compreendida naquilo que diz e naquilo que oculta revelando-se mais inteira, mais possível de ser entrevista na trama em que se oculta, naquilo que aparenta.” (FABIANO, 1998, p. 170).

Portanto, a arte autêntica contribui para que o sujeito se eduque na percepção do outro e se compreenda na sua dimensão de humanidade. Entende-se assim que a arte é expressão, isto é, faz o sujeito sair de si, do seu individualismo para transitar no outro. Na sociedade capitalista ocorre o inverso, pois o individualismo é a coluna que dá sustentação a essa estrutura social. No autoritarismo presente nas sociedades de massa, há manipulação da obra de arte reforçando práticas sociais individualistas como forma de percepção dos seus interesses. E, ao se manipular o princípio de alteridade na educação do sujeito, sua possibilidade de constituição como sujeito torna-se ausente. Ao se produzir a arte como objeto de consumo, aliena-se no sujeito a compreensão de sua historicidade e suas relações humanas tornam-se reproduções inconscientes da totalidade social em que se insere.

Em seu texto *A arte é alegre*, Adorno caracteriza a alegria da arte como uma mudança no estado de consciência do indivíduo. É por meio da simbologia que transforma a realidade em arte e não por meio de seu conteúdo. Somente pela transformação do contraditório, como negativamente preservado, é que a arte realiza o que é desmentido, independente do seu oposto. É essa seriedade que se deve

exigir de uma obra de arte. Algo que escapou da realidade e, no entanto, nela está imersa. A arte vibra entre a seriedade e a alegria. É essa tensão e intenção de ser diferente que constitui a arte. Cria-se o que ainda não existe.

Infere-se a partir desse discurso que a arte é expressão de vida, de sensibilidade e da existência humana. É por intermédio dela que o homem quer se expressar, compreender a si próprio e aos outros; quer dar sentido ao seu existir. A beleza da obra de arte não está presente nem na obra, nem no sujeito, mas na relação entre ambos, construída no momento de contato. Compartilhando dessa idéia, Verlaine Freitas considera que esta relação entre contemplador e obra “exige uma postura não abstrata, e sim que este se abandone à tarefa de compreender a estrutura construtiva singular, única, da obra.” (2003, p. 33). É exatamente esse processo de particularidade do relacionamento entre sujeito e objeto que caracteriza a expressão na obra de arte.

A premissa defendida por Marcuse, em sua obra *Dimensão Estética*, é pautada no potencial crítico da arte que, conforme o autor, deve estar implícito na forma artística da obra e não ocorre de imediato, pois, ao tornar-se implícito, o conteúdo remete à reflexão. Se a exposição fosse imediata, haveria limitações de diálogo entre obra de arte e seu contemplador. Faya Ostrower (1995) comunga dessa idéia ao afirmar que as formas de arte, expressivas por sua estrutura interna, se complementam com a participação do espectador, pois este as recria acrescentando a carga da sua própria potencialidade e experiência de vida.

Ver uma obra de arte e compreendê-la significa sempre fazer uma recriação em vez de fazer uma simples leitura. Dessa forma, concretiza-se “uma nova dimensão do processo criador, que envolve o sentido de liberdade de cada um.” (OSTROWER,

1995, p. 242). A arte se transforma, portanto, em algo autônomo podendo então se rebelar contra o peso pragmático imposto pela racionalidade instrumental vigente, da qual se apresenta distanciada, porém presente. A arte, especialmente a arte contemporânea, na acepção de Adorno, por meio de sua força estética traz implícito o seu conteúdo contestador, pois, ao não representar dados imediatos, traz em sua lógica interna as tensões sociais como mediação da sociedade. Permite, portanto, a possibilidade de reflexão sobre essa sociedade e oposição à lógica social vigente. É por meio da transcendência da arte que a obra consegue não se identificar com a exterioridade imediata – a ideologia – captando e refletindo os meandros da realidade que ela traz de oculto. Nas argumentações de Marcuse, observa-se que a lógica interna de uma obra de arte atenderia a uma outra razão e sensibilidade, que diferem daquelas impostas pelo exterior: “a lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições dominantes.” (1977, p. 19). A arte, nessa perspectiva, tensiona a conformação da consciência reificada e isto viabiliza uma espécie de arejamento de consciência na subjetividade embotada pelo processo de produção social.

Fabiano (1998, p. 168) reforça tal característica estética afirmando que a fruição estética “não se dá numa relação consciente, de apreensão imediata, mas numa experiência que libera os sentidos para aguçar a percepção da realidade.” No entanto, a indústria cultural corrompe esse processo que resulta na não liberação dos sentidos. Dessa forma, com o sentido embotado, o indivíduo é levado a satisfazer-se com sentimentalismos ou estereótipos sentimentais que se refletem nas leituras triviais e nas músicas que possuem “apelos afetivos medíocres.” (FABIANO, 1998, p. 168). Continuando o pensamento do autor, é necessário

perceber a obra de arte na sua historicidade “para então extrair da sua tessitura sógnica aquilo que os elementos alegóricos condensam e remetem – a pulsação histórica.” Por meio dos elementos alegóricos há a possibilidade de ampliação da capacidade reflexiva e é na mensagem, não apreendida de imediato, que se dão “os hiatos mentais que forçam os sentidos a um estado perceptivo que educa o sujeito na construção da sua subjetividade e autonomia.” (1998, p. 169).

O processo de fruição da arte que não é tão somente contemplativo e sim interativo foi apropriado pelo consumismo e produção da arte regidos pelas leis de mercado que, como vimos, relacionam-se ao período do capitalismo monopolista. A industrialização da cultura com seus aspectos padronizados e consumistas conduz ao embotamento dos sentidos humanos e molda o indivíduo aos interesses econômicos do modo de produção social. Nesse processo, há manipulação da subjetividade humana anulando a viabilização de se expandir a percepção e exercer a alteridade.

A obra de arte nos convida à contemplação, nos lembra Benjamin. Diante dela as pessoas se integram à associação de idéias. Benjamin afirma categoricamente: “para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção.” (1994, p. 192). Ela se torna uma mercadoria cultural no sentido de que é aceita e admirada como uma peça de museu, mas destituída de sentido imediato e vivo, ou seja, deixa de servir para o enriquecimento da experiência humana. A fim de sustentar sua premissa, Benjamin demonstra a oposição entre diversão e concentração. Afirma que:

Quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a

lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. (1994, p. 193).

Na obra de arte há a presença do coletivo, das forças produtivas disponíveis, dos antagonismos que a realidade social não foi capaz de resolver. O artista, ao produzir uma obra de arte, não a aborda unicamente com os seus sentidos (olhos, ouvidos); ele a produz como agente do social. Afinal, o trabalho utilitário e a obra de arte são resultados das mesmas forças produtivas estéticas e perseguem os mesmos fins. O que os difere é que as forças produtivas estéticas exprimem, sob a forma de arte, os antagonismos que a realidade social não foi capaz de resolver.

A arte posta de forma alienada e ideológica é produto de toda uma estrutura social que, ao alienar a vida humana, conduz o sujeito a buscar esse tipo de cultura ideologicamente comprometida. A arte autêntica não tem o poder de reverter esse processo; é mera contribuição. Porém, a autonomia e a autenticidade de uma obra de arte remete à constituição da identidade do sujeito pela autonomia. Incita a sua percepção para a reflexão sensibilizando-o para questionar e perceber o que mantém seu nível de resistência e o impede de avançar. Esse processo de educação estética, em virtude do seu desafio reflexivo, viabiliza ao sujeito adquirir uma dimensão cultural de cunho emancipatório para interagir mais criticamente no processo de alienação social no qual está inserido.

3.2 Controvérsia entre produção estética musical contemporânea e formação da sensibilidade humana.

Na indústria do entretenimento, do lazer administrado, da cultura vinculada ao consumo de massa, a arte perde sua autonomia e esgota seu potencial de crítica em relação às mercadorias culturais fetichizadas.

A reflexão a respeito dos bens culturais produzidos pela indústria cultural, segundo a análise de Fabiano (1998), demonstra que tais produtos culturais esvaziam o conteúdo histórico do material estético para preenchê-lo com a ideologia que sustenta essa estrutura, veiculando, por sua vez, a necessidade de tais conteúdos. O indivíduo, dessa forma, passa a consumir e sentir o consumismo como impulso próprio, como verdade que o integra ao contexto social.

A obra de arte autêntica diferencia-se dos produtos estéticos da indústria cultural na medida em que supera a dimensão mercadológica a que estão reduzidos enquanto valor de troca. A padronização, por sua vez, afirma a condição típica desses produtos enquanto mercadoria, que reforça as práticas das relações capitalistas voltadas ao consumismo. Nas considerações de Pucci, “a redução de tudo ao mundo da mercadoria deforma as percepções, as experiências vividas e a intelecção da realidade.” (2000, p. 148). Nesse contexto social administrado, em que o sujeito se adapta ao clima econômico-industrial que o molda como objeto de lucro, sua taxa de exigência interna torna-se “reduzida e quase nula” e sua subjetividade “fica comprometida com a incorporação de valores culturais identificados com interesses ideológicos vigentes.” (FABIANO e PALANGANA, p. 239, 241).

A música sempre foi um dos pilares da nossa cultura, de nossa vida. Para os gregos, a música possuía função disciplinadora. Porém, ao converter-se em mercadoria sua função social de arte tornou-se alterada quando perdeu os seus protetores feudais e passou a depender exclusivamente do mercado. Tornou-se manipulada exclusivamente “à base de chances de venda” com o intuito de produzir lucros para o capital perdendo seus atributos do “etéreo e do sublime.” (ADORNO, 1980, p. 170,172). No período em que Bach viveu (século XVII), o compositor era considerado um artesão e sua música funcionava como arte para um público selecionado e preparado para ouvir a música do mestre. Porém, no momento em que a reprodutibilidade técnica se tornou possível, permitindo a divulgação ilimitada dessa música e ainda, ao ser utilizada como instrumento de propaganda comercial, perde sua “aura”, sua unicidade e torna-se reduzida à mera função propagandística e submetida à lei do consumo. Ainda nas palavras de Adorno, “as obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens da cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas [...] tornam-se depravadas. O consumo, destituído de relação, faz com que se corrompam.” (1980, p. 174, 175).

O fetichismo musical, presente nas músicas de sucesso induzido, ou seja, valores que são consumidos sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui, no pensamento de Adorno, uma evidência da sua característica de mercadoria. O autor entende que:

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 música de entretenimento serve ainda – e apenas – como fundo. (1980, p. 166).

