

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM  
EDUCAÇÃO**

**MARCO ANTÔNIO OLIVEIRA LIMA**

**TEORIA CRÍTICA FRANKFURTIANA E O *ROCK AND ROLL*:  
RESISTÊNCIA AO CONFORMISMO E À PSEUDOFORMAÇÃO?**

**GOIÂNIA-GO**

**2024**

**MARCO ANTÔNIO OLIVEIRA LIMA**

**TEORIA CRÍTICA FRANKFURTIANA E O *ROCK AND ROLL*:  
RESISTÊNCIA AO CONFORMISMO E À PSEUDIFORMAÇÃO?**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-graduação em Educação, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Linha de Pesquisa: Educação, Sociedade e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Estelamaris Brant Scarel

**GOIÂNIA-GO**

**2024**

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás

L732t Lima, Marco Antonio Oliveira.  
Teoria crítica frankfurtiana e o rock and roll : resistência ao conformismo e à pseudoformação? / Marco Antonio Oliveira Lima.-- 2024.  
230 f.  
  
Texto em português, com resumo em inglês.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Estelamaris Brant Scarel.  
Tese (doutorado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2024.  
Inclui referências: f. 221-230.  
  
1. Rock. 2. Indústria cultural. 3. Teoria crítica.  
4. Sociologia educacional. I. Scarel, Estelamaris Brant.  
II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Educação - 23/09/2024. III. Título.  
  
CDU: 37.022(043)  
316.74:78(043)



Pontifícia Universidade Católica de Goiás  
Pontifical Catholic University of Goiás  
Av. Universitária, 1069, Setor Universitário  
Caixa Postal 86 - CEP 74.605-010  
Goiânia - Goiás - Brasil

**ATA Nº 213/2024**  
**SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU***  
**EM EDUCAÇÃO DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS**

No dia **23 de setembro de 2024**, às **14:30**, foi realizada nas dependências da área VI da PUC Goiás, a sessão pública de Defesa de Tese de **MARCO ANTONIO OLIVEIRA LIMA**, discente do curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em **Educação** da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, com trabalho intitulado "TEORIA CRÍTICA FRANKFURTIANA E O ROCK AND ROLL: RESISTÊNCIA AO CONFORMISMO E À PSEUDIFORMAÇÃO?". A Banca Examinadora foi composta por: Profa. Dra. Estelamaris Brant Scarel / PUC Goiás (Presidente); Profa. Dra. Liliâne Barros de Almeida / PUC Goiás; Profa. Dra. Jussimária Almeida dos Santos / PUC Goiás; Prof. Dr. Cristiano Aparecido da Costa / IFG; Profa. Dra. Maria Angélica Cezário / IFG; Prof. Dr. Divino de Jesus da Silva Rodrigues / PUC Goiás (Suplente) e Profa. Dra. Simone Magalhães Vieira Barcelos / UEG (Suplente). O trabalho da Banca Examinadora foi conduzido pelo(a) Presidente da Banca que, inicialmente após apresentar os docentes integrantes da Banca Examinadora, concedeu 30 minutos ao(a) discente para que este(a) expusesse seu trabalho. Após a exposição o(a) Presidente da Banca concedeu a palavra a cada membro para que estes arguissem o(a) discente. A banca examinadora deliberou pela manutenção do título original do trabalho apresentado, . Durante a arguição os membros da banca apresentaram suas contribuições ao trabalho, com sugestões para conclusão do estudo e apresentação dos resultados da pesquisa. Após o encerramento das arguições a banca examinadora, reunida isoladamente, avaliou o trabalho desenvolvido e o desempenho do(a) discente, considerando sua trajetória no curso e o trabalho produzido. Como resultado a Banca Examinadora deliberou pela **APROVAÇÃO da Tese**. Proclamado o resultado pelo(a) Presidente da Banca, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente Ata que é assinada pelos membros da banca e pela Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação.

Goiânia, GO, 23 de setembro de 2024

Assinam esta Ata,  
Banca Examinadora

Profa. Dra. Estelamaris Brant Scarel / PUC Goiás (Presidente); Profa. Dra. Liliâne Barros de Almeida / PUC Goiás;  
Profa. Dra. Jussimária Almeida dos Santos / PUC Goiás; Prof. Dr. Cristiano Aparecido da Costa / IFG e Profa. Dra.  
Maria Angélica Cezário / IFG.

Profa. Dra. Cláudia Valente Cavalcante - Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação

## **DEDICATÓRIA**

À minha mãe, Geralda das Graças Oliveira Lima, e ao meu pai, Vicente de Araújo Lima (*in memoriam*).

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Profa. Dra. Estelamaris Brant Scarel, pela orientação no doutoramento que resultou na presente Tese.

Às professoras e ao professor membros da Banca, pela leitura atenta e pelas importantes indicações e apontamentos que contribuíram com a investigação desenvolvida nesta Tese.

À Tatiana Maria de Moura por todo o apoio, incentivo, companheirismo e afeto durante a jornada do doutoramento.

À minha mãe Geralda das Graças Oliveira Lima e à minha tia Maria Antônia de Oliveira pelo apoio e conselhos.

Aos meus irmãos, Vicente Oliveira de Lima e Cláudia Milene Oliveira de Lima, pelos diálogos sobre a vida.

Mas enquanto a cultura participa de fato no contexto de culpa da sociedade, ela [...] apenas deve sua existência, assim como o comércio, à injustiça já cometida na esfera da produção. Por isso é que a crítica cultural desloca a culpa: ela é apenas ideologia na medida em que é mera crítica da ideologia.

- Adorno (1986, p. 83) -

Quanto mais totalitarista for a sociedade, tanto mais reificado estará também o espírito e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo à reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo ameaça degenerar em conversa fiada. A crítica cultural defronta-se com o último degrau da dialética entre cultura e barbárie: é barbárie escrever um poema depois de *Auschwitz*, e isso também corrói o conhecimento que afirma por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo, em autossuficiente contemplação, ele não será capaz de enfrentar a absoluta reificação que, entre os seus pressupostos, teve o progresso do espírito como um dos seus elementos e que hoje se prepara para sugá-lo completamente.

- Adorno (1986, p. 91) -

O todo é o não-verdadeiro.

- Adorno (1993, p. 42) -

## SUMÁRIO

RESUMO.....	08
ABSTRACT.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>ESCOLA DE FRANKFURT, A INDÚSTRIA CULTURAL E A HISTÓRIA DO ROCK AND ROLL.....</b>	<b>17</b>
1.1 Escola de Frankfurt: aspectos históricos.....	18
1.2 Sobre a Indústria Cultural na contemporaneidade: fragmentos frankfurtianos.....	40
1.2.1 Arte e Indústria Cultural.....	47
1.3 <i>Rock and roll</i> : pontuações conceituais e históricas.....	56
1.3.1 <i>Rock and roll</i> e os jovens dos anos 50: entre a contestação e o divertimento.....	65
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>ROCK AND ROLL E A INDÚSTRIA CULTURAL.....</b>	<b>76</b>
2.1 As pesquisas sobre o <i>rock and roll</i> no Brasil.....	77
2.2 A gênese e as contradições do capitalismo.....	97
2.2.1 Capitalismo: sinais de continuidade ou vestígios de ruptura?.....	112
2.3 <i>Rock and roll</i> na sociedade capitalista.....	117
2.3.1 Indústria Cultural no mundo digital, juventudes e <i>rock and roll</i> .....	128
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>ROCK AND ROLL, INDÚSTRIA CULTURAL E PSEUDIFORMAÇÃO: INTERLOCUÇÕES.....</b>	<b>139</b>
3.1. A dessublimação repressiva e a pseudoformação.....	140
3.1.1 Marcuse e o processo de dessublimação repressiva.....	155
3.2. <i>Rock and roll</i> , estética e educação versus barbárie.....	169
3.2.1 <i>Rock and roll</i> e Indústria Cultural: contradições e tensões.....	180

<b>3.3. Formação cultural, resistência e emancipação.....</b>	<b>197</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>212</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>221</b>

## RESUMO

Este trabalho de cunho teórico, vinculado à Linha de Pesquisa Educação, Sociedade e Cultura, do Programa de Pós-graduação em Educação – PPGE da PUC Goiás, fundamentando-se em Adorno (1986), Adorno (1989), Adorno (1995), Adorno (2004), Adorno (2011), Adorno (2012), dentre outros, objetiva compreender o *Rock and Roll* à luz do método dialético da Teoria Crítica frankfurtiana em interface com o processo formativo, considerando-se os desafios postos pela Indústria Cultural na atualidade. Nessa perspectiva, investiga se o *Rock and Roll* contribui para a resistência ao conformismo e à pseudoformação frente à Indústria Cultural. Assim, a pesquisa está estruturada em três capítulos que estabelecem uma inter-relação. O primeiro reflete sobre os aspectos históricos relativos à Escola de Frankfurt, a Indústria Cultural e o *Rock and Roll*. O segundo busca conhecer os elementos contraditórios subjacentes ao *Rock and Roll* e à Indústria Cultural em conexão com o *Rock*. O terceiro aponta os impactos trazidos pela Indústria Cultural ao processo formativo dos indivíduos. Infere-se, a partir do referencial teórico estudado, que os indivíduos somente resistirão às sutilezas da Indústria Cultural, que também estão presentes no *Rock*, e à pseudoformação engendrada pela mesma, por meio de uma educação que dialogue com a estética (Schiller, 2010; Adorno, 2011), com vistas à autorreflexão crítica (Adorno, 2012), condição fundamental para que os sujeitos alcancem a emancipação e, assim, sejam capazes da autonomia para tomarem as próprias decisões (Kant, 2005).

Palavras-chave: Teoria Crítica Frankfurtiana. *Rock and Roll*. Indústria Cultural. Autorreflexão Crítica. Emancipação.

## **ABSTRACT**

This theoretical research, associated to the Education, Society and Culture Research Line, of the Postgraduate Program in Education – PPGE at PUC Goiás, based on Adorno (1986), Adorno (1989), Adorno (1995), Adorno (2004), Adorno (2011), Adorno (2012), among other authors, aims to understand Rock and Roll in the light of the dialectical method of Frankfurt's Critical Theory in interface with the formative process, considering the challenges presented by the Cultural Industry in current society. From this perspective, it investigates whether Rock and Roll contributes to resistance to conformism and pseudo-education in the Cultural Industry. Thus, the research is structured into three chapters that establish an interrelationship. The first reflects on historical aspects relating to the Frankfurt School, the Cultural Industry and Rock and Roll. The second seeks to understand the contradictory elements underlying Rock and Roll and the Cultural Industry in connection with Rock and Roll. The third points out the impacts brought by the Cultural Industry to the formative process of individuals. It is inferred, from the theoretical framework studied, that individuals will only resist the subtleties of the Cultural Industry, which are also present in Rock and Roll, and the pseudo-education engendered by it, through an education that dialogues with aesthetics (Schiller, 2010; Adorno, 2011), with a view to critical self-reflection (Adorno, 2012), a fundamental condition for subjects to achieve emancipation and, thus, be capable of autonomy to make their own decisions (Kant, 2005).

**Keywords:** Frankfurt Critical Theory. Rock and Roll. Cultural Industry. Critical Self-Reflection. Emancipation.

## INTRODUÇÃO

Cultura verdadeira é aquela implicitamente crítica, e o espírito que se esquece disso vinga-se em si mesmo através dos críticos que ele próprio cria.

- Adorno (1986, p. 79) -

Os indivíduos, cuja corporalidade material, de acordo com Marx (2023), permite a constituição de relações sociais concretas com os demais sujeitos e com a natureza, habitam um mundo e uma realidade, ambos materiais, marcados por contradições de diferentes matizes.

Tais contradições, que se enveredam por categorias de caráter histórico, cultural, social, político e econômico, têm no capitalismo o início das suas materializações na sociedade, sobretudo a partir das relações sociais concretas constituídas pelos diferentes sujeitos entre si e no cotidiano.

Dentre as formas pelas quais os indivíduos estabelecem as suas relações sociais, estão aquelas que se consolidam na produção, sobretudo a partir da exploração da força de trabalho do proletariado por parte da burguesia (Marx, 1996).

Por sua vez, os sujeitos cuja força de trabalho é explorada na produção de mercadorias, segundo Marx (2006), tornam-se alienados e dessa forma são incapazes de realizar um trabalho ativamente e cognitivamente consciente, uma vez que se transformaram em coisas e em seres reificados (Lukács, 1974).

Contudo, não é somente pela exploração da força de trabalho que os sujeitos se transformaram em coisas, indivíduos reificados e por sua vez alienados. Tal condição também ocorre por meio de outras formas de domínio e controle, efetuadas pelo modo de produção capitalista, a partir de todo um aparato racional, industrial e técnico materializado na Indústria Cultural (Adorno; Horkheimer, 1985).

A partir de Adorno e Horkheimer (1985), a Indústria Cultural pode ser caracterizada enquanto um mecanismo ideológico, que funciona de maneira milimetricamente administrada tendo em vista dominar as pessoas pelos meios de comunicação de massa. E para isso, a Indústria Cultural, que se configura

em um dos diferentes desdobramentos do capitalismo faz uso de comerciais, de propagandas e de publicidades para disseminar junto à população o seu ideário, que se configura no convencimento sutil ao consumo de diferentes categorias de mercadorias.

Todavia, além de convencer os indivíduos a consumirem produtos de diferentes nuances e categorias, a Indústria Cultural transforma todas as criações elaboradas pelo trabalho intencional dos sujeitos, que os diferencia dos animais, conforme o pensamento de Marx (2023), em simples mercadorias que dispostas nas prateleiras das lojas físicas ou nos *sites* das lojas virtuais, esperam por serem adquiridas e consumidas (Adorno; Horkheimer, 1985).

A partir desse viés, os indivíduos e toda a sua complexidade objetiva, subjetiva, ética, estética, sensível, cognitiva, enfim, existencial, são restringidos à condição de clientes, de consumidores cuja satisfação é somente alcançada pela aquisição dos produtos chancelados pela Indústria Cultural (Adorno; Horkheimer, 1985).

Em face disso, se todas as produções dos indivíduos, criadas a partir do trabalho, se tornaram simples mercadorias, essa condição recaiu não somente sobre obras de cunho material como produtos do gênero alimentício, do vestuário, de utilidades domésticas etc., mas também sobre obras de caráter imaterial como a educação, certas expressões artísticas tais como a música, dentre outras.

Desse modo, e em diálogo com Adorno e Horkheimer (1985), identifica-se que nenhuma forma de produção, criada pelo trabalho dos indivíduos, está isenta das investidas, dos ataques e das influências sutilmente desferidas pela Indústria Cultural sobre os bens culturais, presentes na realidade concreta.

Assim, compreende-se por meio dessa sombria constatação, que todas as expressões culturais, elaboradas pelos sujeitos, ao serem apoderadas, apropriadas e transformadas em mercadorias pela Indústria Cultural, são destituídas da sua condição histórica, simbólica, antropológica, sociológica, filosófica etc., perdendo completamente toda a sua potencialidade formativa de outrora (Adorno; Horkheimer, 1985).

Conforme menção anterior, essa também é a condição da arte no capitalismo hodierno, já que, à medida que ela foi controlada pelo mecanismo

da Indústria Cultural, ela se tornou incapaz de problematizar o mundo material, de criticar a realidade concreta, de compreender a sociedade paradoxal e de refletir sobre os sofrimentos que afligem as subjetividades, as emoções e as sensibilidades dos indivíduos. Essa arte, completamente entregue à Indústria Cultural, já não possui aura (Benjamin, 1996).

Contudo, mediante a constatação deste catastrófico diagnóstico frente às influências que a Indústria Cultural exerce sobre a arte, cabe fazer algumas indagações no sentido de questionar para que e para quem serve essa perspectiva de arte enviesada pelos ditames do mercado, e encoberta sob o véu da tecnocracia das sociedades industriais (Adorno, 2011).

Neste sentido, Jay (1988) chama a atenção para a importante constatação que ele próprio fez da maneira pela qual Adorno (1903-1969) compreende, enxerga, defende, encara e reflete sobre a condição da arte em meio ao mundo. Veja-se:

Adorno afirmava que a arte expressa não apenas o sofrimento dos homens, causado pela injustiça social, como também o sofrimento da natureza que os homens dominaram de forma tão inflexível (Jay, 1988, p. 140).

Na perspectiva apresentada por Jay (1988), sobre o entendimento de Adorno no que tange às atribuições da arte na realidade e na sociedade, é possível identificar que, para o pensador da Teoria Crítica frankfurtiana, a arte deveria se prestar à ação estética da denúncia dos horrores do mundo, materializados nos sofrimentos tanto dos indivíduos quanto de toda a natureza, que foi transformada em mero objeto e historicamente tem sido dominada pelas mais diversas atuações, incursões, intervenções e interferências dos sujeitos no mundo, e dentre elas, por meio de uma epistemologia científica altamente destrutiva.

Destarte, a perspectiva artística e estética do supracitado pensador frankfurtiano, não faz eco ao paradigma de arte que vem sendo alardeado aos quatro cantos do mundo pela Indústria Cultural, na sua ambição de dominar a realidade e os sujeitos que dela fazem parte. Isto posto, na perspectiva de Adorno (2011, p. 68-70) vê-se que

A arte denuncia a excessiva pobreza por meio da que lhe é peculiar e voluntária; mas denuncia também a ascese e não pode, sem mais, erigi-la em sua norma. [...] A arte autêntica do passado, que hoje tem de se ocultar, não é assim determinada. As grandes obras esperam. Algo do seu conteúdo de verdade não se evanesce com o sentido metafísico, por pouco que ele se possa fixar; é por seu intermédio que elas permanecem eloquentes. A uma humanidade libertada deveria caber a herança da sua pré-história, uma vez expiada. [...] Só o elemento mais progressista tem a possibilidade de resistir à desintegração no tempo.

Reitera-se que, conforme o pensamento de Adorno (2011), compreende-se que para ele a arte é uma forma de expressão capaz de denunciar as mazelas sociais, presentes no mundo material. E ainda, a arte verdadeira também resiste ao tempo, comunica diferentes reflexões vinculadas à história, à memória e ao passado do contexto ao qual ela fez parte, e também o representa de maneira estética. Isso posto, entende-se que a verdadeira arte permanece, não é descartável, não deteriora com o tempo e continua a promover denúncias no presente.

Entretanto, essa não é a condição posta sobre a arte enviada pela Indústria Cultural, que se configura no oposto artístico e estético preconizado por Adorno (2011).

Além disso, essa condição geral que se materializa na arte mercadológica, também se estende especificamente às suas diferentes linguagens expressivas, e dentre elas a música, a qual Adorno e Simpson (1986) denominaram de música popular, utilizada para distrair os indivíduos. Afirmam os referidos autores:

A noção de distração só pode ser entendida de modo apropriado de sua situação social e não em termos autossuficientes de psicologia individual. A distração está ligada ao atual modo de produção, ao racionalizado e mecanizado processo de trabalho a que as massas estão diretas ou indiretamente sujeitas. Esse modo de produção, que engendra temores e ansiedades quanto a desemprego, perda de salário e guerra, tem o seu correlato “não-produtivo” no entretenimento: isto é, num relaxamento que não envolva nenhum esforço de concentração. As pessoas querem divertir-se (Adorno; Simpson, 1986, p. 136; grifos no original).