Os produtos culturais danificados pelo fetichismo que os constitui impedem reações reflexivas, pois possuem elementos padronizados, limitando o consumidor a se servir daquilo a que está habituado. Esse processo acomoda a sensibilidade e a conforma a um estado de passividade auditiva ou perceptiva gerando uma audição regressiva. Esta, segundo Adorno, também está relacionada com a produção propagandística:

No próprio momento em que ante o poderio da mercadoria anunciada, já não resta à consciência do comprador e do ouvinte outra alternativa senão capitular e comprar a sua paz de espírito, fazendo com que a mercadoria oferecida se torne literalmente sua propriedade. (1980, p. 181).

Tais produtos culturais cativam, seduzem e encantam os indivíduos, simulando uma reconciliação com a sociedade. Esses bens simbólicos, impregnados pelo mercado, geram, na concepção de Adorno, a semicultura que é resultado dessa estrutura social e que a reforça pelos conteúdos ideológicos a que se presta. Resulta desse processo indivíduos semiformados, que experimentam a sociedade de forma falsa resultando uma experiência formativa como dimensão educacional oportunista que se vale das lacunas educativas conseqüentes de banalizações formativas atuais. A semicultura é o saber fornecido pela indústria cultural destinado ao lazer. Nela, apresentam-se clássicos adaptados da literatura universal para o rádio, TV, cinema

e histórias em quadrinhos, eliminando o que a obra tem de essencial, autêntica e única embotando os sentidos e a percepção do sujeito.

Segundo Adorno⁸, a arte da música sofre deteriorização ao ser popularizada. A atitude de um ouvinte diante de uma música de estética autêntica em um concerto ao vivo é muito diferente daquele que a ouve como música de fundo, de entretenimento enquanto realiza atividades domésticas ou se dirige ao trabalho. Pode-se exemplificar o que se ouve em um programa de música sinfônica como a mistura dos sons que provém dos vários instrumentos que tocam simultaneamente, porém, somos capazes de distinguir não só os timbres diferentes, mas captar trechos isolados como a contraposição de uma melodia à outra, ritmos que se diferenciam e ao mesmo tempo se interligam, floreios que, acompanhando o tema principal, perfazem pequenos desenhos soltos antes de novamente se unirem ao tema. Ouvimos contextos dentro de outros contextos ou ainda contextos simultâneos. O eixo melódico de complexidade, a tessitura dos sons, seu pulso e colorido, o diálogo entre as partes, a estrutura rítmica que se traduz em movimento, a estrutura harmônica que produz sensações são captadas pelo indivíduo e isso o desarma e sua sensibilidade se altera. Ao final do concerto, temos a sensação de haver mergulhado numa experiência de vida. Em nossa memória ficou todo um curso de ordenações, uma trajetória de tempos e espaços vividos, recolhidos e articulados em tensões e resoluções da música. E nesse sentido serão compreendidos por nós como equivalentes a tensões emocionais, a ânimos e afetos que caracterizam determinados estados de ser e certos valores existenciais, que

⁸ Memorando escrito por Adorno, em 26 de junho de 1938, citado no relatório de estágio de pós-doutoramento, na Universidade de Collumbia, New York, da Profa. Dra. Iray Carone.

deles fazem parte. Todo esse processo tem função educativa na formação do ouvinte como forma de construção de uma identidade na constituição do sujeito. Isso o integra ao contrário de fragmentar a sua capacidade perceptiva na percepção e apreensão de um objeto estético. Na educação estética, está a possibilidade de se educar a sensibilidade humana para vivenciar novas possibilidades para diferentes respostas e atitudes, diante das redundâncias informativas que a vida contemporânea está submetida pelo processo de massificação cultural.

No entanto, essa mesma música, ouvida apenas como entretenimento, torna-se parte de uma função diária não exigindo a atividade de concentração, pois convoca a regressão da audição para um estado de passividade sensual, mera distração prazerosa em que os aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos não são percebidos e essa música acaba por se tornar objeto de adoração fetichista:

Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria [...] Ao mesmo tempo, contudo (os produtos culturais) fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios deste mercado. (ADORNO e HORKHEIMER, 1980, p. 172,173).

Nesse sentido, a música perde a sua função social de arte e passa a adquirir as características de qualquer outra mercadoria. A reação do ouvinte se reduz a um mínimo de esforço de concentração para um máximo de prazer de audição condicionada. Ao conhecer e reconhecer uma melodia, o indivíduo a considera uma espécie de posse pessoal, como algo que pertence a ele e sobre a qual pode ter direito. O reconhecimento de uma música e sua reprodução a partir da própria memória a transforma em objeto e é tratada “aos caprichos do acaso. As

propriedades musicais estão, como se pudessem estar, à mercê do seu dono.” (ADORNO, 1986, p. 134). Ela é invocada a qualquer momento, encurta-se a melodia ou acrescentam-se notas estranhas como se tivesse prazer em dominá-la para abusar dela.

Percebe-se que, por intermédio dos conteúdos estéticos padronizados da sociedade de consumo contemporânea, houve mudança considerável na estrutura da audição. Por um lado, vê-se a fetichização da música padronizada e elaborada para o consumo massificado de forma a se transformar em mercadoria. Por outro lado, também ocorre a regressão da audição, despojando os ouvintes de sua espontaneidade, sensibilidade, subjetividade, promovendo neles predisposição a ouvir música em que prevalece predominantemente a adaptação ao coletivo em detrimento da percepção autônoma.

3.3 Materiais musicais utilizados na música de consumo e seus reflexos no ouvinte

O estudo de Adorno sobre música de consumo parte da análise do material divulgado pela mídia, consciente, no entanto, de um processo de produção musical na forma-mercadoria, subordinada aos imperativos de reprodução do capital na sua fase monopolista. Para ser canção de sucesso deve atender aos requisitos mínimos da indústria do entretenimento, ou seja, um material com determinadas características: standardização ou padronização e pseudo-individualização. Estes dois conceitos fazem parte da sua teoria da produção, reprodução e recepção da música de consumo expostos e exemplificados principalmente nos textos *Sobre música*

popular e *O fetichismo na música e a regressão da audição*, escritos respectivamente em 1941 e 1938.

O processo de padronização estrutural da música induz à criação de imitações. Os estilos de música padronizados despertam a atenção facilmente do ouvinte que encontra nela sua beleza natural e a certeza de que “nada de fundamentalmente novo será introduzido.” (ADORNO, 1986, p. 117). A melodia, a letra, a harmonia são construídas dentro de um modelo ou de uma forma estrutural definida.

O que é oferecido ao indivíduo é semelhante ou idêntico. Em função da padronização dos bens culturais, o indivíduo não consegue subtrair-se ao julgamento da opinião pública e não consegue decidir com liberdade diante do que lhe é apresentado. Observa-se que os padrões musicais da música de consumo foram originalmente desenvolvidos num processo competitivo em que o sucesso de uma determinada canção é imitado por outras. O fato de gostar ou não gostar depende do sucesso que a música faz. Adorno afirma que se alguma música é tocada sempre de novo no rádio o “ouvinte começa a pensar que ela já é um sucesso.” (1986, p. 35).

A produção musical está centralizada por instituições que a monopolizam com o intuito de se favorecer economicamente. Sendo assim, excluem o material musical que não segue as regras de jogo do sucesso comercial, ou seja, a concentração econômica dos grandes monopólios do setor musical institucionalizaram em padronização a construção musical.

A reprodução da música através dos meios de comunicação está vinculada ao mesmo processo econômico, tentando garantir que os produtos atinjam o maior

número de consumidores. Assim, a produção e o consumo de bens musicais estão diretamente ligados ao crescimento do capital de forma que as necessidades do consumidor se tornem meios e não fins de produção musical. A valorização do capital está acima de todas as necessidades humanas inclusive as estéticas. A função social da música de consumo é a de manter um controle dos cartéis capitalistas sob as massas, principalmente no tempo livre.

Porém, a substituição mecânica por padrões estereotipados não é possível na boa música, porque ela exige, para ser entendida, o esforço mental na captação dos detalhes, como verificamos. Do ponto de vista formal, os produtos da indústria cultural distanciam-se do que se chama obra de arte mais elaborada, pois no lugar da dialética entre parte e todo que ocorre na obra há uma indiferença quase total entre o detalhe e a estrutura na música padronizada. Na música padronizada, o detalhe pode ser suprimido sem afetar a estrutura musical. Adorno diz que “cada detalhe é substituível; serve à sua função apenas como uma engrenagem numa máquina.” (1986, p. 118). Ele é simplesmente um bibelô que não se articula dialeticamente com a totalidade da composição:

Em Beethoven e na boa música séria em geral [...] o detalhe contém virtualmente o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo. Na música popular (de consumo), a relação é fortuita. O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca. (ADORNO, 1986, p. 119).

Na música mais elaborada, cada detalhe deriva do seu sentido musical da totalidade concreta da peça, de tal modo que os detalhes não são ornamentais, mas partes

essenciais do todo e insignificantes quando estão dele isolados. Exemplificando, pode-se mencionar a estruturação de uma sinfonia que é constituída por um motivo fundamental e seu desenvolvimento temático ou variações. O tema aparece como material do movimento e não como o seu objeto ou essência. Ao ouvir uma sinfonia, percebe-se nela vários temas, porém eles são meras asserções que só ganham sentido dentro de uma unidade funcional e não possuem significado em si mesmos. No entanto, ao se popularizar um tema, ao fragmentá-lo, é sabotado o próprio conteúdo que se pretende difundir. “A popularização que desloca a atenção para os temas se desvia do essencial, que é o curso estrutural da música como algo total.” (ADORNO, 1996, p. 404).

Não só a música erudita, mas também a música popular, que reflete autenticamente a expressão da vivência do povo, articula uma concepção de mundo e da vida, expressa a alegria, a vivência comunitária que se congrega e não há quebra na dimensão da experiência social. Suas raízes refletem a vivência do homem nas suas mais diferentes experiências existenciais impostas pelas circunstâncias e contingências humanas. Nessa vivência refletida pelos variados recursos estéticos há um desafio perceptivo que alarga e amplia a sensibilidade daquilo que se reduzia à mera vivência. Assim, essa vivência convertida em experiência pelo crivo estético torna-se consciência da sua condição humana no mundo. As músicas voltadas para o consumo e de identificação imediata, em função dos apelos sentimentais estereotipados, de baixo teor criativo e originalidade composicional, reduzem a vivência a uma experiência sentimental induzida e falseada. Não instigam processos perceptivos de autonomia, pois são regidas por intenções comerciais e não como manifestação de um sentimento maior. A audição, nesse caso, é malograda e regride ao ser absorvida por esse processo musical falacioso. Esses produtos

culturais de cunho meramente identificatórios possuem alta taxa de aceitação pela rapidez com que são apreendidos e facilidade assimilativa dos seus conteúdos pouco elaborados em termos expressivos conseqüentes. No entanto, carregam consigo elementos de dissolvência do aspecto reflexivo e da educação da sensibilidade. Não só impedem a existência de reflexão como forma de educação dos sentidos, como também induzem os indivíduos à sensação de que essa forma de sentir estereotipada é a forma do sentimento sobre o que sentem. São formas aliciadoras da sensibilidade mais ingênua que acabam comprometendo a formação de um imaginário social mais consistente e autônomo.