Na perspectiva de Adorno e Simpson (1986), a música popular reflete a ideologia capitalista, materializando-se em um dos seus inúmeros desdobramentos. Logo, a referida música tem uma atribuição específica, cuja função tem por objetivo o entretenimento, a distração e o relaxamento dos sujeitos após um dia estressante de trabalho mecanizado, na linha de produção que absorve cotidianamente as suas energias corporais, alienando-os.

Outrossim, a respeito da arte influenciada pela Indústria Cultural, e, dentre as suas diferentes linguagens, a música, sobretudo a música popular que entretém, distrai e diverte os sujeitos alienando-os do mundo material, ressalta-se que há um gênero musical que em seu contexto de origem foi utilizado como veículo aglutinador de diferentes vozes, tais como a da população afro-americana e também de parte dos jovens brancos estadunidenses para anunciar as suas insatisfações com a cultura, com a política, com a economia e com os valores morais da época. Trata-se do gênero musical *Rock and Roll*, cuja gênese está vinculada ao contexto histórico da década de 1950 (Friedlander, 2017).

Todavia, esse gênero musical que foi utilizado enquanto veículo para a propagação das vozes daqueles que não se sentiam ouvidos, também foi o mesmo que lançou Elvis Presley (1935-1977) como artista, como símbolo da juventude adepta ao *rock* na década de 1950. E ainda, essa mesma juventude, foi vista enquanto possível nicho de mercado, com vistas à aquisição de produtos, elaborados sob medida para o seu consumo (Friedlander, 2017).

Em face a esse contraditório contexto, que marcou a gênese do *rock* na década de 1950, em que este oscilou entre ser um possível canal para a denúncia e um provável instrumento atrelado ao consumo, quais são as perspectivas contempladas no referido gênero musical? Será ele uma linguagem artística capaz de resistência à Indústria Cultural? Ou pelo contrário, se materializa em mercadoria que, ao ser consumida, aliena os sujeitos?

Deste modo, o presente trabalho estrutura-se a partir de uma indagação principal, que ao se articular em um problema de pesquisa pretende responder à seguinte questão: será que o *Rock and Roll* contribui para a resistência ao conformismo e a pseudoformação frente a Indústria Cultural?

De forma geral, a pesquisa objetiva compreender o *Rock and Roll* à luz da Teoria Crítica frankfurtiana, para o processo formativo, considerando-se os desafios postos pela Indústria Cultural na atualidade.

Acerca do método, destaca-se que, no desenvolver da investigação, recorreu-se à dialética da Teoria Crítica frankfurtiana, e mais especificamente à perspectiva epistemológica de Adorno (2009), que teoricamente filia-se a uma vertente negativa no que diz respeito a olhar, a ler, a compreender e a interpretar a realidade.

Conforme apresentado, ressalta-se que, para Adorno (1995), a realidade é contraditória e paradoxal, além de estar plenamente marcada pelas tensões que se estabelecem nas relações que se firmam entre a teoria e a práxis, o sujeito e o objeto, o indivíduo e a sociedade, o universal e o particular etc.

Por conseguinte, por meio dessa forma negativa de ver, de ler e de interpretar a realidade, de levar em conta as suas contradições de diferentes matizes e, ainda, de considerar que existem tensões que se consolidam entre os pares dialéticos como o sujeito e o objeto, (Adorno, 1995), é que se tornou possível dizer que na perspectiva adorniana o método se estrutura por meio da dialética negativa (Adorno, 2009).

Menciona-se ainda, que o presente trabalho se configura em uma pesquisa teórica, cujos parâmetros e delimitações conceituais se alinham à Furlan (2008), sobretudo no que tange à compreensão da autora sobre esse paradigma de estudo. Assim, conforme a autora supracitada, as pesquisas teóricas constituem-se em

[...] saberes produzidos pelos homens ao longo da História e refletem infinitas posições a respeito das questões suscitadas no enfrentamento com a natureza, com os homens e com a própria produção do saber (Furlan, 2008, p. 120).

Mediante ao que foi exposto anteriormente, ressalta-se que este trabalho apresenta três objetivos específicos, que se estruturam ao longo do texto e se articulam, cada um deles, em conjunto com o seu respectivo capítulo ao qual correspondem especificamente.

No primeiro capítulo, intitulado “Escola de Frankfurt, a Indústria Cultural e a história do *Rock and Roll*”, procura-se refletir sobre os aspectos históricos

relativos à Escola de Frankfurt, à Indústria Cultural e ao *Rock and Roll*. Nesses termos, acredita-se que é de fundamental importância para a investigação aqui empreendida retomar dialeticamente a história, tendo-se em vista identificar e compreender as possíveis tensões e as prováveis contradições subjacentes aos processos sociais que constituíram a Escola de Frankfurt, o conceito de Indústria Cultural e a gênese do *Rock and Roll*.

Já no segundo capítulo, intitulado “*Rock and roll* e a Indústria Cultural”, busca-se conhecer os elementos contraditórios subjacentes ao *Rock and Roll* e à Indústria Cultural em conexão com o *rock*. Nesta perspectiva, destaca-se que o referido gênero musical criado em uma realidade capitalista, poderá sofrer influências desse perverso sistema. Sobretudo no que tange à Indústria Cultural, mecanismo ideológico do capitalismo. Então, é preciso entender as tensões e as contradições que se materializam a partir da relação constituída entre o *rock* e a Indústria Cultural.

No terceiro e último capítulo, intitulado “*Rock and roll*, Indústria Cultural e pseudoformação: interlocuções”, aponta-se os impactos trazidos pela Indústria Cultural ao processo formativo. Ademais, quando a arte e suas linguagens expressivas, tal como a música, são apropriadas pela Indústria Cultural, tornam-se incapazes de resistência e de negação. Frente a tal paradoxo, a música, incluindo o *rock*, contribui para a propagação ideológica da pseudoformação.

Desenhado esse trágico cenário, ressalta-se que para ter condições intelectuais de resistência e de negação à Indústria Cultural, é necessário acessar um conjunto de saberes estéticos, e dentre eles a nova música (Adorno, 1989), capazes de problematizar os sofrimentos que recaem sobre os indivíduos e também sobre a natureza (Adorno, 2011).

Diante dessa perspectiva, acredita-se que tal educação poderá contribuir com a formação crítica dos estudantes, especificamente no que se refere a constituir a sua autonomia de pensamento (Kant, 2005), condição fundamental e relevante para o desenvolvimento da autorreflexão crítica e da emancipação das consciências (Adorno, 2012).

## CAPÍTULO I

### ESCOLA DE FRANKFURT, A INDÚSTRIA CULTURAL E A HISTÓRIA DO *ROCK AND ROLL*

As malhas do tecido social vão sendo atadas cada vez mais de acordo com o modelo do ato de troca. [...] Ao mesmo tempo, a aparência de liberdade torna incomparavelmente mais difícil perceber a própria falta de liberdade do que quando se opunha à falta de liberdade manifesta.

- Adorno (1986, p. 78) -

O mundo material ao qual os indivíduos<sup>1</sup> vivem está marcado pela presença de diferentes fenômenos<sup>2</sup> que são passíveis de análise, de estudo, de entendimento, de síntese e de explicação. Todo e qualquer fenômeno, seja a arte, a educação, o trabalho, etc., têm origens nas relações estabelecidas entre os sujeitos cotidianamente e podem ser observados a partir de suas características históricas, sociológicas, políticas, filosóficas, culturais, antropológicas, econômicas, psicológicas e estéticas.

Desse modo, visualiza-se que a música e os seus diferentes gêneros, quando tomada como fenômeno a ser estudado, está marcada por características de diferentes categorias, perpassada por elementos que vão da

---

<sup>1</sup> Em conformidade com Adorno e Horkheimer (1973, p. 48): “A definição do homem como pessoa implica que, no âmbito das condições sociais em que vive e antes de ter consciência de si, o homem deve sempre representar determinados papéis como semelhante de outros. Em consequência desses papéis e em relação com os seus semelhantes, ele é o que é: filho de uma mãe, aluno de um professor, membro de uma tribo, praticante de uma profissão. Assim, essas relações não são, para ele, algo extrínseco, mas relações em que se determina a seu próprio respeito, como filho, aluno ou o que for. Quem quisesse prescindir desse caráter funcional da pessoa, para procurar em cada um o seu significado único e absoluto, não conseguiria chegar ao indivíduo [...], em sua singularidade indefinível, mas apenas a um ponto de referência sumamente abstrato que, por seu turno, adquiriria significado em relação ao contexto social, entendido como princípio abstrato da unidade da sociedade. Inclusivamente, a pessoa é, como entidade biográfica, uma categoria social. Ela só se define em sua correlação vital com outras pessoas, o que constitui, precisamente, o seu caráter social. A sua vida só adquire sentido nessa correlação, em condições sociais específicas; e só em relação ao contexto é que a máscara social do personagem também é um indivíduo”. Adorno e Horkheimer (1973, p. 52), ainda ressaltam que: “Só é indivíduo aquele que se diferencia a si mesmo dos interesses e pontos de vista dos outros, faz-se substância de si mesmo, estabelece como norma a autopreservação e o desenvolvimento próprio”.

<sup>2</sup> Para Abbagnano (2007, p. 437) o fenômeno pode ser compreendido como: “1) aparência pura e simples (ou fato puro e simples), considerada ou não como manifestação da realidade ou fato real; 2) objeto do conhecimento humano, qualificado e delimitado pela relação com o homem; 3) revelação do objeto em si”.

história à economia, da sociologia à política, da filosofia à psicologia, da cultura à estética. Assim, vê-se que os fenômenos históricos, sociais, políticos, filosóficos e científicos estão permeados por diferentes nuances, capazes de constituírem paradoxos e complexidades, continuidades e rupturas, utopias e distopias.

Logo, quando se desconsidera essas importantes questões contraditórias e paradoxais é o princípio de uma caminhada científica, cujos saberes elaborados serão incapazes de descobrir e apreender dialeticamente as contradições, os embates e as dissonâncias que se materializam em cada fenômeno incorporado e traduzido por um objeto passível de estudo.

Nessa perspectiva, tendo em vista a elaboração de uma escrita que procura compreender a realidade, a partir das entrelinhas expressas em seus fenômenos, é que se optou por não descartar os paradoxos enquanto vias, que dialeticamente possibilitam olhar o mundo por meio de ressonâncias críticas do conhecimento.

Considerando que todo e qualquer fenômeno sociocultural, tal como o *Rock and Roll*, é marcado por categorias na história, na cultura, na sociedade, na economia, na psicologia, etc., destaca-se que o mesmo está atravessado pela Indústria Cultural e que a epistemologia da Teoria Crítica frankfurtiana, permite apreender criticamente a profundidade teórica das suas contradições. Para tanto, as discussões no presente capítulo priorizam a reflexão sobre os aspectos históricos relativos à Escola de Frankfurt, a Indústria Cultural e o *Rock and Roll*.

### **1.1 Escola de Frankfurt: aspectos históricos**

O início do século XX, na Europa, foi marcado por conflitos que contribuíram para a transformação do cenário político. Naquele contexto, além da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), destaca-se ainda a Revolução Russa ocorrida em 1917, que foi organizada pela esquerda marxista-leninista de caráter socialista.

Esses acontecimentos foram decisivos no campo intelectual, para o deslocamento das discussões marxistas rumo ao leste europeu uma vez que a

guerra, seguida de uma revolução operária, constituiria em uma espécie de utopia para os militantes, que poderiam interpretar esse cenário como favorável ao movimento histórico da luta de classes, tendo em vista a destruição do capitalismo e a implantação do socialismo. Jay (2008, p. 39) destaca, nesse sentido, o seguinte:

Uma das mudanças mais importantes trazidas pela Primeira Guerra Mundial, pelo menos em termos de seu impacto sobre os intelectuais, foi o deslocamento do centro de gravidade socialista para o Leste Europeu. O sucesso inesperado da Revolução Bolchevique [...] criou um sério dilema para aqueles que, até então, haviam ocupado o centro do marxismo europeu: os intelectuais de esquerda da Alemanha. Em linhas gerais, as escolhas que lhes restaram foram estas: eles poderiam apoiar os socialistas moderados e sua recém-criada República de Weimer, evitar a revolução e recusar a experiência russa; ou poderiam aceitar a liderança de Moscou, ligar-se ao recém-fundado Partido Comunista da Alemanha e trabalhar para solapar as contemporizações burguesas de Weimer. [...] Um terceiro curso de ação, entretanto, resultou quase inteiramente da ruptura radical dos pressupostos marxistas, uma ruptura acarretada pela guerra e por suas consequências. Esta última alternativa foi o reexame minucioso das bases da teoria marxista, na dupla esperança de explicar os erros do passado e preparar a ação do futuro.

Em se tratando dos marxistas alemães, ficou claro, segundo Jay (2008), que dentre as opções plausíveis no contexto abordado as quais poderiam seguir houve uma tendência que escolheu pela não conciliação com os adeptos da República de Weimer. E ainda, por não se vincular politicamente com a Rússia revolucionária, o que impedia o vislumbre com o momento que poderia ser interpretado como o cumprimento de uma provável utopia operária amparada no marxismo.

Ao contrário, a Europa do início do século XX como campo de batalha tanto da guerra quanto da revolução despertou desconfiança e necessidade de retomar a teoria sufocada pela prática revolucionária (Jay, 2008). Esse grupo de marxistas como se verá a frente, fundou um Instituto de Pesquisa Social do qual se originou uma teoria que procurou interpretar filosoficamente diferentes fenômenos sociais. Fala-se dos pensadores da teoria crítica da Escola de Frankfurt.

Os intelectuais alemães Horkheimer (1895-1973), Adorno (1903-1969), Marcuse (1898-1979), Fromm (1900-1980) e outros se aglutinaram em um Instituto de Pesquisa Social que deu origem a uma espécie de movimento filosófico denominado de Escola de Frankfurt da qual surgiu a Teoria Crítica, tida como proposta para a interpretação, compreensão e leitura crítica de fenômenos sociais como, por exemplo, o capitalismo da primeira metade do século XX, que foi capaz de gerar conflitos armados, guerras devastadoras, dominar as consciências para a adesão ao consumo e a regimes totalitários<sup>3</sup> responsáveis pelo antissemitismo<sup>4</sup> e o Holocausto<sup>5</sup>. Ressalta Slater (1978, p. 11):

O termo “Escola de Frankfurt” veio a ser usado amplamente, mas de forma muito vaga, para designar ao mesmo tempo um grupo de intelectuais e uma teoria social específica. Esses intelectuais estavam associados ao *Institut für Sozialforschung* (Instituto de Pesquisa Social). [...] somente com a nomeação de Max Horkheimer para a direção do Instituto, em 1930, é que se estruturou a base do que mais tarde ficou conhecido como a “Escola de Frankfurt”. Horkheimer (1895-1973) reuniu uma equipe que incluía [...] Herbert Marcuse (nascido em 1898), [...] mais tarde um aliado do movimento estudantil; Theodor W. Adorno (1903-69), filósofo, sociólogo e teórico da estética; e Erich Fromm (nascido em 1900), psicólogo de fama internacional. Apesar do papel de outras figuras do Instituto (tais como Friedrich Pollok, Leo Löwenthal, Karl August

<sup>3</sup> “Esse termo foi cunhado para designar o fascismo italiano e o nazismo alemão. Às vezes também é usado para designar qualquer doutrina absolutista” (Abbagnano, 2007, p. 963). Conforme Ferreira (2020), totalitário é o: “[...] governo, país ou regime em que um grupo centraliza todos os poderes políticos e administrativos” (Ferreira, 2020, p. 747).

<sup>4</sup> O antissemitismo refere-se à “[...] todas as formas de hostilidade aos judeus” (Outhwaite; Bottomore, 1996, p. 21).

<sup>5</sup> Segundo consta na página digital do Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos, DIVERSITAS (s.d., online), vinculado à Universidade de São Paulo, o “Holocausto ou *Shoah* (palavra hebraica que significa, literalmente, ‘destruição, ruína, catástrofe’) é o termo utilizado para denominar o fenômeno de destruição sistemática – perseguição, exclusão socioeconômica, expropriação, trabalho forçado, tortura, ghetoização e extermínio de seis milhões de judeus da Alemanha e da Europa ocupada entre 1933 e 1945 pelo regime nacional-socialista, desempenhando o aprimoramento da técnica a favor do assassinato em massa um papel importante na dimensão e eficiência do extermínio. Essas seis milhões de vítimas representavam 65% da população judaica europeia da época e 30% da população judaica no mundo. O Holocausto tornou-se o símbolo representativo da barbárie do século XX”. Para Ferreira (2020, p. 401), o Holocausto pode ser descrito como: “Massacre de milhões de judeus pelos nazistas”. De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (s. d., online), o Holocausto é entendido como: “1. Sacrifício em que a vítima era consumida pelo fogo. 2. Vítima oferecida em sacrifício. 3. Sacrifício; imolação; expiação. 4. Homicídio metódico de grande número de pessoas, especialmente judeus e outras minorias étnicas, executado pelo regime nazista durante a Segunda Guerra Mundial”.

Wittfogel), é essencialmente a obra de Horkheimer, Marcuse, Adorno e Fromm que constitui o núcleo da teoria da Escola de Frankfurt. E foi entre 1930 e o começo da década de 40 (quando a equipe se desfez) que a Escola de Frankfurt tomou forma e produziu sua obra mais original sobre o problema de uma “teoria crítica da sociedade”.

Para Slater (1978), a Escola de Frankfurt é constituída tanto pelos intelectuais que a compõem quanto por ser uma teoria social com especificidades que a vincula a um Instituto de Pesquisa Social marcado por contribuições que vão da estética, passando pela Sociologia bem como pela Psicologia. O autor mencionado reconhece a diversidade de intelectuais que fez parte do grupo, contudo enfatiza que a principal contribuição para a teoria crítica veio de Horkheimer, Marcuse, Adorno e Fromm.

Cabe destacar também que houve outro pensador que pode ser atrelado ao grupo dos frankfurtianos, mas sua participação e contribuição foi marcada por episódios de vida que de início impediu sua completa adesão ao grupo, trata-se de Walter Benjamin (1892-1940).

Benjamin foi importante para o Instituto no que se refere às suas reflexões expressas em seus textos que versaram sobre arte, estética, história e memória. Os membros do Instituto, dentre eles Adorno, mesclaram uma espécie de admiração, respeito e também crítica à sua obra. Após o suicídio de Benjamin o grupo de frankfurtianos:

[...] procurou conferir a ele o reconhecimento e a aclamação que lhe tinham sido negados em vida. A primeira manifestação disso foi um livro comemorativo, com uma edição restrita (por causa dos problemas financeiros do *Institut*<sup>6</sup>), em 1942. O volume incluiu ensaios de Adorno, Horkheimer e do próprio Benjamin. Depois do regresso do *Institut* à Alemanha, Adorno, com a ajuda de Gershom Scholem, um velho amigo de Benjamin, publicou edições de seus escritos e cartas, os quais desencadearam um interesse generalizado pela obra benjaminiana (Jay, 2008, p. 258).