Com a padronização da música de consumo redundantemente veiculada, o ouvinte acaba comprometido na sua espontaneidade expressiva, desenvolvendo na sensibilidade reflexos condicionados, comportamentos passivos, destituídos de reflexão sobre o que está a consumir. Adorno observa que:

A composição escuta pelo ouvinte. Esse é o modo de a música popular despojar o ouvinte de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados. Ela não somente dispensa o esforço do ouvinte para seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato, modelos sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser subsumida. A construção esquemática dita o modo como ele deve ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço no escutar desnecessário. (1986, p. 121).

Os produtos padronizados, pré-digeridos, de fácil assimilação, geram, como verificamos, a ausência de reflexão e do pensar. Proporcionam fuga do enfrentamento racional e fuga dos problemas sociais. Adorno e Horkheimer (1986, p.

136) apontam o caráter ideológico dessa fuga em que o lazer e o entretenimento também mecanizados tornam-se uma extensão do trabalho. Os indivíduos são distraídos das questões reais por meio de distrações promovidas por diversões banalizadas que não exigem atenção e que “permitem uma escapadela da monotonia do trabalho mecanizado”, buscando na música padronizada este desejo de relaxamento, diversão e lazer.

Por meio da padronização musical em que um novo produto musical pouco difere de um outro que obteve sucesso comercial, o ouvinte é levado a esquecer rapidamente aquilo que lhe foi imposto. Portanto, o processo de esquecer ou recordar rapidamente a música de massas é traduzido pelo comportamento perceptivo de desconcentração. As potencialidades que desperta no ouvinte, que chamam a sua atenção por meio de uma audição desatenta e desconcentrada são meros detalhes como:

Intervalos melódicos surpreendentes, modulações invertidas, erros deliberados ou casuais, ou aquilo que eventualmente se condena como fórmula mediante uma fusão particularmente íntima da melodia com o texto. (ADORNO, 1980, p. 182).

Torna-se impossível uma audição concentrada numa música de massas em que os produtos são semelhantes entre si, tornando insuportável a audição. A audição desconcentrada gera a impossibilidade de apreensão em uma totalidade. O que se ouve são determinadas acrobacias instrumentais, efeitos coloridos dos instrumentos. Portanto, há “o deslocamento do interesse musical para o atrativo particular, sensual” (ADORNO, 1980, p. 82), que a isto se reduz pela ausência de uma construção melódica mais criativa ou original.

A padronização ressalta a estilização da sempre idêntica estrutura básica da música e ao mesmo tempo esconde, camufla em sua manifestação a concentração e o controle social. Se não fossem camufladas provocariam resistências. Todavia, é esse controle social que acaba por determinar os desejos dos indivíduos ao criar necessidades e comportamentos apropriados a um sentimentalismo melódico, sem consistência estética significativa que entorpece a capacidade auditiva e seletiva dos indivíduos. Afirma categoricamente Adorno (1986, p. 120): “a estandardização estrutural busca reações estandardizadas”, ou seja, é produzida para ser imediatamente reconhecida pelo ouvinte, impedindo sua individuação.

A indústria cultural mantém a ilusão de que os artefatos culturais de maneira geral são feitos sob medida para os gostos individuais do consumidor ao dar a sensação de que são frutos do gosto e da livre escolha dos receptores. No caso das músicas de apelo popular imediatista, a própria consciência da grande massa dos ouvintes está em perfeita sintonia com a música fetichizada. Nesse aspecto,

[...] ouve-se a música conforme os preceitos estabelecidos pois, como é óbvio, a depravação da música não seria possível se houvesse resistência por parte do público, se os ouvintes ainda fossem capazes de romper, com suas exigências, as barreiras que delimitam o que o mercado lhes oferece. (ADORNO, 1980, p. 179).

A indústria cultural vende a música depois de ter condicionado o comprador a se sentir livre para escolhê-la. Assim, a padronização musical corresponde à pseudo-individuação ou falsa individuação do consumidor na escolha de sua música preferida numa loja de discos. Adorno atenta para o fato de que pseudo-individuação deve ser entendida como “o envolvimento da produção cultural de massa com a

auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na própria base da standardização.” (1986, p. 123). A função da pseudo-individação é, portanto, criar a sensação de existência de produtos diferenciados no mercado, que permitam ao ouvinte a ilusão de que está se expressando criativa e livremente ao fazer suas escolhas musicais. É esta vivência de uma experiência social falseada, segundo a concepção de ideologia de Adorno, o elo que liga essa forma de incorporação dos valores culturais massificados ao processo mais amplo de dominação social nos seus aspectos totalitários.

3.4 Forma de apresentação do material utilizado

Os meios técnicos utilizados para promover o material musical apresentado ao ouvinte enquanto receptor ocorre por meio do rádio, filmes, TV, discos, etc. Para promover a venda de músicas a indústria cultural as submete a um processo denominado *plugging*. Seu significado original está na “repetição incessante de um *hit* particular, de modo a torná-lo um sucesso.” (ADORNO, 1986, p. 125). Ao repeti-lo incessantemente há a possibilidade de ser reconhecido e aceito pelas grandes massas. Esse fato acontece não só com músicas de esteticismos vazios de autenticidade, mas com composições de apelo popular mais intenso, de boa qualidade. A mídia, ao explorá-las através de repetição incessante, acaba gerando signos viciados na sua compreensão e comprometendo assim a própria estrutura composicional da obra. Este é outro aspecto característico da cultura de massa cujo objetivo é reduzir essas músicas ao estado de mercadoria ampliando assim a sua possibilidade de venda. Dessa forma, a sua função estética de educação dos sentimentos dilui-se sob a perspectiva do aspecto comercial. Ao padronizar-se os

próprios hábitos de audição ocorre um desgaste da obra quando se ouve continuamente. Tornam-se um amontoado de idéias impostas aos ouvintes por meio de repetições contínuas “sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária.” (ADORNO, 1980, p. 175).

Na prática, como observa Adorno, há duas alternativas que se impõem neste estado de coisificação em que se encontra a música:

[...] ou entrar docilmente na engrenagem do maniquismo – mesmo que apenas diante do alto-falante no sábado à tarde -, ou aceitar essa pornografia musical que é fabricada para satisfazer às supostas ou reais necessidades das massas. A falta de compromisso e o caráter ilusório dos objetos do entretenimento elevado ditam a distração dos ouvintes. Para cúmulo dos males, tem-se ainda a ousadia de manter a consciência tranqüila, alegando que se oferece aos ouvintes uma mercadoria de primeira qualidade; a quem objetar que se trata de mercadoria embolorada, replica-se em seguida que é exatamente isto que os ouvintes desejam. (1980, p. 177).

O que se observa é que para a música se transformar em sucesso, para ser promovida deve ter ao menos uma característica que a distinga de qualquer outra e “ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todas as demais.” Deve ser ao mesmo tempo igual e diferente. O traço que as distingue pode ser “irregularidades métricas, acordes ou timbres sonoros peculiares.” (ADORNO, 1986, p. 126). Isso demonstra como a promoção comercial de uma canção de modo a convertê-la num sucesso está intimamente associada à padronização de sua produção.

Um outro aspecto é que a promoção comercial está ligada à comercialização do entretenimento e da publicidade que Adorno chama de *glamour*. A mecanização e a vida monótona das massas trabalhadoras exigem que a indústria cultural faça uso de sucessões artificiais para arrancar as pessoas do tédio generalizado. No caso da música de consumo, utilizam-se de cores brilhantes para combater a monotonia e testemunhar, nas palavras de Adorno, “a onipotência da própria produção mecânica, industrial.” (1986, p. 127). Utilizam-se também da riqueza dos sons nos arranjos musicais que possuem a função exclusiva de tornar o produto atraente para as massas. “Se isso fosse realmente atraente em si mesmo, não teria mais meios de sustentação do que uma composição popular realmente original.” (ADORNO, 1986, p. 127). No entanto, isso corrobora com a idéia de que os artifícios são necessários para tornar os produtos atraentes porque eles não são atraentes por si só.

Esse *glamour*, no entanto, conduz a um comportamento infantil que se traduz em expressões infantilizadas tanto na parte musical propriamente dita como na letra que se utiliza de alguns recursos técnicos usados na composição. Algumas programações infantis televisivas incentivam coreografias de forte conotação erótica e impõem um tipo de musicalidade que educa a sensibilidade de forma unívoca com canções recheadas por letras maliciosas e extremamente pobres do ponto de vista musical. Como resultado, há redução do campo auditivo estimulando o ouvir para mexer o corpo, dançar para experienciar ou explorar ritmos e sensações que a música oferece. É uma forma de agressão que faz a sensibilidade infantil apenas absorver, consumir ritmos alegres sem aprender a ouvir, exercitar o lúdico e incorporar símbolos importantes para que ela possa superar estágios de maturação e constituição saudável dos seus conteúdos emocionais.

O ouvinte moderno se comporta como uma criança que se encanta com o aspecto colorido de produtos de uma confeitaria ao perceber apenas os atrativos sensoriais, os timbres e coloridos musicais. As guloseimas que atraem crianças devem variar continuamente nas formas coloridas e sabores, porém, sem despertar suspeita de que são novos engodos industrializados para aferir lucros em função da consciência ingênua dos seus consumidores. O mesmo ocorre com a linguagem musical que deve conquistar o ouvinte e o instrumentista por intermédio de atrativos infantis que se comparam a atitudes das crianças: notações musicais simplificadas que exijam o mínimo de esforço, comparadas à limitação da criança em dominar o alfabeto; melodias limitadas a três acordes fundamentais que excluam qualquer progressão harmônica dotada de sentido tal como a gramática incorreta das crianças; repetição de fórmula musical que se compara à atitude insistente da criança; desenvolvimentos melódicos ilógicos de toda espécie, sobretudo nos baixos:

Por uma parte, a audição infantil exige sons ricos e cheios, como os que são representados particularmente pelas luxuriantes terças, e é precisamente por esta exigência que a linguagem musical infantil contradiz de maneira brutal a canção infantil. Por outra, a audição infantil requer sempre as soluções mais cômodas e comuns. As conseqüências que derivariam do som 'rico' seriam tão alheias às condições harmônicas standardizadas que os ouvintes as rejeitariam como 'antinaturais.' (ADORNO, 1980, p. 184).

Com esse recurso de linguagem procura-se amenizar as responsabilidades dos adultos e relaxá-los, como também aproximar os produtos musicais junto às pessoas, obscurecendo a distância mediadora entre elas e as agências de promoção dos próprios produtos. Constata-se também que com esse tipo de

composição o ouvinte torna-se incapacitado de conseguir uma experiência plena por meio da música elaborada por uma estética autêntica, com todas as exigências implícitas de esforço e concentração intelectuais.

A audição regredida é atomística e incapaz de perceber estruturas melódicas mais complexas. Vivemos hoje a sensação da atomização regressiva, o retorno de tudo contra tudo como o verdadeiro apocalipse do mundo repetitivo. Porém, a música tem uma vocação antiga, para demonstrar no seu próprio campo as possibilidades de transformação que estão latentes na história. Essas possibilidades são enormes. Esses elementos reconhecíveis estão organizados de tal forma que dão significado à música. A relação entre a experiência anterior e a experiência daquilo que lhe é novo é mediada pelo conhecimento, ou seja, torna-se reconhecimento. Compreender e reconhecer conduz ao surgimento de algo novo que caracteriza a música esteticamente elaborada. A música de consumo é destituída dessa relação entre o reconhecido e o novo. “Reconhecer torna-se um fim, ao invés de ser um meio.” (ADORNO, 1986, p. 131). Segundo o autor, o reconhecimento do ouvinte de música de consumo tem distintos componentes como uma vaga recordação do padrão geral do tom e/ou ritmo da melodia, a efetiva identificação em que ocorre o reconhecimento e a segurança do indivíduo em reconhecer o *hit* como outros tantos indivíduos. Sua experiência individual é uma experiência coletiva em que ocorre a transferência psicológica da autoridade do reconhecimento para o objeto, o elemento de auto-reflexão no ato de identificação em que o indivíduo se sente orgulhoso ao identificar algo.

Ao compararmos o que diferencia o reconhecimento da música esteticamente autêntica do que ocorre na música padronizada, voltada para o consumo,

verificamos que o primeiro é um processo intelectual de cognição da forma musical em que há apreensão intelectual de sua totalidade orgânica, de sua característica essencial pelo ouvinte. Enquanto que, no segundo, o reconhecimento é um processo psicológico por meio do qual o ouvinte se identifica e se projeta no produto musical. Isso significa dizer que a sua comercialização torna-se mais viável e eficiente em larga escala resultando, porém, na percepção auditiva que regride. Tal efeito é típico dos recursos manipulativos da indústria cultural que induz gostos e aspirações numa perspectiva de reconhecimento psicológico e não intelectual. A prevalência desse tipo de reconhecimento, no entanto, incapacita o ouvinte a ter uma experiência plena da música de estética autêntica com todas as exigências implícitas de esforço e concentração intelectual, sem ser, todavia, uma experiência de desprazer.

Nos dois ensaios já citados, Adorno se refere a esse comportamento condicionado dos indivíduos aos apelos musicais de sucesso comercialmente induzido, de *jitterbugs* – insetos nervosos. Eles simbolizam os fanáticos pela música de consumo que passam a sua vida a comprar o último sucesso do momento, a decorar a biografia dos seus ídolos, a escrever cartas de estímulo às estações de rádio dando vazão “ao seu próprio entusiasmo como propaganda para a mercadoria que consomem.” (ADORNO, 1980, p. 185). Essa comparação do homem a inseto sugere o reconhecimento de que os homens foram privados de vontade autônoma. É como se quisessem, ao mesmo tempo, afirmar e ridicularizar a perda de sua individualidade transformando-se em besouros que, fascinados pela luz, ziguezagueiam ao som da música. Esses *jitterbugs* assumem socialmente a imagem caricatural que lhes é atribuída de adotarem, a princípio, uma postura de obediência cega aos ditames da indústria cultural. Sempre que querem libertar-se do estado passivo de consumidor sob coação e procuram tornar-se ativos acabam se

escravizando ainda mais caindo na pseudo-atividade e dando mais realce à regressão.

3.5 Música: resistências e possibilidade de formação cultural

As constatações e considerações teóricas feitas no desenvolvimento desse estudo permitiram compreender mecanismos importantes quanto à interferência da indústria cultural ao comprometer o processo formativo dos indivíduos. O que se constata é que tais mecanismos e as suas implicações têm sido negligenciados, tanto pelo processo educacional, no que se refere à escola propriamente dita, como pelo processo formativo mais geral da sociedade. Por outro lado, é visível a forma como a sensibilidade auditiva vem sendo educada ao sabor dos mecanismos de massificação e embotamento da sensibilidade, sem sequer vivenciar alternativas para estabelecer contrapontos e mudanças de hábitos auditivos. Sem dúvida, a educação escolar teria papel fundamental no sentido de apresentar e proporcionar outros recursos rítmicos ou sonoros de uma educação mais consciente dos sentidos.

A existência de uma disciplina de educação musical nas escolas torna-se uma área de conhecimento importante, não apenas para a educação musical em si, fato que seria fundamental para a educação da sensibilidade expressiva do ser humano. Na atual conjuntura de alienação cultural, esse processo contribui para preparar o indivíduo no sentido de absorver novos desafios perceptivos, desenvolver a imaginação e a criatividade, sendo capaz de selecionar com maior rigor os apelos consumistas que determinam o seu imaginário expressivo. A defesa desse espaço e lugar da música nas escolas, sob tal perspectiva, torna-se importante não para

aceitá-la apenas como atividade que propicie um conhecimento técnico, cultural, mas para entendê-la como influente na formação de indivíduos autônomos.

O valor da música como parte da formação geral do homem tem sido discutido desde os tempos da Grécia antiga, no século V a.C. Platão pode ser considerado como um dos primeiros a reconhecer o valor intelectual que a música possuía na vida do homem. Aristóteles e Platão defenderam a importância da existência da música e da ginástica em um sistema público de educação. A preocupação básica da educação para os dois filósofos do período clássico da antiguidade grega era a formação do homem ideal – física e mentalmente equilibrado. A ideia de Platão acerca da natureza e função da música exerceu uma profunda influência nas especulações dos autores medievais a respeito da música e seu papel na educação.

Durante o período helenístico, século I a.C., a música passou a fazer parte do trivium e quadrivium das sete artes liberais, as quais se estenderam até a Idade Média. Nessas, a música assumia duas funções distintas: teoricamente ligava-se a astronomia e educação moral e, na prática, fazia-se indispensável nas apresentações e ocasiões públicas.

Apesar da música ter feito parte do currículo escolar desde os tempos antigos, seus valores transitam entre valores intrínsecos e extrínsecos, de acordo com o contexto histórico e social. A argumentação baseada nos valores extrínsecos à música estava voltada para servir à demanda dos serviços religiosos, militares ou como parte indispensável das comemorações escolares que prevaleceu e, ainda prevalece em algumas situações, até, por assim dizer, no início do século XXI. Educadores musicais europeus como Carl Orff, Zoltan Kodaly e Emile Jacques Dalcroze iniciaram uma proposta de Educação Musical opondo-se às propostas vigentes

estabelecendo uma verdadeira Educação Musical livre da finalidade religiosa, mas que pudesse exercer um papel fundamental para todas as outras disciplinas do currículo e garantir a todos o direito de experimentar e de vivenciar a música.

Verifica-se que, no Brasil, nas últimas décadas, essa área de conhecimento tem sido praticamente excluída do currículo escolar enquanto que nos países desenvolvidos, e mesmo em alguns países em desenvolvimento, o ensino de música na escola é tão importante quanto o ensino do idioma materno, das ciências e de outras disciplinas do currículo escolar.

A prática de educação musical no Brasil data do período colonial. A música, conforme afirma Vasco Mariz (1994, p. 37), “era uma arma poderosa para a catequese.” Nos primeiros séculos de colonização portuguesa, a música que se fez no Brasil estava diretamente vinculada à Igreja. Os jesuítas a utilizavam principalmente como instrumento de conversão dos índios e negros. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo aponta que “com cantos e danças, ao som de instrumentos” conquistou-se “o rebanho selvagem.” (1956, p. 2).

O ensino de música nas escolas públicas foi instituído como obrigatório no século XIX. Ao mesmo tempo em que nos salões da burguesia em ascensão ouvia-se e tocava-se música européia, a escola, acompanhando o que a rodeava, cantava canções italianas e famosas. Posteriormente, com o fortalecimento do pensamento nacionalista, a escola substituiria os cantos em língua estrangeira por um conjunto de cânticos patrióticos. No entanto, foi a partir de 1930 que o ensino de música nas escolas teve seu apogeu com a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema), órgão responsável pela educação musical no país.

Heitor Villa-Lobos, diretor do órgão, criou um programa governamental para introduzir música no currículo das escolas. Com o planejamento de uma educação musical básica, incluindo orfeões escolares e artísticos, bandas, música para o povo, o compositor se empenhou em memorável campanha, que teve os mais auspiciosos resultados. A metodologia adotada por ele foi o Canto Orfeônico. Para tal, criou dois volumes de Canto Orfeônico, um corpo de música coral com o propósito pedagógico. Essas canções parecem ser um sumário das idéias de educação musical do projeto de Villa-Lobos, nas quais o compositor empregou principalmente materiais folclóricos e textos de cunho político. O Canto Orfeônico foi de enorme importância como instrumento de educação musical, porém, não se pode deixar de mencionar o objetivo político-ideológico de congregação de massas, em que se exaltava, além do desenvolvimento da sensibilidade musical, o sentido de doutrinação patriótica e formação cívica. Rosa Fucks afirma que este projeto político-musical estava comprometido com o “populismo da era Vargas.” (1993, p. 145). Villa-Lobos conseguiu assim o seu projeto de educação musical e o governo um instrumento de doutrinação política em uma mesma ação.

Deve-se ressaltar, entretanto, que Villa-Lobos não foi precisamente um educador ou pedagogo no sentido rigoroso do termo. Sua contribuição criativa foi imensa na área, mas o aporte e alento trazidos deram-se principalmente na dinamização do fazer e na direcionalidade das realizações. Preocupou-se também com a elaboração metódica de ferramentas e desenvolvimento de estudo e pesquisa dos processos típicos de ensino/aprendizagem. Na opinião de Carlos Kater Villa-Lobos pode ser definido mais propriamente enquanto “animador musical.” (1997, p.6). Trouxe para o coletivo sua potencialidade inventiva, juntamente com uma capacidade ímpar de aglutinar músicos, artistas e professores em torno de suas idéias e projetos.

O ufanismo em torno do projeto cívico-disciplinador evidenciado no Canto Orfeônico prosseguiu até quando, com o término do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, o país volta à normalidade e a sala de aula de música deixaria, aos poucos, de desenvolver tal atividade orfeônica.