Retomando a história, salienta-se que, para compreender a complexidade das reflexões dos teóricos da Escola de Frankfurt, é preciso resgatar parte dos acontecimentos históricos que demarcam a criação do

---

<sup>6</sup> Jay (2008) usa o alemão *Institut* com o objetivo de diferenciar o Instituto de Pesquisa Social de demais institutos. No presente texto optou-se por Instituto ao se referir a instituição de pesquisa dos frankfurtianos.

Instituto de Pesquisa Social que posteriormente dará materialidade tanto à Teoria Crítica quanto à Escola de Frankfurt.

A princípio a ideia de criação do Instituto de Pesquisa Social partiu de Félix Weil (1898-1975), doutor em Ciências Políticas, marxista, filho de um rico comerciante de cereais na Argentina. Weil organizara a Primeira Semana de Trabalho Marxista, que pretendia, entre os seus objetivos, discutir o marxismo a partir de suas bases conceituais e fundantes, visando por intermédio da programação do evento, dos debates e das discussões retomar a essência teórica e filosófica do marxismo. Dessa maneira:

Weil [...] organizou a “Primeira Semana de Trabalho Marxista” (*Erste Marxistische Arbeitswoche*) durante o verão de 1922 em Ilmenau (Thuringe) na qual participaram nomeadamente Lukács, Korsch, Pollock, Wittfogel, e que devia lançar a noção de um marxismo “verdadeiro” ou “puro”. Assim nasceu a ideia de uma instituição permanente sob a forma de um Instituto de Investigação Independente, que se beneficiou de um donativo de Hermann Weil e de um contrato com o Ministério da Educação, cujo diretor devia ser titular de uma cadeira na Universidade. O Instituto de Investigação Social (que devia chamar-se “Instituto para o Marxismo”, depois “Instituto Félix Weil de Investigação Social”) foi assim criado oficialmente por um decreto do Ministério da Educação de 3 de fevereiro de 1923. [...] as instalações foram inauguradas oficialmente a 22 de junho de 1924 (depois de uma estadia no Museu Senckenberg de Ciências Naturais). Tendo o diretor Kurt Albert Gerlach falecido em outubro de 1923, foi Carl Grünberg que ocupou o cargo até 1930. A sede do Instituto era [...] na cidade universitária de Frankfurt (Assoun, 1991, p. 7; grifos no original).

O evento contou com ilustres pensadores marxistas da época. Conforme aponta Assoun (1991), percebe-se que ganhou corpo a ideia de criação de um lugar fixo, um Instituto que desenvolvesse pesquisas na área das ciências humanas cujo viés epistemológico fosse orientado pelo marxismo.

O que durante a Primeira Semana de Trabalho Marxista se configurou como ideia e pensamento se materializou, posteriormente, por meio do estabelecimento de normativas determinadas pelo Ministério da Educação e dentre elas a de que o Instituto deveria ser coordenado por um diretor que fosse docente titular na universidade de Frankfurt.

Seguidas essas diretrizes o Instituto de Pesquisa Social foi criado em 1923, tendo suas instalações oficiais inauguradas no dia 22 de junho de 1924, na Universidade de Frankfurt. Em um primeiro momento, como ressalta Assoun (1991), o diretor foi Albert Gerlach (1886-1922)<sup>7</sup>, porém, com sua morte em outubro de 1923, Carl Grünberg (1861-1940), assumiu a direção geral do Instituto. Segundo Nobre (2004, p. 14), Grünberg

[...] já editava a importante publicação *Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung* [Arquivo para a história do socialismo e do movimento operário], que se tornou então a publicação oficial do Instituto. Assim, a história do socialismo e o movimento operário passaram a ser o objeto principal de pesquisa do próprio Instituto, que se tornou rapidamente um dos mais importantes arquivos para pesquisa sobre esses temas.

Grünberg assumiu a direção geral do Instituto em 1924, era historiador e possuía vasta experiência em um certo tipo de publicação que tinha por característica se comprometer como uma espécie de arquivo responsável por reunir documentação vinculada à memória de movimentos revolucionários de viés socialista e operário. O novo diretor ao estar à frente do Instituto traz essa proposta de publicação para o grupo que, a partir de então, volta-se para a história e memória da esquerda socialista e operária. Tal publicação ficou popularmente conhecida como arquivos Grünberg (Nobre, 2004; Jay, 2008).

Durante a gestão de Grünberg, conforme Jay (2008), o Instituto de Pesquisa Social assumiu por completo a perspectiva teórica e política do seu diretor sendo essa de tendência eminentemente marxista, ainda que essa assunção não resultasse em completa aprovação e concordância por parte dos demais membros do Instituto. Nas palavras de Jay (2008, p. 48-49):

O marxismo seria o princípio regente do *Institut*. A concepção de análise materialista de Grünberg não fazia rodeios. [...] A epistemologia indutiva de Grünberg, todavia, não recebeu a aprovação de Horkheimer e dos outros membros mais jovens do grupo. Mesmo assim, nos primeiros anos da história do *Institut*, prevaleceu a abordagem de Grünberg. O *Archiv* de Grünberg continuou a enfatizar a história do movimento operário.

---

<sup>7</sup> Conforme Jay (2008, p. 45) Gerlach era “[...] economista da Technische Hochschule [Escola Técnica Superior] em Aachen [...]”. Morreu aos 36 anos de causas relacionadas ao diabetes.

Em meados de 1927, Grünberg é acometido por um acidente vascular cerebral que o leva a interromper suas intensas atividades na direção do Instituto e também como docente universitário (Nobre, 2004). Em relação ao cargo de diretor do Instituto, Jay (2008, p. 62) afirma o seguinte:

Em 1929, aos 69 anos, ele renunciou ao cargo de diretor. Ainda viveria até 1940 [...]. Antes da chegada de Grünberg e depois da doença deste, Pollock, que havia funcionado como diretor interino do *Institut* em tudo, exceto no nome, satisfez-se em continuar cuidando dos assuntos administrativos.

Friedrich Pollock (1894-1970), não assumiu o Instituto definitivamente, ficando em sua gestão por período determinado, fato que exigia a necessária ordenação de outro diretor. Dentre os membros do grupo, um dos integrantes que naquele momento se apresentava de acordo com as exigências firmadas nas regras estabelecidas pelo Ministério da Educação alemão era Horkheimer<sup>8</sup>. Além disso, ele foi quem mais se destacou dentre os demais durante o tempo provisório em que Pollock esteve à frente do Instituto.

Horkheimer foi a escolha evidente para suceder Grünberg. Embora não tivesse sido uma presença dominante nos primeiros anos do *Institut*, sua estrela entrou em ascensão durante a direção interina de seu amigo Pollock. Em 1929, com o apoio de Tillich e de outros membros do Departamento de Filosofia, criou-se uma nova cátedra de “filosofia social” para Horkheimer, a primeira do gênero numa universidade alemã. [...] Com a ascensão dele à direção, em julho de 1930, quando contava apenas 35 anos, o *Institut für Sozialforschung* entrou em sua fase de maior produtividade (Jay, 2008, p. 63; grifos no original).

Relativamente novo, contudo, capaz de estar à frente da Instituição, foi sob sua gestão, enquanto diretor, que o grupo apresentou o ápice de sua produção no que tange ao desenvolvimento das pesquisas, produção de textos, ensaios e livros, dentre outros.

---

<sup>8</sup> A respeito de Horkheimer como novo diretor Ramos (2019, p. 35) fala o seguinte: “Horkheimer modificou a orientação do Instituto de forma substancial, dando-lhe características de um autêntico centro de pesquisas, concentrado na realização de uma análise crítica que privilegiava a superestrutura nas questões advindas do capitalismo moderno”.

Horkheimer realizou um discurso<sup>9</sup> de posse por meio do qual apresentou sua visão quanto ao que entendia conceitualmente, teoricamente e epistemologicamente por Filosofia Social e, ainda, quanto às atribuições e tarefas, na sua perspectiva, em que consistia um Instituto de Pesquisa Social. Conforme Horkheimer (1999, p. 121):

[...] as representações gerais do que se entende como filosofia social podem ser expressas de modo sucinto. Seu objetivo final seria a interpretação filosófica do destino dos homens, enquanto são meros indivíduos, mas membros de uma comunidade. Portanto, a filosofia social deve ocupar-se sobretudo daqueles fenômenos que somente podem ser entendidos em conexão com a vida social dos homens: no Estado, no Direito, na Economia, na Religião, ou seja, em toda a cultura material e espiritual da humanidade em geral.

Para Horkheimer (1999), o homem/sujeito é um ser que possui individualidades, mas ele não vive só no mundo. Ao contrário os homens são capazes de estabelecer relações e as mesmas ocorrem em comunidade. É no convívio com os demais que a complexidade da vida se torna uma existência repleta de aprendizados sobre o mundo onde se vive.

Ter essa clareza é fundamental para a compreensão dos processos sociais que os indivíduos constituem coletivamente para viverem em comunidade. Conforme aponta o autor, dentre esses processos, tem-se o Estado, o Direito, a Economia e a Religião. E são esses processos que dão condições objetivas e subjetivas para a existência da vida coletiva, que correspondem aos objetos de análise e de estudo da Filosofia Social, sobretudo para que se interprete e se compreenda o indivíduo e as contradições<sup>10</sup> que marcam sua vida social em relação com as demais sujeitos e o mundo. Para Horkheimer (1999, p. 130):

---

<sup>9</sup> Segundo Wiggershaus (2002, p. 70): “[...] Horkheimer fez seu discurso oficial por ocasião da retomada da cátedra de filosofia da Sociedade e da direção do Instituto de Pesquisas Sociais. Era uma obra-prima de prudência quanto à forma”.

<sup>10</sup> De acordo com Bottomore (2001, p. 80): “Na tradição marxista, as *contradições dialéticas* se têm caracterizado em contraste com [...] as oposições ou conflitos exclusivos ou ‘reais’ [...] pois seus termos ou polos pressupõem-se mutuamente, de modo a constituir uma *oposição inclusiva* [...]”. Deste modo, a contradição vincula-se ao “[...] tema da ‘unidade dos contrários’, a marca registrada de toda a *dialética ontológica* marxista” (*Ibidem*, p. 80; grifos no original).

Não só no interior da filosofia social no sentido estrito, mas também no âmbito da sociologia, como naquele da filosofia geral, pouco a pouco as discussões sobre a sociedade se cristalizaram sempre mais claramente em torno de uma questão que não possui apenas um mero sentido presente, mas é também a versão atual de problemas filosóficos muito antigos e importantes: a saber, o problema da conexão que subsiste entre a vida econômica da sociedade, o desenvolvimento psíquico dos indivíduos e as transformações que têm lugar nas esferas culturais em sentido estrito – às quais não pertencem somente os assim chamados conteúdos espirituais da ciência, da arte e da religião, mas também o direito, os costumes, a moda, a opinião pública, o esporte, as formas de divertimento, o estilo de vida etc. A intensão de estudar a relação entre esses três campos não é outra que uma formulação, mais adequada aos métodos disponíveis e ao estado do nosso saber, do velho problema da conexão entre a existência particular e a razão universal, entre a realidade e a ideia, entre a vida e o espírito; só que este velho tema aparece agora colocado numa nova constelação de problemas.

Fica notório pela exposição de Horkhemier (1999), que era preciso um diálogo entre diferentes áreas do conhecimento para compreender-se fenômenos sociais complexos marcados pela presença do sistema econômico e sua influência sobre a psique<sup>11</sup> dos sujeitos, por conseguinte na vida cotidiana em geral. Considerando o tenso processo que se constitui na relação entre a universalidade e a particularidade dos homens, Horkheimer (1999, p. 130-131) ainda salienta em seu discurso que

[...] a economia como ser material é a única verdadeira realidade; a psique dos homens, a personalidade, como o direito, a arte, a filosofia, devem ser derivados inteiramente da economia, são meras imagens que espelham a economia: isso seria um Marx abstrato e por isso mal interpretado. Prescindindo do fato de que essas teses exprimem uma separação acrítica, envelhecida e extremamente problemática entre espírito e realidade, atribuindo ingenuamente a essa separação uma característica absoluta e, portanto, sem superá-la dialeticamente [...]. Em geral, tais convicções dogmáticas põem de lado as dificuldades científicas particulares do problema pelo fato de [...] pressuporem uma correspondência constante entre os processos ideais e materiais e costumarem negligenciar ou ignorar completamente o complicado papel de mediação dos elementos psíquicos.

---

<sup>11</sup> “Conjunto de fenômenos da vida mental, e que inclui processos conscientes e inconscientes” (Ferreira, 2020, p. 622).

Evidencia-se aqui o caráter crítico de Horkheimer (1999) a toda e qualquer forma de ortodoxia que simplifica a complexidade do mundo, da vida social do indivíduo e da sua existência em comunidade a meros fenômenos que refletem o caráter monetário da economia. Para o autor, essa visão representa uma errônea e equivocada interpretação de Marx.

Desse modo, para interpretar a vida social a partir de uma perspectiva crítica, era preciso entender que as contradições da vida social não se configuravam em meros reflexos e fantoches manipulados pela materialidade das relações econômicas, cujos fenômenos psíquicos pudessem ser desconsiderados.

Por isso, de acordo com Horkheimer (1999) e outros pensadores da Teoria Crítica frankfurtiana haveria tanto uma independência quanto uma inter-relação entre a matéria (economia), o espírito (arte, política e religião) e a psique. Eis a tensão entre o universal e o particular como já mencionado.

Retomando a discussão sobre a condução do Instituto de Pesquisa Social, salienta-se que, ao assumir a sua direção, Horkheimer mudou seu eixo de orientação se comparado aos anos Grünberg. E essa mudança foi evidente tanto no campo epistemológico quanto no tocante às publicações. O Instituto, a partir de Horkheimer, assumiu um caráter interdisciplinar que envolvia pensadores e pesquisadores de diferentes áreas, dentre elas a Filosofia, a Sociologia, a Economia, a Psicologia, o Direito, e outras (Nobre, 2004).

E essa nova característica de estudo, de investigação e de pesquisa tinha como propósito libertar o Instituto de toda forma de dogmatismo e ortodoxia que simplificasse a análise da vida social e do mundo, desconsiderando não somente suas contradições e fenômenos psíquicos envolvidos na formação do indivíduo, mas também sua relação com os demais problemas sociais. Tal paradigma adotado pelo Instituto sob a direção de Horkheimer recebeu a denominação de “materialismo interdisciplinar”, que inclusive propunha uma releitura de Marx de maneira heterodoxa. Para Nobre (2004, p. 15):

Horkheimer traçou todo um novo programa de investigação e de funcionamento do Instituto. Lançou as bases de um trabalho coletivo interdisciplinar, uma grande inovação para a época.

Tratava-se de dar um sentido positivo ao aprofundamento da especialização no âmbito das ciências humanas, em que disciplinas como a economia, o direito, a ciência política e a psicologia ganhavam cada vez mais autonomia e independência. Isto foi feito de modo a, de um lado, valorizar a especialização em seus aspectos positivos, e, de outro, garantir uma certa unidade para os resultados das pesquisas em cada um desses ramos do conhecimento. E essa unidade era dada justamente pela referência à obra de Marx, razão pela qual essa experiência inovadora ficou conhecida como “materialismo interdisciplinar”. Esse foi, portanto, o primeiro sentido da Teoria Crítica tal como teorizada por Horkheimer nesse período: pesquisadores de diferentes especialidades trabalhando em regime interdisciplinar e tendo como referência comum a tradição marxista.

Uma vez realizadas as pesquisas, escritos os ensaios, os mesmos deveriam ser tornados públicos e para tanto foi criado um novo meio de divulgação acadêmica e científica a *Revista de Pesquisa Social*<sup>12</sup>. Conforme já se vem esclarecendo, essa revista possuía um caráter mais amplo do ponto de vista dos trabalhos publicados (Filosofia, Sociologia, Economia, Psicologia, etc.), (Nobre, 2004), portanto diferentemente da única temática encampada pelos arquivos Grünberg, que se dedicava à documentação da história e memória do socialismo e do movimento operário. Nesse sentido, Slater (1978, p. 32-33) afirma o seguinte:

Um prospecto da nova revista a anunciava como uma “continuação” do *Arquivo Grünberg*, mas acrescentava que “o objeto de estudo ampliara-se consideravelmente em relação ao *Arquivo* de Grünberg. [...] o formato era fundamentalmente o mesmo que o anterior: a revista dividia-se em ensaios teóricos e resenhas de livros. Mas o trabalho de arquivamento e registro de Grünberg (que em todo caso fora progressivamente negligenciado à medida que a saúde de Grünberg deteriorava-se) cessou. Mas a *Zeitschrift* era um novo afastamento num sentido ainda mais profundo. De fato, o próprio título, *Revista de Pesquisa Social*, enfatizava um objetivo mais amplo [...]. Talvez ainda mais significativo tenha sido o fato de Horkheimer escolher esse título ao invés de *Revista de Filosofia Social*. O prefácio editorial ao primeiro número reafirma o esboço do problema central apresentado na aula inaugural como “a

---

<sup>12</sup> Com relação ao tempo de duração da revista, Ramos (2019, p. 36) assegura que: “O primeiro número da nova revista foi lançado em 1932, e o último, em 1941, ou seja, foram nove anos de publicação. Com Horkheimer no posto de editor, foi possível a publicação não apenas durante o período de existência do Instituto em Frankfurt, mas também na época da emigração”.

relação entre as esferas culturais individuais, sua interdependência e as leis que regem sua transformação”.

Tal como os arquivos Grünberg refletiam as iniciativas acadêmicas e visões de mundo de seu idealizador, a Revista de Pesquisa Social também representava as pretensões de Horkheimer para a nova fase do Instituto, assim, reitera-se que foi marcada por uma interdisciplinaridade heterodoxa no campo da pesquisa acadêmica bem como da investigação de diversos temas sociais aos quais considerava-se o entrelaçamento entre o sistema econômico, a psique e vários elementos da vida cotidiana como a política, a arte, a religião, a moda, etc. (Freitag, 1988; Horkheimer, 1999).

Fica explícita nessa nova fase do Instituto tanto a influência da visão política, mas também a concepção de indivíduo e de mundo de Horkheimer, principalmente no que tange à compreensão dos fenômenos sociais.

Como se pode ver facilmente, a primeira fase de existência do Instituto foi decisivamente marcada pela personalidade de Max Horkheimer, sua orientação teórica e suas convicções políticas. Foi ele quem conduziu com firmeza e prudência o processo de institucionalização do Instituto, criando a *Revista* como porta-voz de seus trabalhos teóricos e empíricos. A ele se deve a maior ênfase no trabalho teórico voltado para a superestrutura, mudando a temática básica do centro de pesquisas por ele administrado. O interesse documentário de *como* a classe operária enfrentava as crises específicas do capitalismo do início do século XX transformou-se no interesse teórico do *porquê* de a classe operária não ter assumido o seu destino histórico de revolucionar a ordem estabelecida. Essa explicação era buscada na conjunção específica das macroestruturas capitalistas com as microestruturas da família burguesa e proletária. O período de criação e consolidação do Instituto de Frankfurt traz a marca inequívoca da filosofia social de Max Horkheimer, inspirado no freudo-marxismo de Reich e Fromm (Freitag, 1988, p. 15; grifos no original).