Na década de 1970, após a implantação da Lei 5692/71, o ensino de música passou a ser vinculado ao ensino das demais artes, sob a disciplina Educação Artística. A união dos diversos discursos artísticos sob uma disciplina estava provavelmente vinculada à concepção de que as artes estão interligadas pela sua dimensão estética, ou seja, como sendo capazes de desenvolver a sensibilidade e o gosto artístico do indivíduo. No entanto, a criação da disciplina Educação Artística com essa concepção de integração das artes acabou gerando a confusão entre as noções de integração e polivalência. Polivalência que poderia interferir na própria formação do professor em qualquer nível, pois teria que ter domínio dos três discursos artísticos: plástico, teatral e musical.

A partir da implantação da Lei de Diretrizes e Bases⁹ (LDB) o ensino de arte reflete tanto nas concepções e propostas metodológicas para a área quanto nos termos normativos que regulamentam a sua prática escolar. Delineia-se um redirecionamento desse ensino, voltando-o para o resgate dos conhecimentos específicos da arte, em cada linguagem artística. Nesse sentido, esta lei não se refere mais à Educação Artística, mas sim ao ensino de Arte que deve abranger, agora, quatro modalidades artísticas:

⁹ Lei 9394/96, Art. 26, parágrafo 2º. “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.”

1: Artes Visuais que engloba artes gráficas, vídeo, cinema, fotografia e as formas de produção resultantes das novas tecnologias, como a arte em computador; 2. Música; 3. Teatro; 4. Dança, que é demarcada como uma modalidade específica.

A característica geral dessa proposta é resgatar os conhecimentos da arte e a complexidade de seus conteúdos nas diversas modalidades artísticas e isso requer professores especializados em cada linguagem. Porém, o sistema educacional não prevê uma formação em qualquer área artística durante os estudos básicos em que o indivíduo possa adquirir domínio nas diversas áreas e receber uma formação pedagógica aceitável em um tempo determinado.

Acreditamos que, em termos de Brasil, uma minoria de escolas se empenhou em oferecer quatro linguagens artísticas de modo consistente, contratando para tal diversos profissionais com formação específica. Apesar da exigência legal de que as quatro artes devam ser trabalhadas de maneira equilibrada, presenciamos um real abandono da música, sem falar do precário desenvolvimento das outras artes.

Dessa forma, o acesso ao ensino da música passa a ser um privilégio das elites, situação que contradiz todo e qualquer princípio educacional. E nas escolas, principalmente de Educação Infantil, professores e alunos muitas vezes se guiam pelas paradas de sucesso, trilha sonora de telenovelas e seriados reforçando as mesmas estratégias de massificação da sensibilidade, nos moldes em que se discutiu nesse trabalho. Utilizam-se de produções que primam pela pouca qualidade musical no tocante às melodias e arranjos que se limitam a um padrão harmônico extremamente simples, que sustenta uma melodia também simples. Em relação às letras, encontram-se subordinadas a modismos, muitas vezes de caráter malicioso, grosseiro, banal, reforçando conceitos consumistas e sentimentos estereotipados. A

atividade musical, por sua vez, acaba por ficar à disposição do setor promocional, com o objetivo de preparar repertório a ser apresentado em comemorações. Nesse caso, os poucos instantes em que se faz música, resume-se a cantar e cantar mais, muitas vezes de maneira mecânica, sem que o repertório seja trabalhado adequadamente, de acordo com as possibilidades vocais do indivíduo, ou mesmo sem explorar a dimensão artística e musical desse repertório. Dessa forma, o uso que se faz da música não se relaciona com educação musical, no sentido literal do termo. Ao contrário, seu uso está restrito a um conjunto de atividades falsamente lúdicas, de baixo teor educativo em que não se busca o desenvolvimento da criatividade e imaginação, o potencial estético e artístico, inerente a todo ser humano.

De maneira geral, o papel social dos sistemas de ensino é concebido como o de transmitir e conservar a cultura e os conhecimentos considerados universais, bem como formar indivíduos para atuar na sociedade. A escola é o local que privilegia a formação educacional e a construção racional do homem enquanto sujeito autônomo. Porém, não se pode desconsiderar a situação educacional como parte do contexto mais amplo das relações de produção capitalista. Esse entendimento permite compreender uma série de situações limites em que atualmente o processo educacional está submetido e comprometido. Porém, a compreensão crítica dos mecanismos que tornam tal comprometimento o processo não só de sua submissão, mas o de uma formação social centrada nas formas de reprodução dessas relações, deve ser intensificada.

Esse encaminhamento deve levar em conta que o processo de massificação da cultura, com o caráter de cumplicidade ideológica aos mecanismos de dominação,

não busca refletir os produtos da indústria cultural vistos como forma de alimentar e perpetuar esse tipo de educação ideologicamente comprometida. Se a escola, mais especificamente, faz parte desse processo como um todo, essa parcela não se limita a uma existência mecânica e estática, para além das transformações sociais. Como as demais outras instituições sociais, ela é produto de determinantes históricas e, portanto, a construção da sua existência deve ser entendida numa perspectiva dialética. Assim, no interior da escola, que historicamente se transforma, é possível articular processos de transformação social, sem reduzi-la, entretanto, a essa instância ou a ela atribuir a responsabilidade de tais transformações. É no seu interior, todavia, que se pode refletir sobre as condições dadas pelos mecanismos de alienação social, buscando formar uma consciência das relações que os produzem.

Uma reflexão sobre as condições da educação atual, que tem negligenciado uma sistematização teórica mais consistente sobre a força da indústria cultural na formação dos indivíduos, acaba comprometendo a sua própria autonomia como forma de intervenção social. É dever da escola evidenciar os aspectos ideológicos de massificação social, elemento mistificador de uma racionalidade técnica que desumaniza à medida que oculta as regressões sociais que provoca. Nas palavras de Adorno (2000, p. 141,142) educar é produzir uma “consciência verdadeira” e para tal demanda “pessoas emancipadas.” A escola é uma instituição ambígua, pois pode ser transformada e pode também se transformar. E nessa transformação, a figura do educador é importante. Educar é também redimensionar, criar hábitos e condutas para o homem em sociedade desenvolver consciência crítica e educar para sentimentos humanos mais seletivos. Estuda-se o processo histórico, os mecanismos e interesses que estão por trás da pseudodemocratização dos bens culturais para se ter respaldo e poder lidar mais eficientemente com as forças que

tornam a escola o que ela é, nas condições que a produziram, para fazê-la superar-se na subserviência às estruturas de dominação. É necessário atentar para as características que a educação atual vem assumindo. Uma atitude educacional responsável e consciente constitui uma estratégia de resistência às banalizações culturais veiculadas que co-participam da formação do imaginário social da atualidade.

Ao se transitar por um universo musical mais amplo, considerando-se um plano estético mais autêntico, seja popular, folclórico ou erudito, a tendência é de obter um enriquecimento da audição que conduza à busca de uma audição consciente, de fruição autêntica. A educação musical enquanto potencial de sensibilização dos sentidos humanos provoca níveis de expansão sensória que habilita o sujeito a perceber mais intensamente os interstícios da realidade circundante.

Isso nos remete ao entendimento de que uma disciplina de educação musical deve considerar, para além do aprendizado da técnica ao contato com as obras de arte, seus recursos inovadores, a estrutura interna e formal da composição, a capacidade de desenvolver no indivíduo atitudes perceptivas e um aguçar dos sentidos que lhe garanta uma autonomia intelectual e uma visão mais crítica do mundo que o cerca. É por esse processo que os sentidos educados numa percepção mais aguçada podem perceber com maior intensidade as linguagens ideologicamente comprometidas no interior de uma obra. Trata-se, portanto, de a educação humanizar o indivíduo por meio da criatividade, da imaginação, desenvolvendo nele o seu potencial estético e artístico.

Considerando-se as banalizações da sonoridade musical estereotipada que se veicula pela mídia, torna-se oportuna uma proposta que resgate a educação musical

no interior das instituições de ensino. Os seus conteúdos pedagógicos, fundamentados numa perspectiva que ultrapasse um reducionismo formal dos aspectos musicais, podem conduzir o indivíduo a ampliar sua vivência, despertar sua sensibilidade estética e artística para superar limites do universo musical imposto. E assim gerar indivíduos com um certo grau de autonomia para desenvolver, como ser cultural, uma ação crítica em relação à postura de simples consumidor de pacotes comercialmente selecionados, fortemente viabilizados pela sonoridade empobrecida de originalidade veiculada pela indústria cultural.

O processo de industrialização e consumismo exclui a sensibilidade e o potencial humano de criatividade. Ao apertar botões durante oito horas diárias, preencher formulários, ler gráficos, fazer cálculos, relatórios e outras tantas tarefas monótonas e fragmentadas, o sujeito perde a noção do que significa sua atuação dentro de um processo maior. Esse processo de fragmentação, segmentação e abstração das tarefas constituem aspectos altamente negativos para a mente humana contribuindo para o isolamento e a desagregação da personalidade na simbolização da vida social. O indivíduo se isola com sua máquina e os sentimentos de solidariedade e interesses comuns entre os sujeitos tornam-se desestimulados. Nas considerações de Ostrower, “a própria pessoa não passa de simples parafuso de uma engrenagem que desconhece, e da qual, a qualquer momento, poderá ser sumariamente desparafusada. E substituída por outro parafuso.” (1995, p. 249). As contradições do mundo moderno intensificaram a disparidade entre possibilidades efetivas, provocadas pelo desenvolvimento tecnológico no atual estágio da sociedade capitalista, para a melhoria da vida social. Embora haja maior acesso dos indivíduos à educação e às informações culturais resultantes do progresso tecnológico, o

potencial humano e social tem sucumbido a esse modelo de progresso reduzido aos interesses dominantes da ideologia econômica.

O que se observa em nossos sistemas de educação ou mesmo no lazer é que não há lugar para desenvolver o potencial de sensibilidade no ser humano e no senso de liberdade que ele proporciona. A criança, em qualquer instituição de ensino desenvolve a pintura, a música, a dança. Essas são suas primeiras representações simbólicas; são linguagens expressivas usadas com toda a espontaneidade; são descobertas intuitivas e que lhe dão oportunidade para desenvolver dotes sensíveis. Ao não desenvolver esses aspectos há uma quebra a sua continuidade. A sensibilidade própria dos indivíduos é o que menos interessa à sociedade de consumo; esta se encarrega de exterminar tais inclinações bem rapidamente para determinar o padrão do sentir em consonância com a estrutura mais geral do sistema.