A filosofia do jovem Marx (1818-1883) e o ateísmo científico de Freud (1856-1939) foram capazes de ampliar o entendimento dos membros do Instituto para além da ortodoxia econômica e das investidas revolucionárias utópicas da época. É também por meio de Marx e de Freud, que a superestrutura política, estética e religiosa, bem como a psique, dos sujeitos

deixará de ser vista como uma espécie de reflexo no espelho da infraestrutura material. Deste modo, de acordo com Wiggershaus (2002, p. 71):

Era um tom intermediário entre aquele do Jovem Marx, falando a respeito da realização da filosofia pela ação libertadora do proletariado, e o de Freud idoso, referindo-se aos modestos progressos da ciência, ainda recente na escala da história humana, que escrevia, em 1927, em *O Futuro de uma Ilusão*: “Já é alguma coisa, de qualquer modo, alguém saber que está entregue a seus próprios recursos. Aprende a fazer um emprego correto deles [...] Afastando suas expectativas em relação a um outro mundo e concentrando todas as energias liberadas em sua vida na Terra (o homem) provavelmente conseguirá alcançar um estado de coisas em que a vida se tornará tolerável para todos, e a civilização não mais será opressiva para ninguém”.

O fato dos diferentes pensadores frankfurtianos – Horkheimer, Marcuse, Adorno, Fromm e outros<sup>13</sup> – integrarem o mesmo Instituto de Pesquisa Social, realizarem estudos interdisciplinares conjuntos, publicarem os resultados de suas pesquisas na Revista de Pesquisa Social, comporem uma teoria social sendo a Teoria Crítica frankfurtiana<sup>14</sup> e uma escola de pensamento a Escola de Frankfurt<sup>15</sup> gera a impressão de que havia uma completa unidade teórica,

---

<sup>13</sup> Para Amadeo (2015), a Escola de Frankfurt pode ser dividida em três gerações. A primeira é a que fundou o Instituto e entre os de maior destaque estão Horkheimer e Adorno devido a relevância filosófica de sua obra conjunta *Dialética do Esclarecimento*. Assim: “O núcleo do que será conhecido como ‘a teoria social crítica da Escola de Frankfurt’ será a análise da transformação do capitalismo liberal do século XIX em democracias de massas, e também em sociedades totalitárias [...]” (Amadeo, 2015, p. 59; grifos no original). Na segunda geração cujo marco temporal são os anos 70 Habermas se destaca entre os demais membros dessa época (Freitag, 1988). Com a obra “[...] *Teoria da ação comunicativa*, Habermas pretende reconstituir a unidade da razão dissociada pela modernidade. [...] parte do diagnóstico segundo o qual a racionalidade instrumental é uma racionalidade truncada. A modernização fez triunfar a racionalidade do entendimento da ciência e da técnica [...]” (Amadeo, 2015, p. 63; grifos no original). A terceira geração tem como início o final do século XX, dedução possível através dos apontamentos de Chambers (2008) e Amadeo (2015). Dentre os integrantes dessa geração destaca-se Axel Honneth e sua obra *Luta pelo reconhecimento: A gramática moral dos conflitos sociais*. “O interesse de Honneth é pelos conflitos que se originam na experiência de desrespeito social ou em ataques a identidade, seja esta individual ou coletiva” (Amadeo, 2015, p. 67). Chambers (2008, p. 288) sugere que em Honneth “[...] as lutas por reconhecimento e por identidade são a força motriz do desenvolvimento histórico”.

<sup>14</sup> De acordo com Nobre (2004, p. 12): “Essa expressão, tal como é conhecida hoje, surgiu pela primeira vez como conceito em um texto de Max Horkheimer (1895-1973) de nome ‘Teoria Tradicional e Teoria Crítica’, de 1937”.

<sup>15</sup> “[...] a etiqueta ‘Escola de Frankfurt’ surgirá apenas na década de 1950, após o retorno do Instituto à Alemanha. Trata-se, portanto, de uma denominação *retrospectiva*, quer dizer, que não tinha sido utilizada até então e com a qual se reconstruiu em um determinado sentido a experiência anterior” (Nobre, 2004, p. 18-19; grifos no original). Conforme Matos (2005, p. 13),

metodológica e epistemológica livre de conflitos e de tensões políticas, filosóficas, de visões de mundo.

Todavia, conforme Freitag (1988), essa suposta unidade era apenas aparente, porque, de fato, existiam contradições teóricas, embates filosóficos e disputas políticas entre os membros do Instituto. Apesar de serem judeus em sua maioria e contrários a toda forma de ideário e visão de mundo dogmática, ortodoxa, heterônoma e totalitária os frankfurtianos distinguiram-se teórica, filosófica, metodológica e epistemologicamente. Para Freitag (1988, p. 33):

Cabe ainda lembrar que autores tão diferenciados como Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse, Habermas [...] e outros revelam sensíveis diferenças entre si, tanto em sua postura epistemológica quanto em suas estratégias políticas, enfatizando de forma bastante diversa os aspectos da realidade analisada. Essas diferenças serão ilustradas por um lado com a discussão em torno dos conceitos de razão, cultura, ciência, arte, Estado, etc., e, por outro, com as diferentes estratégias propostas para pensar e modificar a realidade dada. Desta forma, procura-se evitar uma falsa homogeneização. O termo Escola de Frankfurt ou a concepção de uma “teoria crítica” sugerem uma unidade temática e um consenso epistemológico teórico e político que raras vezes existiu entre os representantes da Escola. O que caracteriza a sua atuação conjunta é a sua capacidade intelectual e crítica, sua reflexão dialética.

Tendo, então, a perspectiva dialética como norteamento, os temas estudados pelo Instituto de Pesquisa Social, através da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, durante a direção de Horkheimer, conforme já se expôs, foram múltiplos. De acordo com Jeffries (2018, p. 152):

Eles estudariam horóscopos, filmes, *jazz*, repressão sexual, sadomasoquismo e as repulsivas manifestações de impulsos sexuais inconscientes; também fariam observações críticas ao pensamento da cultura de massa e explorariam os desgastados fundamentos metafísicos que constituíam o embasamento das filosofias rivais.

Assim, a partir da interdisciplinaridade presente nos temas de estudo e pesquisa do Instituto foi possível vislumbrar o que Nobre (2004) chamou de

---

a expressão Escola de Frankfurt: “[...] só viria a ser adotada, e com reservas, por Horkheimer na década de 1950”.

materialismo interdisciplinar, fato que permitiu aos frankfurtianos realizarem uma nova leitura do marxismo a partir de ótica filosófica e não econômico-ortodoxa. Condição que deu possibilidade para uma reorientação epistemológica do marxismo adotado pelos membros do grupo da Escola de Frankfurt.

É desse modo que o materialismo interdisciplinar desenvolvido no Instituto de Pesquisa Social, a partir da Escola de Frankfurt, mantendo-se suas particularidades e tensões políticas, filosóficas, epistemológicas e de leituras sobre o mundo, pode também ser reunido junto ao corpo de pensadores e teóricos situados no marxismo ocidental<sup>16</sup>.

Em virtude do conturbado contexto histórico, social e político da Alemanha dos anos 1930 Horkheimer, ao assumir a direção do Instituto de Pesquisa Social, já tinha uma certa noção dos riscos que correria um centro de pesquisas de esquerda, cuja orientação materialista questionava toda forma de poder autoritário e antidemocrático, risco que se acentuava pelo fato de a maioria dos membros do grupo serem judeus (Nobre, 2004). Em face disso, Horkheimer procurou organizar estratégias que pudessem auxiliar o Instituto, inclusive financeiramente, materializado nos integrantes do grupo em demais nações que, na mesma época, apresentavam estabilidade política e pudessem servir de exílio no futuro. Nobre (2004, p. 17) ressalta o seguinte:

[...] em seu discurso de posse na direção do Instituto, em 1931, Horkheimer já tinha diante de si a vertiginosa ascensão do movimento nazista. Nesse contexto, é desnecessário lembrar os riscos que corria um Instituto declaradamente marxista e composto em sua grande maioria por pesquisadores de origem judaica. E o temor diante da real possibilidade da tomada do poder por Adolf Hitler fez com que o Instituto inaugurasse, naquele mesmo ano, um escritório em Genebra, na Suíça, e transferisse o seu capital para a Holanda.

Nesse caótico e inóspito cenário para os teóricos judeus de esquerda, à medida que os poderes políticos de Hitler se ampliaram na Alemanha bem

---

<sup>16</sup> Conforme Bernstein (2008, p. 179): “O fracasso do resto da Europa em seguir o exemplo russo, apesar das severas crises sociais e econômicas após a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa, conduziu ao pensamento de que, talvez, as estruturas econômicas profundas de uma sociedade não fossem suficientes para explicar seu movimento histórico. O marxismo ocidental foi desenvolvido a partir de um questionamento inicial do modelo infraestrutura/superestrutura da sociedade”.

como sua influência junto ao povo alemão, não restou outra alternativa aos intelectuais do Instituto a não ser através da emigração e do exílio no exterior, visando o enfrentamento haja vista à crescente onda antissemítica. Segundo Nobre (2004, p. 17-18): “[...] quando Hitler torna-se chanceler do governo alemão, em janeiro de 1933, o Instituto transfere sua sede administrativa quase que imediatamente para Genebra e abandona as instalações em Frankfurt”.

A partir da solidariedade internacional foi possível abrir pequenas sedes do Instituto em Londres e Paris. A Revista de Pesquisa Social, cuja produção não era possível de ser efetivada em terras alemãs pôde, ser publicada na França, mas somente até o processo de ocupação nazista (Nobre, 2004).

Foi em outro continente, no americano, especificamente nos Estados Unidos da América, em Nova York, que Horkheimer, a partir de um convite da Universidade de Colúmbia, pôde efetuar a transferência do Instituto e de seus membros para o exílio americano<sup>17</sup>, supostamente mais seguro do que o cenário alemão. Em Nova York, no ano de 1942, os frankfurtianos retomaram a publicação de sua revista<sup>18</sup>. Nobre (2004, p. 18) esclarece melhor o que foi dito acima a partir da seguinte passagem:

Com a solidariedade de intelectuais franceses e ingleses, o Instituto abre pequenos escritórios em Londres e em Paris e passa a editar a revista na capital francesa. Em busca de uma nova sede para o Instituto, Horkheimer recebe uma oferta muito favorável da Universidade de Columbia, em Nova York, o que permite, já em 1934, a transferência das instalações. Até o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, grande parte dos colaboradores do Instituto emigra para os Estados Unidos. Com a tomada de Paris pelo exército nazista, em 1940, mais uma vez a edição da revista é interrompida, sendo retomada apenas em 1942, em Nova York, com a publicação dos seus dois últimos números, sob o título em inglês de *Studies in Philosophy Social Science* [Estudos de Filosofia e Ciência Social].

Uma vez exilados nos Estados Unidos da América foi preciso se adaptar às novas condições de vida que se apresentavam e também, aos desafios de

---

<sup>17</sup> No exílio os frankfurtianos se inseriam em diversas atividades dispersas em diferentes entidades, instituições e órgãos públicos norte-americanos. Fromm exerceu a docência no Instituto de Psicanálise de Chicago (Jay, 2008). Marcuse trabalhou no “[...] *Office of Strategic Service*; Pollock vira conselheiro do Ministério da Justiça” (Freitag, 1988, p. 17).

<sup>18</sup> A publicação da revista foi retomada em Nova York. E os frankfurtianos optaram por continuar produzindo textos em alemão como forma/representação de resistência a tudo que o totalitarismo destruía e que pertencia ao seu país de origem (Jay, 2008).

ordem política, social, comunitária, da linguagem, geográficos e climáticos. Por mais que o convite ao exílio materializado na emigração tenha sido para a cidade de Nova York, especificamente para a Universidade de Colúmbia, espaço acadêmico que abrigou o Instituto de Pesquisa Social e seus integrantes, tanto os frankfurtianos quanto os demais exilados, por diversos motivos particulares – incluindo questões de saúde – mudaram para outras regiões do país (Freitag, 1988).

Ocorreu assim com Horkheimer e Adorno, que nos idos de 1940, foram para a Califórnia<sup>19</sup>. Ao se ajustarem na referida região, posteriormente se encontraram “[...] com Thomas Mann, Bertholt Brecht e outros intelectuais alemães e judeus refugiados” (Freitag, 1988, p. 16-17).

No exílio, os frankfurtianos continuaram a realizar suas pesquisas e a publicar textos, ensaios e livros que problematizaram questões polêmicas que representavam as contradições políticas e sociais latentes ao novo contexto em que moravam.

Uma vez nos Estados Unidos da América identificaram que o país, que se apresentava, por um lado, como uma nação da liberdade, das oportunidades econômicas, da prosperidade e da riqueza, possuía, por outro lado um potencial totalitário materializado no modo de vida da sua população, que era controlado pelos meios de comunicação de massa tais como o rádio, o jornal, dentre outros, que os instigavam a consumir mercadorias, e esse fato os impediam de exercer sua própria vontade. Essa condição confrontava o povo norte-americano com referência à capacidade de reflexão e pensamento crítico (Adorno; Horkheimer, 1985)

Esse diagnóstico da realidade norte-americana, principalmente constatado por Adorno e Horkheimer (1985), na *Dialética do Esclarecimento*, obra cujo objeto fora a sociedade moderna, levou-os a problematizar o mundo não apenas pela via econômica, mas também por outras, dentre elas aquelas expressas por categorias culturais, políticas, sociológicas, estéticas, filosóficas e psicológicas – sobretudo a partir da teoria freudiana – que os conduziu a possibilidades de reflexão, de resistência e de esperança.

---

<sup>19</sup> De acordo com Jay (2008, p. 281): “A doença circulatória de Horkheimer que o levou a morar na Califórnia”.

Segundo Freitag (1988, p. 21): “Horkheimer reaproxima-se, no final de sua vida, da teologia e Adorno [...] busca um refúgio na dialética negativa e na teoria estética”. Contudo, essas novas posições filosóficas dos dois membros da Teoria Crítica se redefiniram e se consolidaram após o seu retorno a Frankfurt.

No final da década de 1940 Horkheimer foi procurado por autoridades de Frankfurt que o consultaram sobre a possibilidade de retornar à cidade em conjunto com os demais integrantes do Instituto de Pesquisa Social que também estavam exilados (Ramos, 2019). A conjuntura alemã naquele contexto era completamente diferente da época em que emigraram para os Estados Unidos da América pois, o nazismo havia sido derrotado e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) chegara ao seu fim. Ciente de que o país não oferecia nenhum perigo de teor antissemita para um intelectual judeu, Horkheimer decide regressar em 1950. Segundo Ramos (2019, p. 46):

Em 1946, Horkheimer recebeu um convite da municipalidade de Frankfurt para que retornasse à cidade com os membros do Instituto que quisessem acompanhá-lo. Em 1948, com o objetivo de negociar as condições para a volta, viajou para a Alemanha, que já havia sido liberada do nazismo. Entretanto, o país estava não apenas derrotado, mas destruído. Lá, Horkheimer recebeu uma calorosa recepção que o levou a concordar com a transferência, que seria efetivada em 1950.

De volta à Frankfurt, Horkheimer e Adorno se ocuparam de diversas atividades que envolviam desde assuntos específicos do Instituto, que passavam pelo processo da sua reorganização, até questões de cunho burocrático da docência e da vida acadêmica. Em 1950, Adorno foi erigido ao cargo de diretor assistente no que se referia à gestão do Instituto e Horkheimer recebeu o decanato, voltando a ser membro vinculado ao Departamento de Filosofia. Em 1951, estando com a idade de 56 anos tornou-se reitor da Universidade de Frankfurt (Jay, 2008).

Ainda que estivesse seguro e com a carreira consolidada em Frankfurt, Horkheimer continuou mantendo contato com os Estados Unidos da América, e isso ocorreu tanto pela manutenção da filial do Instituto em Nova York quanto pela ocupação da função de professor na Universidade de Chicago. Já Adorno fez um breve regresso durante o ano de 1953 e, posteriormente não retornou

ao país que os recebeu na condição de exilados. Isso pode ser confirmado a partir das seguintes palavras:

Os laços de Horkheimer com os Estados Unidos continuaram sólidos. A filial do *Institut* em Nova York, apesar de inativa nas duas décadas seguintes, foi mantida sob os cuidados de Alice Maier. [...] Em 1954, ele voltou por um curto período aos Estados Unidos, passando a integrar em regime parcial o corpo docente da Universidade de Chicago. [...] Adorno, entretanto, permaneceu em Frankfurt e nunca mais voltou aos Estados Unidos, após seu breve período com a Fundação Hacker, em Los Angeles, em 1953 (Jay, 2008, p. 353).

Após a aposentadoria de Horkheimer, em 1967, Adorno assumiu definitivamente a direção do Instituto de Pesquisa Social que, em sua nova fase na Alemanha do pós-Segunda Guerra Mundial, não possuía mais todos os integrantes de outrora, isto é, da época de fundação do Instituto em Frankfurt (Freitag, 1988; Jay, 2008).

Isso se deu pelo fato de que houvera personalidades anteriormente ligadas ao grupo que decidiram permanecer nos Estados Unidos da América e lá redefiniram os rumos de suas vidas profissionais, docentes, acadêmicas, intelectuais e de pesquisadores trabalhando em universidades norte-americanas e/ou também em órgãos oficiais do governo. Dentre os que optaram por não regressar à Frankfurt estavam Marcuse, Fromm, Wittfogel e Neumann. Mas novos integrantes se agregaram ao grupo e dentre eles tem-se Habermas<sup>20</sup>. De acordo com Freitag (1988, p. 22):

O grupo de intelectuais que outrora cercava os dois teóricos se havia reduzido muito. Marcuse decidira ficar nos Estados Unidos. Deixara o *Office of Strategic Service* para assumir uma cátedra na Universidade Brandeis na Califórnia, onde permaneceria até sua morte em 1980. [...] Wittfogel e Neumann aceitaram cátedras nas Universidades de Washington e Nova Iorque, e Fromm [...] se incompatibilizara com o grupo ainda durante os primeiros anos da emigração em Nova Iorque. Permaneceu nos Estados Unidos até sua aposentadoria [...]. A “Escola de Frankfurt” estava, pois, reduzida aos seus expoentes mais significativos: Adorno e Horkheimer. Associaram-se a eles, nos primeiros anos da década de 60, jovens filósofos como Alfred Schmidt [...]; Jürgen Habermas.

---

<sup>20</sup> Trata-se de Jürgen Habermas, nascido em 1929.

A década de 1960 na Europa, sobretudo os seus anos finais, ficou marcada por diversos protestos dos diferentes movimentos estudantis espalhados por diversos países europeus. Na Alemanha não foi diferente, porque os estudantes se organizaram com o objetivo de expor os seus anseios pela formação de uma nova realidade em que houvesse a democratização de bens públicos como a educação. Tais estudantes, pertencentes à esquerda política e inspirados pelas ideias filosóficas dos intelectuais frankfurtianos abalaram as estruturas das cidades alemãs para se fazerem ouvidos (Freitag, 1988).

Entretanto, os protestos que ganharam as ruas e as universidades não foram bem vistos por Adorno e seus companheiros de Instituto, que viam nas estratégias e na organização do movimento maneiras de agir que ao zombarem dos docentes, invadirem auditórios e salas de aula e depredarem patrimônios públicos, se assemelhavam às ações empreendidas pelos nazistas durante o regime totalitário alemão. Destaca Freitag (1988, p. 24-25):

Já nos anos de 1966-1967 o protesto estudantil contra as estruturas autoritárias da universidade e da sociedade alemã começou a mobilizar centros como Berlim, Frankfurt, Heidelberg. [...] Os jovens contestadores [...] fundamentavam seus protestos nas reflexões críticas de Marcuse, Adorno e Horkheimer. [...] Apregoavam a “longa marcha pelas instituições” burguesas, começando pela destituição da família e do Estado autoritário. O projeto político do movimento estudantil decorria logicamente dos ensinamentos recebidos dos seus *maîtres à penser*. Estes, no entanto, se assustaram com a radicalidade do movimento e com a imaturidade da grande maioria dos estudantes que seguiam seus dirigentes, não por motivos racionais, mas por sua liderança carismática, que paralisava a autocrítica dos seus adeptos. Os frankfurtianos viram no movimento estudantil da segunda metade dos anos 60 nítidos traços fascistas, passando a combatê-lo, cada qual com suas armas.

Naquele contexto, Adorno tomou uma medida completamente inesperada para um filósofo da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, que era completamente contrário ao *status quo*<sup>21</sup> e crítico a toda forma de autoritarismo, sendo apregoador do pensamento e da reflexão crítica, e, talvez, por não

---

<sup>21</sup> Conforme o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (s. d., online), o *status quo* significa: “Estado atual de algo ou estado anterior a uma alteração”.

identificar esses elementos nas manifestações do movimento estudantil, porquanto estavam mais próximas do caráter totalitário, optou por chamar a polícia (Freitag, 1988).

Esse episódio, em pleno contexto das revoltas estudantis alemãs, gerou uma completa separação entre os estudantes e os filósofos frankfurtianos que, marcados por um processo de desilusão, custou o não entendimento entre as diferentes partes, contribuindo com a retirada de Horkheimer para a Suíça, com a morte de Adorno e com a constituição de críticas por parte de Marcuse à nova esquerda<sup>22</sup>. Em outras palavras:

A desilusão e incompreensão de ambas as partes – frankfurtianos e estudantes – terminou com a saída de Horkheimer para a Suíça (1967), a morte prematura de Adorno (1969) e a crítica de Marcuse a certas simplificações da *New Left* (Freitag, 1988, p. 26).

Passado esse fatídico acontecimento uma nova fase se constituiu no Instituto de Pesquisa Social da Escola de Frankfurt. Essa fase ficou marcada pelo posicionamento epistemológico e filosófico de duas vertentes distintas que no Instituto disputaram pela dianteira teórica bem como pela expressão do seu pensamento crítico.

Uma das vertentes se empenhava na preservação do legado da primeira geração dos frankfurtianos, marcada pelo grupo de fundadores. E a outra perspectiva defendia a necessidade de leitura dos clássicos da Escola de Frankfurt para seguir em frente, após o ponto do qual Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamin haviam parado, ou, dito de outra forma, chegado ao seu limite de expressão filosófica da teoria e do pensamento. Segundo Freitag (1988, p. 27), dentre as duas tendências,

---

<sup>22</sup> Freitag (1988, p. 26-27) relata que posteriormente a esse trágico episódio que marcou os frankfurtianos e os estudantes, as obras dos filósofos da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt não foram abandonadas, pelo contrário retomadas para reflexão. Segundo a autora: “Acalmados os ânimos, R. Tiedemann, J. Habermas, A. Schmidt, A. Wellmer e outros passaram a publicar as obras ainda inéditas dos teóricos críticos da primeira geração, reeditando [...] as obras esgotadas [...] ou inacessíveis (como foi o caso do *Passagenwerk* de Benjamin)”.

[...] uma, representada por Tiedemann e A. Schmidt, que consiste em *preservar* o pensamento de Benjamin, Horkheimer, Adorno e em parte Marcuse, através de um trabalho minucioso de reconstituição e revisão dos textos para sua edição ou reedição [...] e outra, seguida por Habermas, Wellmer, Buerger e outros, que consiste em prosseguir de modo original e criador o pensamento dos mestres, não hesitando em criticá-los.

Ao chegar-se a esse ponto identifica-se que todo o esforço teórico realizado pelos integrantes do Instituto de Pesquisa Social esteve arraigado à iniciativa de não se render às simples soluções práticas, que, ao negarem o potencial do pensamento, são incapazes da reflexão demorada que possibilite a retomada da teoria para uma leitura descortinada do mundo e das relações sociais, permitindo identificar os tentáculos da dominação. Trata-se de uma condição necessária para a formação de um estilo de vida que caminhe rumo à capacidade de crítica e autocrítica, conforme o que foi dito por Horkheimer (1999, p. 132) em seu discurso de posse da cátedra de Filosofia Social e da direção do Instituto:

Assim, esta preleção tornou-se igualmente um símbolo da dificuldade peculiar da filosofia social, da dificuldade de inter-relacionar universal e particular, projeto teórico e experiência individual. [...] Inaugurando este Instituto, Carl Grünberg disse que cada um, no seu trabalho científico, é orientado por impulsos de visão de mundo. Que o impulso de visão de mundo a orientar o trabalho deste Instituto possa ser a vontade inflexível de servir sem reservas à verdade!

Parafraseando Horkheimer (1999), tanto a função do Instituto de Pesquisa Social quanto dos estudiosos, integrantes do Instituto, que se colocaram a pensar sobre o mundo os motivaram e os impulsionaram à busca da verdade, fato que mediou a criação de uma teoria, a Teoria Crítica da Sociedade, e de um movimento, a Escola de Frankfurt, que não mediou esforços na defesa histórica da dignidade humana e da democracia.

## 1.2 Sobre a Indústria Cultural na contemporaneidade<sup>23</sup>: fragmentos frankfurtianos

Um termo não surge no vazio, porém é vinculado a determinantes sócio-históricos e filosófico-políticos, que procuram lhe dotar de certo sentido, ampliando as possibilidades de sua compreensão. É assim também com a expressão Indústria Cultural, que foi utilizada, segundo Adorno (1986, p. 92), pela primeira vez, em 1947, na obra *Dialética do Esclarecimento* de autoria de Adorno e Horkheimer (1985). Nas suas palavras:

Tudo indica que o termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez no livro *Dialektik der Aufklärung*, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdã. Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “indústria cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular.

Em vista disso, a partir de Adorno e Horkheimer (1985), acredita-se que, enquanto resultante das sociedades capitalistas industriais, cujos índices de produção das mercadorias<sup>24</sup> alcançaram níveis para além do desenvolvimento, da proliferação e da manutenção da vida, a Indústria Cultural não mantém vínculos com os processos espontâneos que resultam da cultura<sup>25</sup> popular.

---

<sup>23</sup> No texto o contemporâneo é compreendido segundo Ferreira (2020, p. 194): “Que, ou aquele que é do mesmo tempo, ou do nosso tempo”.

<sup>24</sup> Para Bottomore (2001, p. 265), a mercadoria pode ser entendida da seguinte forma: “Todas as sociedades humanas têm de produzir suas próprias condições materiais de existência. A mercadoria é a forma que os produtos tomam quando essa produção é organizada por meio da troca”.

<sup>25</sup> Nesta pesquisa o termo cultura é compreendido conceitualmente a partir de Freud (2014, p. 233-234), que diz: “A cultura humana – refiro-me a tudo aquilo em que a vida humana se ergueu acima de suas condições animais e em que se diferencia da vida animal – e eu me recuso a distinguir cultura de civilização – apresenta, notoriamente, dois aspectos àquele que a observa. Por um lado, abrange todos os conhecimentos e habilidades que os homens adquiriram para controlar as forças da natureza e dela extrair os bens para a satisfação das necessidades humanas; e, por outro lado, todas as instituições necessárias para regulamentar as relações entre os indivíduos e, em especial, a distribuição dos bens obteníveis. Essas duas facetas da cultura não são independentes uma da outra; primeiro, porque as relações recíprocas dos indivíduos são profundamente influenciadas pelo grau de satisfação instintual que os bens existentes possibilitam; em segundo lugar, porque o próprio indivíduo pode assumir a condição de um bem na relação com o outro, uma vez que este utilize sua força de trabalho ou o tome

Ao contrário, os itens e bens criados pela Indústria Cultural são milimetricamente planejados de forma a programar e induzir os sujeitos ao consumo. Fato que não permite brechas para ações espontâneas. Por isso, o uso da expressão Indústria Cultural pelos seus criadores, ao invés de cultura de massa, porque ela visa à multidão, à turba, com vistas a influenciar seus gestos, gostos e ações. Não surge do povo ou com o povo, porém para ele. Complementando essa ideia Kellner (2001, p. 43-44) destaca o seguinte:

A Escola de Frankfurt inaugurou o estudo crítico da comunicação nos anos de 1930 e combinou economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudos de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa. Seus proponentes cunharam a expressão “indústria cultural” para indicar o processo de industrialização da cultura produzida para a massa e os imperativos comerciais que impeliam o sistema.

Se é possível dizer que na Indústria Cultural não existe espontaneidade e um caráter que a ligue ao povo pela ótica de suas históricas tradições e costumes, também é possível dizer que esse fato é resultante da racionalidade que se opera na mesma.

Porque, como integrante do capitalismo e tendo em vista o convencimento dos indivíduos para adquirirem e consumirem diferentes categorias de mercadorias, que vão desde roupas, calçados, carros, eletrodomésticos, músicas e filmes, a Indústria Cultural, pelos meios de comunicação de massa (rádio, televisão, *smartphones*, *notebooks*, etc.), organiza-se minuciosamente para dominar todas as esferas da vida dos sujeitos (Adorno; Horkheimer, 1985).

Tal condição não deixa espaços que possibilitem manifestações culturais espontâneas, dissidentes do que já fora anteriormente programado. Por esse fato, a Indústria Cultural consiste em um sistema cuja arquitetura visa controlar os indivíduos, suas vontades e desejos de forma ideológica<sup>26</sup>. Segundo Adorno (1986, p. 92), da “arte séria”

---

come objeto sexual; e, em terceiro lugar, porque todo indivíduo é virtualmente um inimigo da cultura, que, no entanto, deveria ser um interesse humano geral”.

<sup>26</sup> O conceito de ideologia será discutido no Capítulo 3.

[...] a indústria cultural se distingue radicalmente. Ao juntar elementos de há muito correntes, ela atribui-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 esse consumo. Os diversos ramos assemelham-se por sua estrutura, ou pelo menos ajustam-se uns aos outros. Eles somam-se quase sem lacuna para constituir um sistema. Isso, graças tanto aos meios atuais da técnica, quanto à concentração econômica e administrativa. A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores.

Doravante, em diálogo com Adorno (1986), entende-se que nas sociedades capitalistas, cujo poder do capital é ampliado pelos meios de comunicação de massa, que influenciam as vidas dos sujeitos via estratégias da Indústria Cultural, os indivíduos seguem ritualmente rotinas existenciais conformadas com o presente, materializado pela exacerbação da técnica de produção de mercadorias que os impedem de estabelecer o rompimento com o previamente programado. Sem condições de questionar a realidade, em virtude de a capacidade intelectual crítica não estar inclinada para o inconformismo, os sujeitos se rendem aos processos de administração e burocracia de um mundo tornado sombrio. Com efeito:

Em tempos modernos, seja na economia, na religião ou na prática cotidiana, os passos dos indivíduos estariam cada vez mais monitorados por meios sutis. [...] o homem teria (tem) horários, regras de conduta, tecnologias (celular, internet etc.), estatutos e regulamentos presentes nos diversos setores da sociedade, caracterizando o fenômeno da instrumentalização. Nas palavras do próprio Weber, seria a famosa “jaula de ferro” que aprisiona os indivíduos. [...] Weber destaca a burocracia como sendo um poderoso instrumento a moldar instituições e definir processos de relacionamento social. [...] Os dirigentes de governos e empresas, por exemplo, estruturam seu funcionamento a partir de pessoal especializado segundo critérios e regras definidas em torno de uma *autoridade burocrática* legítima, que garante o exercício regular de procedimentos e ações indispensáveis ao funcionamento da administração (Albino, 2021, p. 87-88; grifos no original).

Essa espécie de “jaula de ferro” no sentido weberiano, a qual os indivíduos se encarceraram na modernidade, criada a partir da racionalidade técnica com vistas a resultados cada vez mais exatos e precisos, no que tange à gestão da vida em seus processos políticos, econômicos, produtivos,

religiosos, culturais e subjetivos sob a ótica do modo de produção<sup>27</sup> capitalista, originou, aperfeiçoou e fortaleceu uma perspectiva burocrática do tempo, da existência<sup>28</sup> e das relações humanas, tendo como resultado sociedades milimetricamente administradas, que exercem poder e dominação<sup>29</sup> sobre os sujeitos (Albino, 2021).

Desse modo, através do legado weberiano, a administração burocrática e racional dos processos humanos poderá ser definida como: o “[...] ordenamento que regula a acção da associação chamar-se-á *ordem administrativa*” (Weber, 2014, p. 82; grifos no original).

Assim, a Indústria Cultural, com os meios de comunicação de massa, materializa-se em uma das estratégias para dominar os indivíduos sob a lógica burocrática que administra a vida, no sentido do controle de todas as dimensões da existência (Weber, 2014). Esse controle, por meio de diferentes veículos midiáticos, falseia o mundo por um processo de imitação, dando a impressão, a sensação de que as campanhas publicitárias são reais e não imitações da vida em sua materialidade. TÜRCKE (2011, p. 26) destaca que:

Anunciar um produto da melhor forma possível significa muito mais do que meramente preconizá-lo: ensaiar toda uma forma de percepção na qual o preconizado tem seu lugar assegurado. Apenas assim se exaurem todas as capacidades do meio audiovisual. Em comparação com isso, parecem chinfrins e caseiros aqueles comerciais [...] nos quais o produto é apenas mostrado, imóvel, e alguém em posição de autoridade – dentista, piloto, *playboy* ou dona de casa – argumenta que ele é praticamente imprescindível. Quando se descortina, em contrapartida, como praticado de maneira precursora pela indústria do cigarro, um mundo mágico de pores do sol, desfiladeiros, cavernas, contornos ondulados de corpos ou

---

<sup>27</sup> O modo de produção de toda e “[...] qualquer sociedade consiste em dois elementos: suas forças produtivas e suas relações de produção. [...] É a combinação específica tanto das forças produtivas quanto das relações de produção que define o padrão de relações de classe em qualquer sociedade e, assim, sua dinâmica interna” (Outhwaite; Bottomore, 1996, p. 479). E ainda, segundo Bottomore (2001, p. 268): “A expressão modo de produção é usada algumas vezes, na obra de Marx, por um lado, para definir o processo econômico e, basicamente, as relações entre os homens na produção e na apropriação do excedente”.

<sup>28</sup> O indivíduo habita o mundo e interage com ele e os demais seres que nele habitam. Deste modo pode-se considerar que o sujeito é um ser existente. Logo, a existência refere-se “[...] ao modo de ser do homem no mundo” (Abbagnano, 2007, p. 399).

<sup>29</sup> Em Weber (2014, p. 84-85), poder e dominação significam respectivamente: “*Poder* significa toda a probabilidade de, dentro de uma relação social, impor a vontade própria mesmo contra a resistência, seja qual for o fundamento dessa probabilidade. *Dominação* denominar-se-á a probabilidade de encontrar obediência a uma ordem de determinado conteúdo em dadas pessoas”.

carros chiques [...] e uma atmosfera é criada em que se acredita que se possa cheirar, tocar e provar, então o meio audiovisual começa a mover-se em seu ambiente próprio.

Com base em TÜRCKE (2011), visualiza-se que os indivíduos cujas vidas se orientam por falsas representações do mundo, isto é, por cópias, a partir de propagandas e de campanhas publicitárias, estão sob condições de existência que não permitem a compreensão dos complexos fenômenos sociais e de suas contradições políticas, econômicas e filosóficas.

Isso ocorre pelo fato de que os anúncios, veiculados pelos meios de comunicação de massa, integrantes da Indústria Cultural, criam realidades paralelas, alternativas, que inebriam os indivíduos e entorpecem as suas capacidades emocionais, sensíveis e psicológicas (TÜRCKE, 2011). Entende-se, por conseguinte, que tal procedimento interfere de maneira negativa em suas capacidades de observar, ler, analisar e estabelecer determinada avaliação crítica a respeito do contexto em que a vida se prolifera.

Nessa perspectiva, a Indústria Cultural, por intermédio dos meios de comunicação de massa e suas propagandas, que geram cópias e imitações do mundo, constituem o processo que ocasiona uma espécie de “sociedade do espetáculo”, segundo a visão de Debord (2016). Em tal sociedade as imagens, que falseiam a vida, norteiam as impressões dos sujeitos sobre a realidade. Então, as relações sociais em tal contexto são mediadas de maneira imagética, condição que consegue maquiagem os conflitos, eliminar as tensões e falsear as contradições. Conforme a concepção de Debord (2016, p.14), o “[...] espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”.

A partir do exposto, por meio de Debord (2016), é possível considerar que tanto as falsificações do mundo, isto é, da realidade e da vida (geradas pelas propagandas e comerciais) quanto o espetáculo (oriundo das relações entre os sujeitos que se constituem por imagens) estão interligados à Indústria Cultural e fazem parte de suas estratégias de controle social.

Pode-se considerar que dentre as metas dessa arquitetura sistemática está a criação de uma espécie de realidade paralela que, ao falsear o mundo, edifica um contexto mediante o qual se transmite a ideia de que as

contradições políticas e econômicas foram resolvidas, bem como os conflitos sociais que, ao serem maquiados, aparentam não existirem mais. Esses fatos impedem a leitura e a compreensão dos fenômenos socioculturais de maneira crítica, bem como das tensões<sup>30</sup> entre o mundo e os indivíduos. De acordo com Ramos (2011, p. 81):

Se houve um tempo em que as paixões tiveram de ser excluídas, dominadas ou controladas, marcando de modo inegável a dimensão da contradição entre indivíduo e sociedade, contemporaneamente nos deparamos com as paixões desencantadas e, de modo operacional, colocadas a serviço da sociedade que as ameaçava. Entre indivíduo e sociedade paira agora uma ilusória reconciliação que só se sustenta sobre o sacrifício do indivíduo e a subjetividade deformada.

A falta de tensão entre o mundo e os indivíduos analisada sob a ótica da Teoria Crítica frankfurtiana, de acordo com Ramos (2011), demonstra os impactos propiciados pela Indústria Cultural no que se refere à adesão psíquica dos sujeitos ao sistema político e econômico, levando à sucumbência os indivíduos, porquanto encontram-se completamente alienados do mundo, através da estrutura do modo de produção vigente. Logo, tem-se a constituição da multidão.