Como já observado anteriormente, desenvolver o potencial estético no processo educativo não se trata de tornar os educandos artistas originais. Trata-se de educar, por essa forma de sensibilização a percepção humana, a sua sensorialidade, reconheça-se bastante danificada pelos embotamentos veiculados pela indústria cultural. Leve-se em conta ainda que a apreensão de uma obra de arte, a fruição estética e os desafios para abstrair os seus códigos expressivos não só educam um olhar diferenciado sobre a própria realidade, como também deve-se atentar para as considerações históricas que os elementos alegóricos proporcionam nas diferentes obras de arte.

No fazer poético, nas metáforas ou na energia que pulsa nos traços de uma tela, escultura ou obra arquitetônica, retrata-se um estado de perplexidade, de

melancolia, de fragmentação, de apreensão do real concreto em que é possível apreender a realidade social em movimento. O que se vê não são apenas configurações e combinações harmônicas de formas e movimentos. A palavra poética, as cores, as luzes não possuem apenas fruição estética, não são meras informações ou descrições de fatos ocorridos, não são apreensões imediatas, mas por meio desses elementos há denúncia histórica das relações produtivas determinadas pela sociedade que permitem a apreensão do outro. Há revelação de experiências que libertam os sentidos para aguçar a percepção da realidade e resgatar a possibilidade de uma ação consciente em busca da superação desse modelo de organização social que se apresenta como natural e imutável.

Ao se exemplificar aspectos sonoros de construções melódicas e harmônicas de uma sinfonia de Beethoven, percebem-se sensações que remetem o indivíduo a um campo perceptivo de compreensão de uma dada realidade antes não percebida. Em músicas populares esteticamente elaboradas com características comuns à música popular como refrão, ritmo constante, pode-se verificar que os componentes de recursos da criatividade sonora correspondem a sensações mais profundas da percepção humana. Isso possibilita ao indivíduo dar um salto qualitativo na sua percepção. São músicas criativas que, quando se ouve, o indivíduo tem seus dados perceptivos ampliados. Ao contrário, nas músicas chamadas urbano-sertanejas¹⁰

¹⁰ Denominação de um tipo de música urbana que se desenvolveu no Brasil a partir da junção de algumas temáticas sertanejas, ritmos e instrumentações eletrônicas de outros gêneros musicais urbanos gerando um ecletismo sonoro e estilístico cujo apelo mais almejado é o de atingir o maior número de consumidores. A sua estrutura caracteriza-se como de fácil padrão assimilativo e de identificação a um universo existencial medíocre, reduzido a um cotidiano repetitivo e resignado. São, na sua grande maioria, semelhantes em termos composicionais e de baixo teor de informação estética, com acentuada preocupação de sucesso comercial garantido. Os apelos de rima fácil,

não se instiga o salto qualitativo, e sim reforça-se a passividade porque nelas a linearidade impulsiona a sensibilidade para o adestramento ideológico. Utiliza-se de recursos melódicos facilitados que, por sua vez, mantêm a percepção estética do indivíduo sempre em um patamar inferior que não acarreta possibilidade do sujeito se educar, buscar novos desafios, garantindo assim o embotamento dos sentidos humanos. A instrumentação imposta, carregada de elementos padronizados arrebatam os sentimentos do ouvinte sob uma ordem pré-estabelecida e alheia, impedindo a educação dos sentidos de forma autêntica. O ouvido torna-se tão habituado a essa sonoridade viciada que o indivíduo se recusa a uma audição diferenciada. O nível de aceitação de uma música popular esteticamente melhor elaborada acaba sendo limitado e a sua veiculação pouco explorada pela mídia, em função do próprio condicionamento auditivo para o consumismo musical e não de conteúdo estético e formativo.

Compositores como Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, João Bosco, estão no processo da indústria cultural; porém, algumas de suas composições apontam possibilidades de se encontrar consistência estética mais qualitativa. São composições que podem ter uma utilidade pedagógica com perspectiva de superação de dados regressivos e até mesmo opressivos da sensibilidade humana e de vícios produzidos por esta sonoridade viciada e repetitiva imposta pela mídia.

A título de ilustração demonstraremos, por exemplo, como um processo de criatividade melódica e informação poética podem ser explorados por conteúdos

repetição de fórmulas, coloquialismo e exposição de sentimentos estereotipados demarcam o conteúdo vazio de artisticidade e comprometimento ideológico com as relações sociais consumistas.

didáticos. Tome-se uma composição como *Você, Você*, do compositor de música popular brasileira, Chico Buarque de Holanda. Observa-se que a não linearidade da melodia não nos permite prever a condução melódica que se segue. Ela exige percepção do indivíduo e nexo de reflexão. Quanto ao instrumental utilizado, este acaba por ser sempre um elemento surpresa seja por meio das marimbas, dos bells, seja pelo contraponto da flauta, do violão, seja por outros instrumentos de sopro e o próprio vocal com sua contra-melodia que evidenciam a não linearidade. Os efeitos de oscilação entre agudo e grave reforçam o caráter de indagação evidenciado na letra. Portanto, há correspondência poético-musical para demonstrar a tensão emocional contida na obra.

Uma rápida análise da letra (ver anexo, p. 129) revela que há exploração de recursos da função poética e composicionais com a utilização de processos metafóricos para intensificar a atração perceptiva do ouvinte. Acrescente-se ainda que esse processo colide a saturação significativa da palavra em consonância com o clima melódico gerando sensações profundas na percepção do ouvinte que é levado a perceber limites de sentimentos e estabelecer diálogos de superação. Isso ocorre em função da própria dissonância rítmica que não impõe sentimentos identificatórios, mas educa os sentidos do ouvinte a vivenciarem expressivamente os seus próprios sentimentos. Soma-se a isso o talento artístico do compositor, cuja visão de mundo expressa na composição inaugura no sujeito não apenas imediatismos de um cotidiano dramático, mas a reação de uma superação deles.

Isso exige do ouvinte uma dimensão mais elaborada de percepção e vai ao encontro com o que já havia sido discutido anteriormente. O dado imediato não permite reflexão. Limita-se na apreensão da aparência e isso impede a capacidade de

enxergar as correlações que estão postas socialmente, impossibilitando ao sujeito buscar novos desafios e com isso dinamizar a forma de perceber e intervir na realidade circundante.

Ao falar do amor, da dor da separação, do ciúme, o compositor não se refere a esses sentimentos como um drama qualquer. Revela a dor, mas ao mesmo tempo revela aspectos fundamentais da condição humana e suas hesitações. A experiência auditiva remete a uma audição que não se reduz à mera identificação com a experiência retratada na música. A sua estruturação tanto sonora quanto literária, num jogo lúdico, instiga sensações profundas de recomposição de sentimentos e de aprendizagem no embate das diferenças na convivência com o *outro* que se perdeu. É por meio dessa carga poética que se estabelece um diálogo superior como forma de reconhecimento dos sentimentos. O indivíduo experiencia seus sentimentos, fortalece sua consciência que lhe proporciona possibilidade de se movimentar em relação ao drama. Ele é instigado a se recompor diante desse sentimento frustrado e aprende com as dores, com os sofrimentos que são processos inevitáveis da vida. Processo inverso ao das estratégias de apelo sentimental exacerbado fartamente utilizado pelas composições musicais de sucesso massificado. Veiculadas em excesso pela mídia, na sua construção aparentemente ingênua, dado aos seus apelos sentimentais, estereótipos emocionais consumistas são inculcados inviabilizando no sujeito uma vivência de amadurecimento para superar impasses e circunstâncias afetivo-emocionais.

O apelo excessivo à emotividade contido nessas canções, pelo consumismo sentimental que as caracteriza, reverte sentimentos autênticos a condição de estereótipos de afeto justamente para suprir o sentimento que é roubado no

cotidiano pelo embrutecimento das relações sociais de produção. Quando se afirma o dado manipulativo e regressivo desse tipo de educação estereotipada da sensibilidade, a questão maior a se compreender são as relações sociais de dominação como um todo que se sustentam por meio de tais estratégias. As preocupações educacionais que se juntam a essa questão têm por finalidade demonstrar esse caráter de dominação social que permeiam a interioridade desses recursos de suposto entretenimento social.

Em um mundo em que tudo flui, é o que não se renova um empecilho, um obstáculo. Koeelreutter nos diz: “sem o espírito criador não há arte, não há educação.” (1988, p. 53). Quando um sujeito é aberto à vida, sem preconceitos e receptivo a novas experiências, capaz de diferenciar-se e reintegrar-se, de amadurecer e crescer espiritualmente ele terá condições de criar. O fazer criativo se desdobra numa simultânea compreensão maior de si mesmo que conduz a imaginação a situar-se mais inteiramente no mundo. O criar não é um fazer qualquer. É um fazer responsável porque é livre. Caso contrário, resultaria em mera atividade lúdica, terapêutica ou ainda, comercial. Criar, nas palavras de Ostrower,

[...] significa poder compreender e integrar o compreendido em novo nível de consciência. Significa poder condensar o novo entendimento em termos de linguagem. Significa introduzir novas ordenações, formas. Assim, a criação depende tanto das convicções internas da pessoas, de suas motivações, quando de sua capacidade de usar a linguagem no nível mais expressivo que puder alcançar. Este fazer é acompanhado de um sentimento de responsabilidade, pois trata-se sempre de um processo de conscientização. (1995, p. 252).

A criatividade pode ser caracterizada como um potencial de sensibilidade que inclui vivências que se abrem do sensorial ao intelectual. É um potencial que aprofunda nosso raciocínio, que conduz a uma ação diferenciada ligada ao intuitivo e que nos permite ter uma vivência de nós mesmos e agirmos criativamente. Ostrower, em relação a esse processo, observa que:

a criatividade é portanto um potencial em aberto, abrangente, vindo a manifestar-se nas pessoas através de certas inclinações, interesses, aptidões [...] As inclinações surgem espontaneamente, podendo voltar-se para as artes e os artesanatos – pintura, gravura, escultura, cerâmica, tecelagem, música, dança, teatro, poesia, literatura, cinema, vídeo, fotografia – para as ciências sociais e humanas, para os muitos campos da pesquisa científica ou da tecnologia. (1995, p. 218).

A ênfase ao processo da criatividade na educação implica promover sobretudo atividades criadoras dinamizando as potencialidades individuais, favorecendo a originalidade, a apreciação do novo, a invenção, a expressão individual, a curiosidade e a sensibilidade frente aos problemas, receptividade a idéias novas, percepção sensorial. A dimensão criadora deve ser inerente ao processo educativo, pois conduz o indivíduo não só a fazer novas associações para integrar objetos num processo criador, mas também saber agir de forma criativa, ativando sua mente, descobrindo suas potencialidades e construindo a sua autonomia. Essa atitude educativa implica uma identidade mais sólida na constituição de indivíduos por meio daquilo que se denomina experiências sociais verdadeiras e uma sociedade mais autêntica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os pressupostos teóricos que nortearam o desenvolvimento dessa pesquisa autorizam afirmar que as categorias de *indústria cultural*, *razão instrumental*, *semiformação* foram fundamentais para demonstrar os processos de produção e reprodução de comportamentos conformistas e reificação das consciências no contexto da sociedade industrial.