A racionalidade pela qual a multidão se orienta no mundo pode ser ilustrada por um dos personagens do escritor Edgar Allan Poe (2021, p. 114), na Londres do século XIX, no texto “O Homem da Multidão”. Na passagem a seguir vê-se o seguinte:

A rua do hotel [...] uma das principais artérias da cidade, estivera todo o dia cheia de gente. Com o cair da noite, a multidão aumentara ainda, de sorte que, ao acender dos revérberos, duas correntes de povo, espessas e contínuas, desfilavam por defronte da porta. Aquele oceano tumultuoso de cabeças humanas [...]. As minhas primeiras observações foram abstratas e gerais, olhando os transeuntes em massa<sup>31</sup> e não os considerando se não na sua harmonia.

---

<sup>30</sup> Para Abagnano (2007, p. 949) a tensão: “[...] é o elo entre os opostos como tais, sem conciliação ou síntese”. Desse modo, as tensões “[...] não permitem prever conciliação”.

<sup>31</sup> Conforme Adorno e Horkheimer (1973, p. 87): “A massa é um produto social – não uma constante natural; um amálgama obtido com o aproveitamento racional dos fatores psicológicos irracionais e não uma comunidade originalmente próxima do indivíduo; proporciona aos

A figura da multidão a que se recorreu, Poe (2021), ilustra por via metafórica a sucumbência do indivíduo no mundo, ou seja, na multidão, a partir da absorção das suas particularidades pela universalidade do mundo. Então, considera-se que sujeitos sucumbidos em sua complexa relação com o mundo, absorvidos pelo mesmo, são destituídos das suas particularidades emotivas, sensíveis e psíquicas, que são relevantes para a sua formação enquanto indivíduos singulares, capazes de resistirem às investidas da Indústria Cultural, porquanto inconformados com o *status quo*.

Portanto, no lugar de sujeitos capazes de crítica, o que se têm são autômatos. Indivíduos sem maturidade para tomarem suas próprias decisões e incapazes de escolhas conscientes. Uma multidão que cotidianamente segue a sina que lhes fora programada pela Indústria Cultural. Sujeitos sem vontade própria, massas que se renderam à idealização da técnica. Segundo Zuin (1999, p. 1):

A fetichização da técnica e a reificação das consciências teimam em nos lembrar que as reconciliações entre o indivíduo e a sociedade, entre o belo e o necessário, o mimético e o construído, o desejo e a cultura não foram ainda concretizadas. O que, nos dias de hoje, se realiza, no dizer de Adorno é reconciliação forçada.

Chegado a este ponto, visualiza-se com base em Zuin (1999), que a ausência do entendimento crítico da realidade impossibilita identificar que a ideia de uma suposta reconciliação entre o mundo, em sua universalidade, e os indivíduos, em suas particularidades, estaria de fato efetivada. Contudo, o que se tem é uma falsa reconciliação em que o capitalismo, sob a intencionalidade da Indústria Cultural, absorve os sujeitos através das mercadorias e do seu fetiche<sup>32</sup>, que são/estão sistematicamente programados para consumir.

---

indivíduos uma ilusão de proximidade e de união. Ora, essa ilusão pressupõe, justamente, a atomização, a alienação e a impotência individual”.

<sup>32</sup> De acordo com Bottomore (p. 149, 2001): “[...] na sociedade capitalista, os objetos materiais possuem certas características que lhes são conferidas pelas relações sociais dominantes, mas aparecem como se lhes pertencessem naturalmente. [...] as propriedades conferidas a objetos materiais na economia capitalista são reais e não produto da imaginação. Só que não são propriedades naturais. São sociais. Constituem forças reais, não controladas pelos seres

Por isso, eis a necessidade de não se conformar com o presente sombrio e manter-se vigilante intelectualmente, com vistas a resistir às estratégias da Indústria Cultural. Dentre as possibilidades existentes, tem-se o potencial estético<sup>33</sup>, crítico e formativo da arte (Adorno, 2011). Mas, em uma realidade em que a Indústria Cultural influencia todas as dimensões da vida, não é possível desconsiderar sua interferência sobre a arte. Desse modo, é preciso refletir sobre as prováveis contradições que se desdobram nesse processo.

### 1.2.1 Arte e Indústria Cultural

O capitalismo, modo de produção que regula a economia, apresenta diferentes contradições e dentre elas pode-se considerar a Indústria Cultural, que, ao planejar e criar produtos para o consumo, impacta a vida dos indivíduos de maneira que passam a ser cooptados e absorvidos por esse sistema.

E, dentre os diferentes bens que a Indústria Cultural é capaz não só de interferir no seu processo criativo, mas também de corromper sua autonomia estética, sensível enquanto linguagem, que comunica perspectivas humanas de mundo, está a arte – literatura, esculturas, músicas, etc.

A Indústria Cultural, segundo Adorno e Horkheimer (1985), influencia a arte e também a imita constituindo cópias, que ao invés de gerarem fruções que permitam a cada indivíduo, no processo de contemplação artística, a reflexão crítica sobre a vida, sobre o mundo material e acerca das relações entre os sujeitos que se constituem no mesmo, o que seria educativo e formativo por parte da arte, tais cópias são rapidamente e facilmente desvendadas pelos consumidores porque enquanto produtos, mercadorias, não exigem a elaboração de uma atitude questionadora, de um pensamento

---

humanos e que, na verdade, exercem controle sobre eles; são as 'formas de aparência' objetivas das relações econômicas que definem o capitalismo".

<sup>33</sup> Segundo Abagnano (2007, p. 367): "Com esse termo designa-se a ciência (filosófica) da arte e do belo. [...] Dissemos 'arte e belo' porque as investigações em torno desses dois objetos coincidem ou, pelo menos, estão estreitamente mescladas na filosofia moderna e contemporânea".

sabiamente elaborado para o seu entendimento. De acordo com Adorno e Horkheimer (1985, p. 117-118):

A arte sem sonho destinada ao povo realiza aquele idealismo sonhador que ia longe demais para o idealismo crítico. Tudo vem da consciência, em Malebranche e Berkeley da consciência de Deus; na arte para as massas, da consciência terrena das equipes de produção. Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes tornam-se fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-o, eis aí sua razão de ser.

Baseado em Adorno e Horkheimer (1985), as obras criadas sob o viés da Indústria Cultural, que anteriormente à sua exposição e apreciação por parte do público já foram previamente elaboradas por uma equipe de produtores, que as pensaram com o objetivo de influenciar o desejo, determinar o consumo da multidão e direcionar a opinião dos indivíduos, não demandam esforços intelectuais para a sua completa compreensão.

Deduz-se, fundamentado em Adorno e Horkheimer (1985), que os bens culturais criados com vistas a suprir a ânsia consumidora dos sujeitos, sedentos por mercadorias, assemelham-se a meros enlatados industriais, que, sob tal lógica, estão destituídos de sentidos e significados históricos, saberes culturais e antropológicos e conhecimentos sociais, filosóficos e políticos importantes de serem apreendidos por todos os indivíduos, os quais na jornada da vida consistem em constantes oportunidades de ensino e aprendizagem, seja na escola ou fora dela.

Isto posto, a música, enquanto uma das inúmeras manifestações da arte, também passa pelo mesmo processo de produção, sendo impostas a ela padronizações e fórmulas de elaboração, destituindo-a do seu *status* de arte e suas linguagens em bens, cujos sentidos de criação declinam-se à condição de mercadorias para o consumo. Conforme Carone (2019, p. 90):

Elton John, quando começou a compor músicas populares [...] foi instruído pelos produtores comerciais para nelas acrescentar refrãos ou repetições regulares de acordes e letras para deles não só derivar o título das canções como provocar sua memorização pelos ouvintes. [...] a composição da música popular inclui seu próprio anúncio comercial ao usar uma técnica muito semelhante àquela da publicidade de mercadorias – os *jingles*! Até um ouvinte incapaz de memorizar uma canção inteira poderá lembrar-se muito bem de seu refrão, da mesma maneira que se lembra de um antigo *jingle*. “Melhoral, Melhoral, é melhor e não faz mal!”.

A música, segundo Carone (2019), originada a partir da Indústria Cultural é criada por compositores e produtores, que, ao recorrerem às técnicas de elaboração e composição musical – refrãos e notas de fácil assimilação –, que tendem a simplificar a compreensão da obra por parte dos expectadores, resulta em obras que ao serem apresentadas ao público não requerem grande esforço e empenho intelectual para serem compreendidas. Além disso, são facilmente apreendidas e repetidas quando cantadas pelo mesmo público, nos shows, em casa, andando pelas ruas ou ao ouvirem-nas por meio dos aparelhos, dos sistemas e dos equipamentos de som – rádios – dos seus carros ao manobrá-los pelas avenidas e estradas.

Compreende-se, em diálogo com Carone (2019), que a música oriunda da Indústria Cultural, assemelha-se às curtas canções das propagandas, *jingles*, cujas campanhas publicitárias anunciam mercadorias nos comerciais, através dos meios de comunicação de massa, sendo o rádio, a televisão e as mídias digitais, tais como computadores conectados à *internet*. Esses *jingles* criam vínculos que possibilitam a integração contraditória resultante do anúncio, da venda, da compra, enfim do comércio capitalista. Na concepção de Zuin (1995, p. 153):

Brilhos intensos emanam de mercadorias que são consumidas vorazmente. Informações e palavras de ordem referentes ao consumo imediato são absorvidas em um ritmo alucinante. Produtos são substituídos quase que instantaneamente por outros que prometem vantagens que nunca se poderia imaginar. Tudo que é produzido parece ser obsoleto, em virtude da velocidade perante a qual é removido, bastando, para tanto, apenas um piscar de olhos dos consumidores. Quem não usa a calça da moda ou não ouve o “hit” do

momento não pode ser considerado um membro devidamente integrado à comunidade.

Os bens produzidos para o consumo, e isso inclui a arte, logo a música, integram as estratégias da Indústria Cultural, cujas articulações, que vão desde o processo de planejamento, de criação, de distribuição e de comercialização, compõem uma espécie de sistema ideológico. Tal perspectiva gera a impressão nos indivíduos que os adquirem, de passarem a fazer parte de uma espécie de comunidade de consumidores cujos gostos, escolhas e aquisições materiais integram-se e se coincidem (Zuin, 1995).

Neste caso, a comunidade dos consumidores, ao comprar os produtos da Indústria Cultural está na verdade adquirindo os artefatos materiais que contribuirão para o controle de suas próprias vidas, pelo capitalismo (Zuin, 1995). Por não terem clareza desse mecanismo, os sujeitos colaboram com a propagação do capitalismo e com a manutenção do *status quo* expresso na arte que cumpre o objetivo do consumismo. De acordo com Pucci (2003, p. 13):

A novidade, para os frankfurtianos, não é o fato de as obras de arte serem tidas como mercadoria, porque, em sua tensa história de vida, sempre o foram, antes pela submissão dos artistas a seus patronos e aos objetivos deles, agora pelo fato de o artista ter que se sustentar com o fruto de seu trabalho, em uma sociedade em que tudo se transformou em mercadoria. O novo é o fato de as obras de arte se incluírem, sem resistência, entre os bens de consumo, buscando neles encanto e proteção, abdicando voluntariamente de sua autonomia.

A arte, baseado em Pucci (2003), que outrora foi capaz de trazer para o seu interior criativo e expressivo as contradições, os problemas, os desafios, as lutas, as dores, os dilemas, as complexidades das relações entre os indivíduos, bem como entre estes e a natureza, do tempo histórico em que representava esteticamente, ao ser transformada em mercadoria abdicou dessa autonomia estética, sensível e comunicativa.

Tal fato ocorreu, porque a arte se rebaixou a categoria programada, administrada, mercadológica e descartável dos produtos desenvolvidos pela Indústria Cultural, tendo em vista manter os sujeitos constantemente ocupados. Ou, dito de outra forma, entretidos em seu tempo livre, adornianamente

expressando, para não perceberem e identificarem que suas vidas são/estão constantemente controladas. Consoante com Adorno e Horkheimer (1985, p. 126):

O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitio das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente forçou os *outsiders* seja a declarar falência seja a entrar para o sindicato, mais fina e mais elevada ela se tornou, para enfim desembocar na síntese de Beethoven e do Casino de Paris. Sua vitória é dupla: a verdade, que ela extingue lá fora, dentro ela pode reproduzir a seu bel-prazer como mentira.

Nesse declínio da arte, a mesma passou a comunicar a linguagem e os valores dos bens do mercado, ou seja, oferecer-se como mero produto cujo consumo permitisse manter-se alinhado com as tendências do capitalismo, do *stablishment* (estabelecimento), enfim, da realidade, cuja arquitetura já está pronta para o deleite dos indivíduos, das massas (Adorno; Horkheimer, 1985).

Esses sujeitos, pela posse do dinheiro, podem acessar às mercadorias. Porém, para além das mercadorias, a Indústria Cultural, ao incentivar a aquisição dos seus produtos, também transmite a ideia, isto é, a mensagem, de que todo um estilo de vida está sendo adquirido. Dessa maneira, a Indústria Cultural apresenta promessas para além das que os seus bens poderão cumprir. Por isso a Indústria Cultural é falsa, um faz de conta. Segundo Pucci (2021, p. 152):

Hoje, a arte degenerada industrial — ao mesmo tempo em que o usufruto de suas produções se encontra cada vez mais à disposição de todos os clientes — leva ao extremo a contradição entre produtores e consumidores de cultura: estes últimos não têm necessidade de elaborar a mais simples cogitação, a equipe de produção pensa o tempo todo por eles.

Mediante ao exposto, em concordância com Pucci (2021), a realidade apresentada pela Indústria Cultural, que se resume na aquisição, na compra e

no consumo de produtos estrategicamente planejados e criados para atrair a atenção e os interesses da população, está completamente alterada, passando a ser fictícia. Essa condição sob a qual a realidade historicamente se encontra impede indivíduos de desenvolverem o pensamento crítico, logo de descobrirem que o (pseudo)mundo da Indústria Cultural é falso, é uma mentira. Nesse ínterim, a arte, sob a tutela da Indústria Cultural, passa a ser mero entretenimento. Diante disso:

A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. [...] A barbárie estética consome hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura. [...] O denominador comum “cultura” já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura. Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único – ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia – essa subsunção realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 123; grifos no original).

É justamente essa cultura unitária que tornou os indivíduos incapazes de refletirem sobre a arte que acessaram pela mídia, a qual, reitera-se, foi criada por uma equipe de produtores que a decodificou para que sua fácil, ligeira e a rápida apreensão, por parte dos expectadores não os levasse ao raciocínio e compreensão crítica, a partir da leitura, interpretação, compreensão e sistematização das contradições presentes no mundo e na vida em sociedade<sup>34</sup> (Adorno; Horkheimer, 1985).

Diante desse processo em que os bens culturais e dentre eles a arte, que, sob a influência da Indústria Cultural, estão diluídos através dos

---

<sup>34</sup> Segundo Adorno e Horkheimer (1973, p. 25-26): “No seu mais importante sentido, entendemos por ‘sociedade’ uma espécie de textura formada entre todos os homens e na qual uns dependem dos outros, sem exceção; na qual o todo só pode subsistir em virtude da unidade das funções assumidas pelos co-participantes, a cada um dos quais se atribui, em princípio, uma tarefa funcional; e onde todos os indivíduos, por seu turno, estão condicionados, em grande parte, pela sua participação no contexto geral. Assim, o conceito de sociedade define mais as relações entre os elementos componentes e as leis subjacentes nessas relações do que, propriamente, os elementos e suas descrições comuns”.

pensamentos e objetivos da equipe que os planejou e produziu, não se exige reflexão dos sujeitos que os contemplam, seja, por exemplo, no que se refere à música tocada, à escultura exposta, ao quadro apresentado e ao filme exibido no cinema. Então, o incentivo ao consumo se materializa em estratégia política de domínio dos indivíduos (Adorno; Horkheimer, 1985).

E assim, a arte que entretém ilude os indivíduos e transforma o tempo livre, necessário para a contemplação artística sensível, no contrário do que ele deveria ser, ou seja, em distração para a posterior retomada do trabalho que promove a reificação<sup>35</sup> dos sujeitos. De acordo com a perspectiva de Adorno (1995, p. 70-71), o tempo livre nas sociedades industriais pode ser exemplificado da maneira que se segue:

A expressão [...] aponta a uma diferença específica que o distingue do tempo não livre, aquele que é preenchido pelo trabalho e, poderíamos acrescentar, na verdade, determinado desde fora. O tempo livre é acorrentado ao seu oposto. [...] o tempo livre dependerá da situação geral da sociedade. Mas esta, agora como antes, mantém as pessoas sob um fascínio. Nem em seu trabalho, nem em sua consciência dispõem de si mesmas com real liberdade. [...] Numa época de integração social sem precedentes, fica difícil estabelecer, de forma geral, o que resta nas pessoas, além do determinado pelas funções. Isto pesa muito sobre a questão do tempo livre. Não significa menos do que, mesmo onde o encantamento se atenua e as pessoas estão ao menos subjetivamente convictas de que agem por vontade própria, essa vontade é modelada por aquilo de que desejam estar livres fora do horário de trabalho. [...] Já agora, o tempo livre aumentou sobremaneira; graças às invenções, ainda não totalmente utilizadas – em termos econômicos – nos campos da energia atômica e da automação, poderá aumentar cada vez mais. [...] o tempo livre tende em direção contrária à de seu próprio conceito, tornando-se paródia deste. Nele se prolonga a não-liberdade, tão desconhecida da maioria das pessoas não-livres como a sua não-liberdade em si mesma.

Os indivíduos, para Adorno (1995), não são verdadeiramente livres e não possuem o discernimento para saber que de fato não estão em condição de liberdade. Mesmo no momento do chamado tempo livre, que se promete

---

<sup>35</sup> Para Bottomore (2001, p. 314) a reificação é: “[...] a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas”.

enquanto contexto, tempo hábil disponível para que os sujeitos realizem atividades que não estejam vinculadas ao mundo do trabalho, as vivências desenvolvidas são resultantes das influências oriundas da arquitetura midiática da Indústria Cultural. Por isso, os filmes, os livros de autoajuda, os esportes, as músicas constituem-se em um conglomerado de práticas cuja essência é distrair, revigorar, reordenar as energias físicas e psíquicas para a retomada produtiva no dia seguinte.

Sob o tempo técnico e mecânico do relógio, o tempo livre, (Adorno, 1995), enviesado pela Indústria Cultural contribui para a contínua desumanização dos sujeitos, que ao serem coisificados são destituídos de sua condição peculiar de indivíduos, para tornarem-se ferramentas produtivas que contribuem para propagar e movimentar a engrenagem econômica, política e de exploração da força de trabalho típica do sistema capitalista. São esses sujeitos que buscam na Indústria Cultural encontrar sentido existencial para as suas vidas. De acordo com Jimenez (1977, p. 86):

Hoje a obra é objeto do desejo pequeno-burguês que espera que a obra lhe traga algo. A obra-de-arte se torna a “coisa” que satisfaz este desejo, sendo sentida como necessidade. A arte, na medida em que corresponde a uma necessidade social, se torna uma empresa movida pelo lucro: duplamente rentável, já que permite manter o *status quo* e satisfazer necessidades perpetuamente recriadas e condicionadas no consumidor, que nem mais toma consciência de que no interior da falsa totalidade não pode existir satisfação autêntica.

A partir do que foi explicitado por Jimenez (1977), identifica-se que os sujeitos destituídos da sua humanidade pelo capitalismo, buscam através do consumo encontrar satisfação individual e coletiva que seja capaz de trazer sentido e alento para o vazio e sombrio interior existencial que os assolam. Porque a exploração capitalista, tanto empreendida pelo mundo do trabalho como também nas demais estratégias empenhadas pelo sistema tal como a Indústria Cultural, os transformou em coisas, multidões e massas.

Toda a argumentação que se vem empreendendo até aqui leva-se a dedução de que é essa mesma Indústria Cultural, que massificou os indivíduos, que tão somente promete o acesso às satisfações dos desejos dos sujeitos, sendo, por isso, capaz de constituir significados e proporcionar a falsa

realização das necessidades objetivas e subjetivas, materiais e intelectuais, sensíveis e existenciais da humanidade. Em outras palavras, a Indústria Cultural promete o que não consegue realizar, uma vez que é parte integrante do seu sistema o consumo irrefletido. Jay (1988, p. 110), ao interpretar Adorno, expõe que este frankfurtiano

[...] insistia em afirmar que as diversões de massa privavam os homens do seu potencial para atividades mais valiosas e recompensadoras. [...] ele afirmava, antes, que a indústria cultural negava precisamente a genuína satisfação corporal. [...] ele afirmou que aquilo que passava por felicidade, no presente, constituía uma pálida imitação da verdadeira felicidade.

Logo, embasado em Jay (1988), infere-se, que, enquanto houver consumo, a Indústria Cultural continuará existindo e influenciando a vida dos sujeitos. Desse modo, o consumo irrefreado representa a permanência do sistema, do *status quo*. Então, é por isso que os indivíduos continuam a adquirir e a consumir mercadorias, influenciados pelos meios de comunicação de massa. Tal perspectiva não permite que a Indústria Cultural cumpra suas promessas de satisfação das necessidades existenciais dos sujeitos nas esferas objetivas e subjetivas, dentre outras. E a vida padece vazia de sentidos que, de fato, a preenchem com conteúdos éticos, estéticos e formativos, importantes na constituição da reflexão crítica.

Em virtude desses motivos, a Indústria Cultural não possibilita uma vida marcada pela verdadeira felicidade existencial, porque a mesma passa por vivências no mundo que não se remetem unicamente a dimensão da alegria. Nesse viés, a arte nem sempre é alegre. Nos dizeres de Adorno (2011, p. 69), que dialogam com o que foi proferido anteriormente constata-se que:

[...] durante o primeiro período do Romantismo<sup>36</sup>, um artista como Schubert, tão explorado mais tarde pela afirmação, perguntava já se havia música alegre e jovial. A injustiça, que toda a arte engraçada, sobretudo a de divertimento, gera é

---

<sup>36</sup> Conforme Abbagnano (2007, p. 860): “Designa-se com este nome o movimento filosófico, literário e artístico que começou nos últimos anos do séc. XVIII, floresceu nos primeiros anos do séc. XIX e constituiu a marca característica desse século. O significado comum do termo ‘romântico’, que significa ‘sentimental’, deriva de um dos aspectos mais evidentes desse movimento, que é a valorização do sentimento”.

uma injustiça para com os mortos, para com a dor acumulada e muda. [...] os momentos mais tenebrosos da arte devem preparar algo como o prazer, reduz-se a que a arte e uma consciência recta dela só podem encontrar a sua felicidade na capacidade da resistência. Esta felicidade irradia na aparição sensível.

Em concordância com Adorno (2011), quando as diversas obras de arte, e dentre elas a música, transmitem apenas mensagens que comunicam linguagens que se traduzem em sentimentos de alegria, tal como ocorre com as produções da Indústria Cultural, essas obras não praticam a justiça com aqueles que já se foram, que já morreram.

Isso ocorre pelo fato de que eles não estão mais presentes na realidade material vivida, para apresentarem o seu lado da história, a sua interpretação e a leitura das obras, bem como as próprias criações artísticas, que poderiam trazer a memória, além de transmitir aos espectadores, momentos existenciais marcados também pela perda, podendo ser a partida de entes queridos que se foram, que morreram antes deles, como seus saudosos pais, cujos ensinamentos no passado tornaram-se relevantes e decisivos para a constituição de suas humanidades.

Nessa linha de raciocínio, se a arte fora do eixo da Indústria Cultural for capaz de fazer os indivíduos recobrem diferentes momentos de suas vidas, (Adorno, 2011), que contribuíram para a sua humanidade, ela atingiu um dos seus objetivos, isto é, que é o de resgatar nos indivíduos a sua sensibilidade. E esses sujeitos talvez estejam no caminho da redescoberta da verdadeira felicidade, já que, em suas existências, a sensibilidade estética foi capaz de constituir resistência intelectual, necessária à elaboração do pensamento crítico. A arte também é triste, mas gera reflexão e autonomia.

### **1.3 *Rock and roll*: pontuações conceituais e históricas**

A história do *rock*, para além da materialização dos acontecimentos que resultaram na sua criação, é também a representação das relações que se constituem a partir do movimento dos indivíduos no tempo, bem como, nos contextos, isto é, nas realidades em que habitam.

Desse modo, identifica-se que as ações dos sujeitos no tempo resultam da história, pois esta, a história, pode ser representada, enquanto ciência, como o conjunto dos conhecimentos dos indivíduos e de suas trajetórias históricas. Conforme Bloch (2001, p. 55):

"Ciência dos homens", dissemos. É ainda vago demais. É preciso acrescentar: "dos homens, no tempo". O historiador não apenas pensa "humano". A atmosfera em que seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração. Decerto, dificilmente imagina-se que uma ciência, qualquer que seja, possa abstrair do tempo. Entretanto, para muitas dentre elas, que, por convenção, o desintegram em fragmentos artificialmente homogêneos, ele representa apenas uma medida. Realidade concreta e viva, submetida à irreversibilidade de seu impulso, o tempo da história, ao contrário, é o próprio plasma em que se engastam os fenômenos e como o lugar de sua inteligibilidade. [...] Nenhum historiador, em contrapartida, se contentará em constatar que César levou oito anos para conquistar a Gália [...]. Importa-lhe muito mais atribuir à conquista da Gália seu exato lugar cronológico nas vicissitudes das sociedades europeias.

A história pelo viés de Bloch (2001), não se resume unicamente a datas e fatos isolados no passado. Ao contrário, representa a materialização de diferentes acontecimentos interligados, resultantes de ações dos indivíduos, cujos significados concebem expressões das relações temporais dos sujeitos em conjunto com as particularidades dos seus contextos culturais, sociais, políticos e filosóficos específicos.

Então, considera-se que as ações dos indivíduos no tempo, que está em movimento, são intencionais, contextualizadas com o lugar e o momento em que ocorrem e geram um grupo de saberes e conhecimentos que permitem aos sujeitos – seres históricos – fazerem/criarem a história (Bloch, 2001).

Em conformidade com o que foi dito, o *rock* é um gênero musical resultante da ação dos indivíduos no tempo cuja gênese envolve uma série de acontecimentos. E dentre eles cabe considerar que sua origem se remonta ao processo de associação de diferentes elementos rítmicos, instrumentais, logo musicais, como um todo, pertencentes ao legado popular e cultural afro-

americano<sup>37</sup> e negro estadunidense. Friedlander (2017, p. 31) considera que originalmente o *rock* é

[...] essencialmente uma música afro-americana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta características dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o *rock and roll* foi construído.

Por meio de Friedlander (2017), vê-se que não se pode desconsiderar e ignorar a cultura popular negra estadunidense, no que se refere à constituição do *rock* enquanto gênero musical. E dentre os afro-americanos que contribuíram para lançar as bases musicais do que posteriormente viria a ser denominado de *rock* tem-se os trabalhadores negros, cujas raízes culturais remontam ao continente africano, anterior ao processo de escravização desses povos.

Nas origens do *rock* existem fatos que se materializam em contradições históricas e sociais resultantes das diferentes classes econômicas em oposição. Tal condição representa o caráter de conflito que perpassa a história, e envolve e circunda todos os processos sociais e políticos que marcam a presença dos indivíduos no mundo.

Por essa perspectiva vê-se que a presença dos sujeitos no mundo é marcada pela luta e pelo conflito, que estão latentes nas relações materiais contraditórias estabelecidas entre as diferentes classes sociais (Marx; Engels, 2023).

Logo, se a vida dos indivíduos no mundo em seu envolvimento com o tempo origina a história e, desse modo, se os sujeitos que constituem a história a fazem por um processo resultante da luta de classes, a luta de classes é uma categoria histórica. E ainda, a história é também o resultado da luta das

---

<sup>37</sup> De acordo com Ferreira (2020), a palavra afro representa tudo o que mantém vínculo com a África podendo ser os indivíduos, a própria cultura, a espiritualidade, etc. Já a palavra afrodescendente é usada para referir-se a "[...] pessoa que descende de africanos, trazidos para a América como escravos" (*Ibidem*, p. 23). Dessa forma, deduz-se que o afro-americano é o indivíduo negro, descendente de africanos escravizados, levados à força do continente africano para a América do norte, mais especificamente aos Estados Unidos da América, durante todo o período colonial e escravagista (Séculos XVI-XIX).

diferentes classes sociais que disputam o controle da sociedade. Conforme Marx e Engels (2023, p. 25-26):

A história de todas as sociedades que já existiram é a história de luta de classes. Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor e servo, mestre de corporação e assalariado; resumindo, opressor e oprimido estiveram em constante oposição um ao outro, mantiveram sem interrupção uma luta por vezes aberta – uma luta que todas as vezes terminou com uma transformação revolucionária ou com a ruína das classes em disputa.

As lutas desencadeadas entre as classes sociais em oposição e disputa pela dianteira, pelo domínio e por assumir o poder do contexto onde os conflitos ocorrem não se restringem às dimensões políticas e econômicas. Ao contrário, ampliam-se também para o ramo das diferentes expressões artísticas que representam as criações culturais de cada grupo, pertencente a determinada classe social. No capitalismo se configuram nos trabalhadores – que ainda podem ser denominados de operários ou proletários – e na burguesia<sup>38</sup> (Marx; Engels, 2023).

Retomando a historicidade do *rock*, dentre as criações e elaborações humanas que se vinculam às expressões culturais de classe e que fizeram parte dos processos históricos, artísticos e musicais que contribuíram para a criação do *rock* tem-se o *blues*. O mesmo se configura em um gênero musical vinculado especificamente à tradição da cultura popular negra dos Estados Unidos da América. Para tanto, segundo a visão de Friedlander (2017, p. 32-33), é possível constatar o que se segue:

No início e em meados do século XX, o *blues* existiu de inúmeras formas diferentes. O estilo popular de *blues*, com vocalistas como Ma Rainey e Bessie Smith, era tocado em teatros, pavilhões e casas de shows, principalmente ao leste do Mississipi. Os artistas vendiam milhares de discos, alcançando um significativo sucesso comercial mesmo na comunidade branca. Homens negros desempregados, carregando seus velhos violões [...] cantando sobre a vida difícil e dolorosa que

---

<sup>38</sup> De acordo com Engels, em Marx e Engels (2023, p. 25), a burguesia é “[...] a classe dos capitalistas modernos, que possuem meios da produção social e empregados assalariados”. Já os trabalhadores/operários identificados também como proletariado é “[...] a classe dos trabalhadores assalariados modernos que, por não ter meios de produção próprios, são reduzidos a vender a própria força de trabalho para poder viver” (*Ibidem*, p. 25).

levavam. [...] As letras dos *blues* falavam de adversidades, conflitos e, ocasionalmente, celebração. [...] As apresentações de *blues* rural sulista nas varandas, nos bares de beira de estrada, ou na praça das cidades perderam importância na década que se seguiu a Segunda Guerra Mundial – até serem substituídas pelo *blues* urbano do Norte e Oeste. O centro passou a ser os bares enfumaçados da região sul de Chicago [...]. O falecido Muddy Waters [...], um apanhador de algodão e cantor de *blues* rural do Mississippi, formou uma importante banda de *blues* em Chicago no final dos anos 40. [...] O *blues* urbano, com sua formação básica expandida, com uso maior da guitarra e o abandono de temas depressivos, representou o maior passo em direção ao nascimento do *rock and roll*.

De acordo com Friedlander (2017), identifica-se que o *blues*, enquanto gênero musical afro-americano, teve uma primeira forma de expressão artística vinculada ao sul agrícola dos Estados Unidos da América, fato que o levou a ser conhecido como uma espécie de *blues* rural.

Esse *blues* rural estadunidense foi apresentado e conseqüentemente prestigiado em diferentes espaços sociais como praças, bares, casas de shows, dentre outros. E entre as suas inúmeras características musicais que o marcaram, estava o fato da sua lírica, bem como das letras expressas pelos cantores, abordarem temas relacionados à difícil existência vivenciada pelos negros, sobretudo no que se refere ao racismo, ao desemprego (Friedlander, 2017). Vê-se que a arte, nesse caso a música, não esteve destituída do caráter de classe porque foi utilizada – também – para denunciar as péssimas condições de existência da população negra no sul.

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), houve um êxodo da população estadunidense do campo para as grandes cidades do país e dentre essas a cidade de Chicago. Junto a esse movimento a população negra também migrou para as cidades e com ela foi a sua cultura. Nesse contexto, nasceu outra expressão do *blues*, o *blues* urbano. E com base no gênero originado no sul, contribuiu para lançar os alicerces sonoros e musicais sobre os quais o *rock* fora erguido (Friedlander, 2017).

A contribuição do *blues* rural para a criação de outro gênero de *blues*, o urbano, decisivo no que tangeu a gênese do *rock*, não se constituiu como processo de repetição da história. Ao contrário, enquanto base que, sem desconsiderar as tensões e os embates políticos e econômicos entre campo e

cidade, rural e urbano, foi relevante para a definição dos elementos musicais que formaram o *blues* urbano.

Identifica-se sob esse olhar, que o passado e o presente estão historicamente conectados. Por esse ângulo dialeticamente temporal, sem destituir o movimento da história de tensões e de contradições socioculturais, é pertinente o que diz Marx (2017, p. 7):

Em alguma parte de sua obra, Hegel<sup>39</sup> notou que todos os grandes fatos e personagens da história universal ocorrem, por assim dizer, duas vezes. Esqueceu-se de acrescentar: na primeira, como tragédia, na outra, como farsa. [...] Os homens fazem sua própria história, mas não de modo arbitrário, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, e sim naquelas que encontram imediatamente diante de si, dadas e transmitidas pelos antepassados.

Como se observa em Marx (2017), a repetição da história constitui-se em uma farsa, uma vez que a história é uma espécie de ciência e conjunto de conhecimentos oriundos da inserção do indivíduo no mundo, em sua relação com o tempo. Esse processo não está ileso das contradições tais como as lutas de classe, condição que torna o conflito um fato temporal e também definidor da história.

E com base em Marx (2017), passado e presente não estão isolados um do outro. Pelo contrário, conectam-se de maneira que o presente se torna possível através das contribuições do passado, porém sendo perpassados pelas dimensões dialéticas da contradição, do embate, das tensões entre essas duas dimensões temporais.

Esse movimento da história, permeado pela tensão entre o passado e o presente, também pode ser observado na fusão de demais gêneros da música negra estadunidense que formaram o *rock*. Conforme Friedlander (2017, p. 33-35):

Um estilo vocal emocionado e de complexidade harmônica caracterizou uma segunda, e importante, raiz negra do *rock*

---

<sup>39</sup> Marx, ao estabelecer crítica a Hegel, fez questão de argumentar que havia diferença entre o seu método e o hegeliano. Na obra *O Capital*, Marx (2023, p. 28) diz que: “Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material transposto para a cabeça do ser humano e por ela interpretado”.

*and roll*, a música religiosa chamada *gospel*. Este estilo musical tem suas raízes na “igreja invisível” do final do período de escravidão, e era um formato que incluía palmas, chamado-e-resposta, complexidade rítmica, batidas persistentes, improvisação melódica e acompanhamento com percussão. [...] No início do século XX, compositores como Thomas Dorsey criaram uma versão contemporânea do *gospel*, que pode ser facilmente reconhecida hoje em dia. [...] O *jump band jazz*, sintetizado por Louis Jordan e os *Tympani Five* [...] contribuiu significativamente para o *rhythm and blues* e assim para o *rock and roll*. Ele emergiu no rastro do fim da era das grandes bandas no final da Segunda Guerra Mundial; um estilo animado com um conjunto formado por cinco ou seis instrumentos e um saxofone proeminente. [...] No final dos anos 40, visionários da música negra transformaram os elementos do *blues*, do *gospel* e do *jump band jazz* no estilo conhecido como *rhythm and blues*. Essa fusão tornou-se, mais tarde, a base para a primeira era do *rock*, o *rock and roll* clássico. A síntese musical do *R&B*<sup>40</sup> consistia na formação básica das bandas de *blues* [...]. O virtuosismo vocal e a criatividade no palco, ambas heranças do *gospel*, foram importantes componentes do *R&B* – representados por cantores com estilo tenor como o lúgubre Clyde McPhatter e o *crooner* Sonny Till [...]. O solo instrumental [...] combinava a fluidez improvisada do *jazz* com as longas repetições do *blues*. [...] o amor e os relacionamentos sexuais eram os temas mais comuns.

Identificou-se, de acordo com Friedlander (2017), que a fusão entre o *blues*, o *gospel*, música típica das igrejas cristãs protestantes da comunidade afro-americana, e um estilo específico de *jazz*, o *jump band jazz*, igualmente vinculado à cultura popular musical negra dos Estados Unidos da América, foram gêneros de música também determinantes para as contribuições de elementos musicais, sonoros e líricos que definiram e originaram o *rock*.

Isso ocorreu pelo fato de que a mescla, a união, dos três gêneros citados acima, no final dos anos 1940, permitiu a constituição do *R&B*. Estilo que, ao recombinar características do *blues*, do *gospel* e do *jazz*, possibilitou a composição de músicas amparadas nas técnicas do improviso, da repetição e na abordagem de temáticas românticas em suas letras (Friedlander, 2017).

O *R&B* por sua vez deu materialidade ao *rock* clássico. Uma das primeiras expressões musicais do *rock*. Assim é que a história não se repete, contudo permite a aproximação entre o passado e o presente, fator

---

<sup>40</sup> Abreviação para *Rhythm and Blues*.

determinante na contribuição de um gênero musical anterior para a formação de um posterior. No caso aqui tratado é o *R&B* e o *rock* respectivamente.