Tais categorias permitiram entender a dimensão do consumo e a subordinação ao princípio do lucro, que as diferentes formas da expressão humana socialmente produzidas assumiram com o advento da era industrial. Sob tal enfoque, observa-se como a produção maciça dos bens culturais em série, o estímulo sempre realimentado das necessidades artificialmente produzidas trouxeram mudanças que afetaram os planos e referências culturais da vida social. Os níveis sociais da percepção, da sensibilidade, dos valores morais, dos critérios estéticos, dos pólos de afetividade, as categorias do pensamento intelectual tornam-se reféns de um pragmatismo econômico que a tudo impõe a sua marca de adaptação dos indivíduos ao modelo de sociedade que estabelece e legitima.

O conhecimento, o desenvolvimento da ciência, a tecnologia, em suma, a razão nos inícios da era moderna tinham como promessa uma dimensão humanista voltada à libertação e à emancipação do homem. Porém, na medida em que a burguesia foi

impondo seu domínio às outras classes sociais, a dimensão emancipatória da razão enquanto esclarecimento “*Aufklärung*” tornou-se ofuscada e a dimensão instrumental passou a ser privilegiada. Nessa perspectiva, o pensamento se apresenta em forma de dados quantificados e a razão, por sua vez, se transforma em instrumento a serviço do progresso, da dominação, do mundo administrado. Esse contexto, contrariamente a proposta da supremacia humana oriunda nos princípios do Renascimento, acaba submetendo o indivíduo à identidade da ideologia econômica instaurada, enfraquecendo a sua própria identidade.

O resgate do elemento emancipatório da razão é atualmente a grande tarefa de um conhecimento para desenvolver consciências críticas na perspectiva de recuperar a própria autenticidade do conhecimento. A investigação teórica que se desenvolveu neste estudo demonstrou o percurso pelo qual a emancipação da razão e a autonomia do sujeito foram sendo atrofiados no desenvolvimento da razão, reduzida a uma perspectiva instrumental. Os autores frankfurtianos privilegiados nesse estudo, especialmente Adorno e Horkheimer, forneceram, assim, categorias e eixos metodológicos fundamentais para demonstrar os processos de fetichização dos produtos culturais e os rumos tomados pela produção cultural no desenvolvimento da sociedade capitalista, pautada por uma racionalidade técnica. Ao demonstrar tais mecanismos, pode-se perceber o quanto esse encaminhamento contribui para, ao mesmo tempo, denunciar e resgatar da razão as suas possibilidades emancipadoras. Esse processo, no entanto, não pode ser compreendido fora de um contexto histórico mais amplo para entender historicamente o seu comprometimento ideológico e não simplesmente repudiar tais consumismos culturais como se fossem os responsáveis diretos pelo processo de alienação social. Não se pode, todavia, descaracterizá-los, nem ausentá-los de responsabilidade da participação de

ajustamento ideológico e conformação da consciência à estrutura econômica dominante. O entendimento dos mecanismos pelos quais eles seduzem e permeiam o imaginário social, determinando práticas e atitudes sociais, revelou-se necessário para fundamentar as implicações formativas alienantes que daí resultam na sociedade contemporânea.

A análise decorrente desses pressupostos teóricos nos permitiu perceber que os conceitos de indústria cultural e de semiformação não se constituíam apenas de definições terminológicas, mas foram fundamentais para tornar explícitos os mecanismos de manipulação ideológica contidos nesses discursos. Situar a origem histórica desses dois conceitos viabilizou entender mais claramente que a cultura veiculada por meio desses discursos caracterizam a própria expressão econômica que vingou na consolidação do modelo social instaurado pelo desenvolvimento da Revolução Industrial.

O que se observa, portanto, é que, no contexto da indústria cultural a cultura está subordinada à lógica da padronização e da racionalidade técnica como uma mercadoria qualquer, ou seja, com a racionalidade voltada apenas à produção de instrumento. A sua prioridade não está relacionada ao caráter formativo do homem pela sua autonomia. Nesse aspecto, ao reduzir a cultura à condição de mercadoria, a sua dimensão mercantil não só alimenta, como também oculta as contradições sob as quais as relações de produção social capitalista se reproduzem e se sustentam. Essa cultura, vista sob tal abordagem, exclui do sujeito a possibilidade de uma consciência crítica ao educar os sentidos humanos para se tornarem submissos, embrutecendo assim as relações humanas com finalidades servis. A semiformação, produto desse tipo de sociedade administrada, desenvolve-se nesse contexto da

sociedade industrial para legitimar os seus interesses econômicos, resultando, porém, uma formação social danificada. Tal processo, sem dúvida, compromete a formação de indivíduos autônomos e destrói as várias formas de manifestações expressivas autênticas que sucumbem diante da avalanche de imposições culturais, comercialmente preconcebidas.

A produção cultural assim massificada e, mais especificamente, a música de sucesso produzida para o consumo em larga escala, como se situou neste trabalho, muito além do mero entretenimento, compromete a percepção auditiva. Com uma carga musical carregada de recursos sonoros viciados e semelhantes, nível composicional vazio de criatividade e originalidade, esse tipo de musicalidade impõe sentimentos e emoções estereotipados, pelos quais os ouvintes regridem o campo perceptivo. Alimentados, no entanto, por tais experiências estéticas divulgadas a exaustão pela mídia, os ouvintes acabam por reduzir o gosto a esse universo estético vazio pelo qual conformam a experiência dos seus sentimentos. São, no entanto, como se observou, discursos que não instigam sentimentos humanos mais profundos levando o indivíduo a reelaborar ou superar situações existenciais vividas. Além de uma identificação primária, muitas vezes infantil, quando não apenas narcísica, esse nível de musicalidade não só cumpre esse papel limitante como também compromete o imaginário social a um esquema de dominação social. Na medida em que a sua taxa formativa diminui, permeado por esse esteticismo mediano, diminui também a possibilidade do indivíduo expandir a sensibilidade e, assim, estabelecer um diálogo superior com a sua própria existência. Ou seja, aquilo que realmente poderia tornar-se experiência estética autêntica para autonomia do sujeito torna-se apropriada ideologicamente por tais estereótipos musicais, cuja

função é a de submetê-lo ao esquema ideológico de sustentação do sistema social dominante.

Um enunciado oportuno de Adorno (1980, p. 165), de que: “a música é a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para seu apaziguamento” reflete bem o clima de perda civilizadora da cultura atual e, mais especificamente, os referentes estéticos. Primitivamente, como observa o autor, a música tinha a função de acalmar o espírito e apaziguar a alma. E, essa função ainda continua. Ela alegra o espírito e os anseios humanos. Porém, a música voltada a esse esteticismo regressivo veiculado pela indústria cultural, seus estereótipos sem consistência formativa, não está sendo elaborada no sentido de dialogar com a constituição do indivíduo, está integrada a uma exigência de fundamento econômico. Esses conteúdos musicais deseducam e suprem uma necessidade de lazer e de diversão planejados e mesmo comercialmente útil e a isto se reduzem. São facilitados ideologicamente no sentido de desviar a compreensão objetiva das relações de dominação social, as quais ocultam enquanto divertem e administram a consciência ingênua das massas. Ao reproduzirem por essa estética ideologicamente comprometida as relações do poder econômico dominante, acabam não permitindo a ampliação do campo perceptivo e a constatação de uma sensibilidade que dê autonomia ao sujeito. A sensibilidade, o espírito humano, ao contrário de estarem sendo educados, no sentido mais específico do que se poderia denominar educação enquanto processo formativo, estão sendo danificados por tais embotamentos dos sentidos. Esse entorpecimento, no entanto, predispõe o sujeito a não identificar o processo alienante que tais discursos massificados veiculam, legitimando de forma natural as relações de produção social perversas que sobre ele agem.

Uma grande massa de consumidores ou ouvintes passivos é, todavia, conduzida a vivenciar os mais diferentes valores que a indústria cultural imputa como experiências sociais autênticas. O ouvinte desse tipo de música assimila esses conteúdos musicais sem se dar conta de que seu gosto musical está sendo induzido a um tipo de repertório específico, na maioria das vezes, de baixa qualidade e que se constitui de um mero conglomerado indiscriminado de sons, sem potencial artístico mais conseqüente. Consome-se esse tipo de música imposta pelos meios de comunicação, nas lojas, shoppings e restaurantes, como pano de fundo complementar às demais atividades que se realizam no dia-a-dia.

A motivação do consumismo indiscriminado de toda essa estética musical banalizada não pode deixar de considerar o contexto histórico da sociedade industrial em que esse tipo de unidimensionalização da cultura se estabelece. Porém, só a constatação desse processo não dinamiza essa forma de alienação cultural a fazer-se contradição e crítica das relações sociais de produção que, em última instância, a produzem. Torna-se fundamental, nestas considerações finais, também mencionar que esse consumismo musical estereotipado se explica pela ausência de critérios musicais no seio de uma população sem acesso a uma formação musical mais consistente, fator que ampliaria o campo seletivo.

Nesse aspecto, justifica-se a ponte que se estabeleceu nesta pesquisa, relacionando os usos alienantes da estética musical como processo formativo danificado e as questões educacionais. Esse acesso pode ocorrer no ensino escolar formal, no qual o sujeito possa desenvolver uma apreciação musical consciente e crítica, desenvolvendo o potencial artístico e criador inerente a cada ser humano.

A educação plástica e arquitetônica, a sensibilização ao mundo sonoro e poético, a familiarização cultural e um contato regular com obras de estética autêntica constituem um apreciável recurso pedagógico e um referencial inesgotável para a formação da sensibilidade do indivíduo no que se refere a sua apreensão consciente da realidade. A arte, por ser um processo de mediação e, portanto, de reflexão crítica da sociedade, conduz a um processo de diálogo intenso por determinadas questões internas do sujeito, abrindo-lhe a outros níveis de interesse, de abstração e de percepção. Todos esses elementos, diferentemente dos esteticismos administrados comercialmente, ampliam desafios internos e aumentam a exigência cultural do indivíduo.

Cabe ressaltar ainda que esta pesquisa se fixou especialmente na questão da música pelo fato de se compreender que esse discurso promove sensações profundas no *sensorium* humano. Os usos ideológicos que se têm feito dessa capacidade que a música possui de seduzir a percepção justifica a necessidade de desmistificar tal intencionalidade ideológica que a corrompe e compromete essa forma de expressão tão significativa para apurar a educação dos sentidos humanos. Esse apuramento importa, no entanto, não apenas como educação musical ou refinamento da personalidade do indivíduo, mas para a ampliação perceptiva e formação de seres emancipados.

A educação, por meio do entendimento da função estética, como se discutiu neste estudo, pode viabilizar a possibilidade de educar os sentimentos para uma percepção mais elevada. O resgate de uma disciplina de educação musical teria muito a contribuir para um discernimento mais amadurecido. Ao trabalhar músicas esteticamente elaboradas, ao contrário de reforçar a passividade, poder-se-ia criar

formas diferenciadas de comportamento e atitudes, em relação às imposições musicais alienantes. Não se trata de conceber, por tais considerações, uma disciplina prepotente e capaz de redimir o processo de alienação social, mas contribuir para diminuir a taxa de regressão auditiva e aumentar o nível de exigência cultural da sociedade.¹¹

Também é de pertinência pedagógica a possibilidade de inovar-se diante dos novos desafios que a dinâmica social e histórica produzem. Ao se recompor uma atitude educacional que sensibilize o sujeito da sua condição de objetificação ideológica no desenvolvimento da sociedade capitalista, a educação estaria provocando contrapontos importantes aos totalitarismos culturais socialmente disseminados.¹²

A instituição escolar não está imune às influências da ideologia mercantil que rege a sociedade capitalista. Porém, ela e os demais meios de formação que integram esse contexto social têm responsabilidades enquanto projeto educacional que possa refletir e fazer refletir as condições ideológicas pelas quais relações de dominação social são legitimadas. Ainda assim, não se pretende tributar à educação escolar uma dimensão salvacionista de estruturas sociais historicamente produzidas. Há, entretanto, uma tensão que remete essa polêmica para uma discussão educacional mais contundente sobre quais novos biotipos sociais têm-se produzido para refletir as condições sociais em que a sociedade está sendo forjada. Se não cabe à escola

¹¹ Anotações de aula da disciplina: Estética, mídia e educação contemporânea, do Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Educação – Universidade Estadual de Maringá, ministrada pelo Professor Doutor Luiz Hermenegildo Fabiano, 2001.

¹² Idem.

a transformação das estruturas sociais, nem é da sua competência atribuir-se tal empresa, ela não pode isolar-se da ebulição histórica que a produz nem deixar de interagir com as forças sociais regressivas pelas quais a barbárie se naturaliza. É importante que a escola cumpra com a parte que lhe cabe e, como sabiamente observa Adorno, em *Educação e Emancipação*, quando chama a atenção da escola para que: “[...] se conscientize do pesado legado de representação que carrega consigo.” (2000, p. 117).

Aos educadores e pesquisadores na área de educação cabe discutir, argumentar e denunciar de forma sólida aquilo que é de fato responsabilidade da escola, a fim de fazê-la cumprir o direito que o cidadão tem quanto a uma formação consciente para fazer valer a representação dos seus direitos. Por esse caminho, instaura-se também possibilidades da formação de sujeitos mais críticos e reflexivos em relação às diversas linguagens informativas que atualmente vingam no social. Um desafio que se apresenta para a escola hoje é o de urgentemente resgatar alguns dos princípios culturais que são de fundamental importância para a formação de seres sociais autônomos e a construção de uma sociedade vocacionada para valores mais humanos.

A tônica da discussão teórica, realizada no presente trabalho, se faz urgente para que a educação oficial esteja atenta e reflita sobre esses mecanismos de dominação que comprometem o imaginário social. É na manipulação do gosto, da sensibilidade que a taxa de exigência cultural do indivíduo regride e isto reduz o grau de interesse pela aquisição cultural, refletindo negativamente no interior das instituições de ensino. Sensibilizar o educando em sua capacidade expressiva é fazer a educação situar o seu papel formador de uma identidade social frente às banalidades culturais

que o modelo de organização industrial e tecnológica impôs para sustentar um modelo de organização social que exclui a dignidade humana para a grande maioria da comunidade social. A contribuição deste trabalho incide nessa proposta. A realidade cultural tal qual hoje se apresenta, danificada e atingida no âmago de sua intenção civilizatória, exige reação como atitude de sobrevivência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.H. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Textos escolhidos**: Walter Benjamin, Max Hoekheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 165-191.

_____. Crítica cultural e sociedade. In: CONH, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986, (Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 54). p.76-91.

_____. A Indústria Cultural. In: CONH, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986 (Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 54). p. 92-99.

_____. Sobre música popular. In: CONH, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986 (Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 54). p. 115-146.

_____. **Mínima Moral**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

_____. Teoria da semicultura. Trad. Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. Moura Abreu, com colaboração de Paula Ramos-de-Oliveira. In: **Educação e Sociedade** (Revista quadrimestral de ciência da educação), Campinas: Papirus, ano XVII, n.56, pp. 338-441, dez., 1996.

_____. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. A arte é alegre. In: Org. Newton Ramos-de-Oliveira, Antônio Álvares Soares Zuin, Bruno Pucci. **Teoria crítica, estética e educação**. Campinas: Editora Unimep, 2001. p. 11-18.

_____. e HORKHEIMER. A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas.. In: **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985. p. 113-156.

_____. _____. Conceito de Iluminismo. In: **Textos Escolhidos**. São Paulo, Editora Nova Cultural Ltda., 1999. p. 17-62.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023**: informação e documentação – referências – elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **NBR 10520**: informação e documentação – citações em documentos – apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **NBR 14724:** informação e documentação – trabalhos acadêmicos – apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOUN, Paul-Laurent. **A escola de Frankfurt.** Editora Ática, São Paulo, 1991.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 anos de música no Brasil.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BACON, f. Novum organum. Trad. Aluysio Reis de Andrade. In: **Os Pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional,** nº 5692/71 de 1/11/71. Brasília, INEP, 1983.

CHIAVENATO, Idalberto. **Teoria geral da administração.** São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1979.

CONTE, Giuliano. **Da crise do feudalismo ao nascimento do capitalismo.** Lisboa: Editorial Presença, 1984.

COSTA, Belarmino César G. da. Indústria Cultural: análise crítica e suas possibilidades de revelar ou ocultar a realidade. In: **Teoria crítica e educação.** São Carlos: Petrópolis, 1995. p.177-197.

DESCARTES, René. **Discurso do método.** Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DUARTE, Rodrigo. Morte da Imortalidade. Adorno e o Prognóstico Hegeliano da Morte da Arte. In: **ADORNOS.** Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p.117-130.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. A indústria cultural e educação estética: Reeducar os sentidos e o gesto histórico. In: **A educação danificada.** Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 159-180.

_____. e PALANGANA, Isilda Campaner. Identidade e cultura mercantilizada. **PSYCHOLOGICA:** repensar as organizações. Coimbra/Portugal, nº 27, p. 233-244, 2001.

FUCKS, Rosa. Transitoriedade e permanência na prática musical escolar. **Fundamentos da Educação Musical.** Porto Alegre: nº 1, p. 134-156, maio. 1993.

FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e literatura.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

HOBBSAWN, Eric J. **A era das Revoluções**: Europa 1789-1848. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **As origens da revolução industrial**. São Paulo: Editora Parma, 1979. p. 97-125.

JAPIASSU, Hilton. **A revolução científica moderna**. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?" In: **Textos Seletos** (edição bilíngüe). Trad. Raimundo Vier e Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

KATER, Carlos. H. J. Koellreutter: música e educação em movimento. In: **Cadernos de Estudo**: Educação Musical. Belo Horizonte: Através, v. 6, p. 06-25, 1997.

KOELLREUTTER, H.J.. O ensino da música num mundo modificado. In: **Cadernos de Estudo**: Educação Musical. Belo Horizonte: Através, v. 6, p. 37-44, 1997.

_____. O espírito criador e o ensino pré-figurativo. In: **Cadernos de Estudo**: Educação Musical. Belo Horizonte: Através, v. 6, p. 53-57, 1997.

_____. Fundamentos de uma estética materialista da música. In: **Cadernos de Estudo**: Educação Musical. Belo Horizonte: Através, v. 6, p. 79-88, 1997.

LOCKE, John. **Segundo tratado sobre o governo**. Trad. Anoar Aiex e E. Jacy Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial** - O homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. **A dimensão Estética**. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARX, Karl. **O capital**. Trad. Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: Difel, 1985.

MATOS, Olgária C. F. **Filosofia a polifonia da razão**: filosofia e educação. São Paulo: Scipione, 1997.

OSTROWER, Faya. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

PENNA, Maura. **É este o ensino de arte que queremos?**: uma análise das propostas dos Parâmetros Curriculares Nacionais. Maura Penna (coord.) [et al.] João Pessoa: Editora Universitária / CCHLA / PPGE, 2001.

PUCCI, Bruno. Teoria Crítica e Educação. In: Bruno Pucci. (org.) [et. al.] **Teoria Crítica e Educação**: a questão da formação cultural na escola de Frankfurt. Petrópolis: Vozes, São Carlos: EDUFSCar, 1995. p.11-58.

_____. A Teoria da semicultura e suas contribuições para a teoria crítica da educação. In: **A educação danificada**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 89-116.

PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio Álvares Soares; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. **ADORNO**: O Poder Educativo do Pensamento Crítico. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SIGMUND, Freud. **O mal-estar na civilização**. Trad. José Octávio Aguiar de Abreu. Rio de Janeiro: 1974. Imago Editora Ltda.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Codecri, s/d.

TROPE, Helena Rosa. Reflexos sobre valores e educação musical (arte, filosofia, educação artística). In: **Cadernos de Estudo**: Educação Musical. Belo Horizonte: Através, v. 2, 1992. p. 47-53.

ANEXO A

VOCÊ, VOCÊ

(Guinga – Chico Buarque)

Que roupa você veste, que anéis?

Por quem você se troca?

Que bicho feroz são seus cabelos

Que à noite você solta?

De que é que você brinca?

Que horas você volta?

Seu beijo nos meus olhos, seus pés

Que o chão sequer não tocam

A seda a roçar no quarto escuro

E a réstia sob a porta

Onde é que você some?

Que horas você volta?

Quem é essa voz?

Que assombração

Seu corpo carrega?

Terá um capuz?

Será o ladrão?

Que horas você chega?

Me sobre novamente as canções

Com que você me engana

Que blusa você, com seu cheiro

Deixou em minha cama?

Você, quando não dorme

Quem é que você chama?

Para quem você tem olhos azuis

E com as manhãs remoça?

E à noite, para quem

Você é uma luz

Debaixo da porta?

No sonho de quem

Você vai e vem

Com os cabelos

Que você solta?

Que horas, me diga, que horas, me diga

Que horas você volta?