E ao elaborarem a cultura, seja ela a música ou outra forma de expressão artística popular, os indivíduos criam a história. Sob esse olhar, ao redigirem a própria história, os sujeitos foram capazes de desenvolver uma das categorias conscientes<sup>41</sup> que os diferenciaram dos demais animais no processo evolutivo, isto é a categoria do trabalho<sup>42</sup>. Ao trabalhar, os indivíduos também fazem história. De acordo com Marx e Engels (2001, p. 21):

Para os alemães despojados de qualquer pressuposto, somos obrigados a começar pela constatação de um primeiro pressuposto de toda a existência humana, e, portanto, de toda a história, ou seja, o de que todos os homens devem ter condições de viver para poder “fazer a história”. Mas, para viver, é preciso antes de tudo beber, comer, morar, vestir-se e algumas outras coisas mais. O primeiro fato histórico é, portanto, a produção dos meios que permitem satisfazer essas necessidades, a produção da própria vida material; e isso mesmo constitui um fato histórico, uma condição fundamental de toda a história que se deve, ainda hoje como a milhares de anos, preencher dia a dia, hora a hora, simplesmente para manter os homens com vida.

A partir de Marx e Engels (2001), visualiza-se que a vida dos indivíduos é o resultado de um processo material que se passa no mundo. Para tanto, é preciso que existam condições favoráveis para que esse processo de existência seja possível. Dentre as condições necessárias à vida estão aquelas que são primárias, básicas, com vistas ao desenvolvimento, a proliferação e a permanência da existência dos sujeitos no mundo.

---

<sup>41</sup> A partir da perspectiva marxista a consciência está diretamente relacionada à consciência de classe. Então, fazer parte de “[...] uma classe, porém, depende de conhecer sua própria posição dentro do processo de produção” (Bottomore, 2001, p. 76). É por isso que, “[...] Rosa Luxemburgo deu destaque [...] a experiência da luta de classes, na formação da consciência de classe” (*Ibidem*, p. 77). Destaca-se ainda que a consciência de classe “[...] consiste de fato das reações adequadas e racionais ‘atribuídas’ a uma posição particular típica no processo de produção” (Lukács *apud* Bottomore, 2001, p. 77, grifos no original).

<sup>42</sup> O “[...] trabalho é o esforço humano dotado de um propósito e envolve a transformação da natureza através do dispêndio de capacidades mentais e físicas” (Outhwaite; Bottomore, 1996, p. 773). Contudo, o trabalho está sujeito a contradições e seu conceito é polissêmico. Assim, “de acordo com a perspectiva marxista, está subordinado ao propósito de reproduzir e expandir o domínio material e político da classe capitalista” (*Ibidem*, p. 773).

Fala-se aqui da necessidade que os indivíduos têm de se alimentarem, se vestirem, morarem, abrigarem a si e à sua família, etc. E isso só pode ocorrer a partir da capacidade intelectual que os sujeitos possuem para o trabalho. Essa condição é desenvolvida ao longo da evolução, que permitiu/permite a diferenciação racional dos indivíduos dos demais animais, bem como da transformação da natureza e de si próprio. Logo, os sujeitos transformam o mundo pelo trabalho, elaboram criações culturais e também fazem a história. É por isso que a categoria do trabalho é histórica e está presente também na cultura (Marx; Engels, 2001; Marx, 2023).

E dentre os outros gêneros musicais resultantes da cultura, que são expressões do trabalho, porque transformam a realidade e a vida, representam a história da humanidade em sua trajetória pelo mundo e contribuíram com a gênese do *rock* tem-se o *folk* e o *country*. Veja-se a importante exposição de Friedlander (2017, p. 35-37) no trecho que se encontra abaixo:

Algumas formas de *rock* clássico tiveram importantes raízes na música *folk* e *country* dos brancos. [...] Jimmie Rodgers e *Carter Family* – as duas maiores contribuições para ambos os estilos – foram descobertos em agosto de 1927 [...]. Rodgers, chamado de o “pai da música *country*”, escrevia baladas e *blues* sobre suas andanças como um desbravador de estradas [...]. O *Carter Family* [...] misturou tradicionais baladas anglo-saxãs, hinos e outras melodias eclesiásticas com harmonia e o acompanhamento de um violão e de uma harpa. [...] mesmo essa lenda da tradicional música *folk* americana gravou ocasionalmente melodias de *blues* [...]. Enquanto a América apreciava a era dos grandes conjuntos (no final dos anos 30 e 40), a música *country* formava seu equivalente, as *swing bands* do oeste. Texas e Oklahoma foram os principais berços deste estilo – o qual incluía o mais popular adepto do gênero, *Bob Wills and His Texas Playboys*. [...] Seu repertório, um misto de *blues*, *country* e tradicionais melodias de rabeca, era inovador – assim como o uso que fazia, na música *country*, da *steel guitar* (da música havaiana) e bateria. Em meados dos anos 40, o cenário estava pronto para Hank Williams, o pai da moderna música *country*. Ele cresceu no Alabama, ouvindo e tocando com artistas de *blues*, aprendeu a tocar violão com um músico negro de rua e, finalmente, saiu de casa para se apresentar como cantor de *country*. As músicas de Williams catalogaram todo o espectro de experiências e emoções do cotidiano das pessoas comuns. [...] Em meados dos anos 50, alguns jovens, influenciados por Williams, ansiavam por mais [...]. Elvis Presley – nascido no Mississipi e depois estabelecido em Memphis – [...] criou a síntese do *country/blues/R&B*

conhecida como *rockabilly*. [...] Na esteira do sucesso de Elvis, o futuro comercial do *rock* clássico estava assegurado.

Como apresentado por Friedlander (2017), tanto o *folk* quanto o *country*, dois gêneros musicais vinculados a cultura popular branca estadunidense de fins dos anos 1920, também, se somaram aos diferentes estilos que deram sua contribuição para a formação do *rock*. O *folk* teve suas origens nas músicas tradicionais anglo-saxãs em conjunto com os hinos de caráter religioso. Era típico desse gênero o uso do violão bem como da harpa. Destaca-se ainda que o *blues* influenciou esse gênero musical.

Já no que diz respeito ao *country*, conforme Friedlander (2017), foi possível constatar que o mesmo possuía diferentes vertentes e subgêneros. E dentre esses identificou-se um subgênero cuja lírica das letras exaltava o espírito aventureiro anglo-saxão no desbravamento do território, e houve, também, um segundo subgênero entre os anos 1930 e 1940 que fez uso de instrumentos como rabeca e bateria. E um terceiro que oriundo dos anos 1940, do referido século, tido como a modernização do *country*, relatava o cotidiano das pessoas através de suas letras musicais. Vale destacar que o *blues* foi um dos estilos que contribuiu com a estruturação do *country* e seus subgêneros (Friedlander, 2017).

Entretanto, o apoio do *folk* e do *country* para a gênese do *rock* foi consolidado, em meio aos anos de 1950, através da fusão musical que Elvis (1935-1977) fez do *country* com o *blues* e o *R&B*. Tal fusão recebeu o nome de *rockabilly*, contribuindo com a estrutura rítmica e sonora, enfim, musical e igualmente comercial do *rock* clássico (Friedlander, 2017).

### **1.3.1 *Rock and roll* e os jovens dos anos 50: entre a contestação e o divertimento**

Por intermédio da figura emblemática de Elvis, conforme Friedlander (2017), a música, especificamente o gênero *rockabilly*, que fez parte dos estilos que se somaram à formação, estruturação e desenvolvimento do *rock*, extrapolou o contexto da cultura popular chegando a receber *status* de mercadoria.

À medida que a cultura é comercializada, para Adorno (1986), ela perde o seu caráter espontâneo e popular, transforma-se em mercadoria e é enviesada pela Indústria Cultural que desconsidera sua expressividade, linguagem e história. Passa-se a impressão de que anterior a Elvis, eleito por esse mecanismo como o representante do produto oferecido, não houvera todo um caminho construído e trilhado pela música afro-americana no que concerne à sua contribuição para a criação do *rock*. A Indústria Cultural determina o consumo no capitalismo. Ela é um sistema sutil e perverso que objetiva o controle dos indivíduos (Adorno, 1986).

Pela via de Adorno (1986), pode-se considerar que a música enquanto mero produto para o consumo no capitalismo se rebaixa a condição de mercadoria, que influenciada pelo capitalismo esvai-se da condição social anteriormente presente nela, enquanto realização cultural criada através do trabalho. De acordo com Marx (2023, p. 96),

A descoberta científica ulterior de os produtos do trabalho, como valores, serem meras expressões materiais do trabalho humano despendido em sua produção é importante na história do desenvolvimento da humanidade, mas não dissipa de nenhum modo a fantasmagoria que apresenta, como qualidade material dos produtos, o caráter social do trabalho.

Fundamentado em Marx (2023), percebe-se que no capitalismo a exploração da força de trabalho<sup>43</sup> destitui o trabalho da sua condição histórica, sociológica e ontologicamente<sup>44</sup> humana. Isso ocorre devido ao fato de que a medida em que os indivíduos são explorados, eles perdem a sua humanidade e transformam-se em seres reificados, coisas.

Uma vez reificados, os sujeitos trabalham de maneira alienada<sup>45</sup>, perdem sua consciência acerca do mundo do trabalho e produzem

---

<sup>43</sup> De acordo com Bottomore (2001, p. 156): “Força de trabalho é a capacidade de realizar trabalho útil que aumenta o VALOR das mercadorias [...]. É a sua força de trabalho que os operários vendem aos capitalistas em troca de um salário em dinheiro”.

<sup>44</sup> No texto ontologia é compreendida como “[...] o ramo da filosofia que trata da natureza da existência ou do ser como ser, independentemente de quaisquer objetos existentes (ontologia filosófica)” (Outhwaite; Bottomore, 1996, p. 535).

<sup>45</sup> Alienação é a “[...] ação pela qual (ou estado no qual) um indivíduo [...] ou uma sociedade se tornam (ou permanecem) alheios, estranhos, enfim, alienados aos resultados ou produtos de sua própria atividade (e à atividade ela mesma), e/ou à natureza na qual vivem, e/ou a outros seres humanos, e [...] também a si mesmos (às suas possibilidades humanas constituídas historicamente)” (Bottomore, 2001, p. 5).

mecanicamente, tal como máquinas em uma linha de montagem. Esses indivíduos, sua força de trabalho e mão de obra tornadas mercadorias, estão também sujeitos às contradições capitalistas que rondam o fetiche que envolve as mercadorias.

Sob essa égide, a música não se apresenta enquanto representação espontânea da cultura popular, ao contrário, ela transforma-se em produto e é criada com fins comerciais, por indivíduos alienados e impedidos de se expressarem livremente<sup>46</sup> (Adorno, 1986). Todavia, ainda que houvera a ascendência da música feita por Elvis – o *rockabilly*, que contribuiu para a criação do *rock* – à condição mercadológica do comércio, pela via da contradição nota-se que a juventude<sup>47</sup> dos anos 1950 apropriou-se desse gênero enquanto linguagem com vistas à contestação social. De acordo com Friedlander (2017, p. 37-38):

A história do *rock and roll* clássico não é apenas a evolução dos estilos musicais ou sua aceitação pelo recente mercado cultural americano. [...] O *pop/rock* foi adotado por uma geração de adolescentes que começava a colocar em questão alguns dogmas da cultura dominante. [...] Existiam alguns grupos de protesto, mas, na era do macarthismo e da Guerra Fria, eles eram considerados perigosos e não eram muito populares. [...] Um comitê em prol de uma política nuclear equilibrada protestou contra as bombas e alguns ativistas saíram em luta contra o envolvimento dos Estados Unidos na chamada ação policial na Coreia. A decisão da Suprema Corte americana no caso *Brown v. Conselho de Educação* (1954) tornou inconstitucional a segregação racial nas escolas e ajudou a ampliar o movimento pelos direitos civis. No ano seguinte, cidadãos de Montgomery, Alabama, organizaram um bem-sucedido boicote para a dessegregação do sistema municipal de ônibus. Um dos líderes do boicote foi o jovem reverendo Martin Luther King Jr. Nos dois lados do país, a contracultura [...] buscava alternativas de amor livre para sobrepujar a repressão sexual reinante, o que incluía poesias ousadas e, normalmente, críticas ao rígido, repressivo e restritivo ambiente dos anos 50.

---

<sup>46</sup> Tal como os marujos que taparam os próprios ouvidos com cera, amarraram Ulisses ao mastro e remaram incessantemente – desprovidos de reflexão – para que aquele pudesse ouvir o canto das sereias (Adorno; Horkheimer, 1985).

<sup>47</sup> O conceito de juventude será apresentado no Capítulo 2.

Os jovens adeptos do *rock* nos anos 1950, segundo Friedlander (2017), aglutinaram-se ao redor do referido gênero não apenas para escutar e falar sobre as suas características musicais, técnicas, mas essa aproximação permitiu também a organização social, tendo em vista questionar os valores culturais da sociedade estadunidense à época.

Dentre os temas presentes nas pautas das juventudes estavam o posicionamento contrário à política armamentista nuclear, de guerra, dos Estados Unidos da América, adotada durante a Guerra Fria (1947-1991), e a reivindicação pelo cumprimento dos direitos civis de afro-americanos, no que tange à dessegregação dos transportes públicos, da educação, etc. E, ainda, a contestação aos valores sociais dominantes, que reprimiam a expressão da sexualidade dos jovens (Friedlander, 2017).

As ações engajadas da juventude, ouvintes do *rock*, materializaram-se em um dos diferentes modos pelos quais os indivíduos utilizaram para criar a história ao longo do tempo. Diz-se isso pelo fato de que as mobilizações dos jovens na década de 1950, relatadas acima, resultaram em questionamentos a respeito do contexto em que viviam. E questionar é o passo inicial para a articulação de possíveis e futuras atitudes individuais e coletivas em direção à justiça social, bem como à constituição de relações menos opressoras, degradantes e destrutivas dos seres humanos para com a natureza e a história. De acordo com Adorno (1991, p. 103-104):

Cuando aquí se habla de historia natural, no se trata de esa cierta manera de entender la historia natural en un sentido precientífico tradicional [...]. Pero no descubro demasiado si digo que la perspectiva en que se orienta cuanto voy a decir es propiamente la superación de la antítesis habitual entre naturaleza e historia [...]. Y la cuestión que se plantea es la de la relación entre esa naturaleza y lo que entendemos por historia, donde “historia” designa una forma de conducta del ser humano, esa forma de conducta transmitida de unos a otros que se caracteriza ante todo porque en ella aparece lo cualitativamente nuevo, por ser un movimiento que no se desarrolla en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que siempre estuvo ya allí<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> “Quando falamos aqui de história natural, não estamos falando daquela certa forma de entender a história natural num estilo pré-científico tradicional [...]. Mas não revelo muito se disser que a perspectiva em que se orienta o que vou dizer é propiamente a superação da antítese habitual entre natureza e história [...]. E a questão que se coloca é a da relação entre

A partir da concepção de Adorno (1991), percebeu-se que a história é natural. E considerar isso significa dizer que não há uma separação entre os indivíduos e a natureza, isto é, o sujeito e o objeto, como a que se dá no capitalismo, porque no referido modo de produção a cisão constituída entre os indivíduos e o meio ambiente ocasionou no domínio do primeiro, tido como sujeito conhecedor, sobre o segundo, transformado em objeto a ser conhecido<sup>49</sup>, controlado e domesticado de maneira racionalmente instrumental.

Adotar a história enquanto um constructo que dialoga com a perspectiva da história natural de Adorno (1991), é considerar a possibilidade de romper com separações entre os indivíduos e a natureza, com vistas à constituição de um mundo construído não pelo viés do domínio do meio ambiente, que causa catástrofes naturais e ameaça a continuidade da vida.

Constituir a história na possibilidade do diálogo entre os indivíduos e a natureza, materializa-se em potentes vias que abrem brechas para teorizar-se, pensar em outras realidades mais humanizantes e democráticas (Adorno, 1991). A história é movimento, é dialética, e as ações conjuntas dos jovens estadunidenses ouvintes do *rock*, que agitaram e questionaram o modo de vida repressivo dos anos 1950, estiveram em consonância com o entendimento de história natural, importante para se visualizarem outras formas de existência. Livres de opressões, domínios e controles.

Poemas e músicas como já mencionados, dentre as diferentes vertentes artísticas disponíveis, foram as estratégias utilizadas pela juventude, para criticar e contestar a cultura repressiva estadunidense, cujos valores e modos de vida já não estavam mais em consenso com aqueles adotados pelos ouvintes do *rock*. Todavia, além das reivindicações políticas e sociais o *rock*

---

essa natureza e o que entendemos por história, onde 'história' designa uma forma de comportamento do ser humano, aquela forma de comportamento transmitida de um para o outro que se caracteriza sobretudo porque aparece qualitativamente nova, porque é um movimento que não se desenvolve na pura identidade, na pura reprodução do que sempre esteve lá" (Adorno, 1991, p. 103-104).

<sup>49</sup> Apesar do capitalismo separar sujeito e objeto, estabelecendo o domínio do primeiro sobre o segundo, Adorno (1995) considera sujeito e objeto enquanto categorias que estão em relação dialética e de tensão. Particularidades e universalidades são preservadas e essa condição impede o controle de um sobre o outro. E ainda, evita que o objeto venha a sucumbir-se mediante ao sujeito e vice-versa.

também foi capaz de reunir a juventude pelo seu caráter do divertimento. Para Friedlander (2017, p. 38-39):

O que importava para os jovens americanos era a diversão. [...] Reconhecendo a existência de um novo grupo de consumo, empresários americanos correram para preencher este filão, provendo-o de itens “essenciais” como roupas, cosméticos, *fast food*, carros – e música. Os adolescentes demonstraram ser um grupo de consumo extremamente maleável, gastando seu dinheiro de forma previsível. A indústria fonográfica, entretanto, produziu uma “Parada de Sucessos” que era banal e leve, carente de qualquer referência identificável com o dia-a-dia deste novo grupo consumidor. Entretanto, nas pequenas estações de rádio negras e, com uma frequência cada vez maior, nas estações populares dos maiores centros urbanos, o *rhythm and blues* e seu predecessor, o *rock* clássico, entravam na programação. [...] As principais gravadoras, que controlavam a música *pop* reinante, perceberam que o interesse pela música *pop* estava sendo severamente perturbado e começaram a se preocupar com o crescente interesse dos jovens brancos pela música negra. Em primeiro lugar porque estes novos estilos musicais não eram simplistas, e sim de fundo abertamente sexual, tanto nas letras quanto nas apresentações [...]. Em segundo lugar, porque as grandes gravadoras (as três maiores sendo RCA, Columbia e Decca, mais as grandes da indústria cinematográfica que tinham selos, como a Paramount e a Capitol) não possuíam o som. Tendo abandonado a música negra e *country* como estilos sem lucratividade durante a Segunda Guerra Mundial, as grandes gravadoras não tinham artistas de *R&B* em seus elencos. O *rhythm and blues*, o *blues* e subsequentemente o *rock* clássico foram deixados para as pequenas gravadoras independentes e regionais.

A partir do momento em que o *rock* foi identificado enquanto uma forma de expressão dos jovens, não apenas no que tange à mobilização política, mas também enquanto elemento que possibilitava a diversão, (Friedlander, 2017), o mesmo pôde ser sutilmente instrumentalizado pela Indústria Cultural, para além do seu caráter de gênero musical, a condição já efetuada por esse mecanismo, do capitalismo, tanto com relação ao *rock* quanto no tocante aos demais gêneros musicais anteriores a ele.

Não apenas a música, porém uma série de outros produtos, como roupas, cosméticos, *fast-foods*, carros, foram criados com o objetivo de serem adaptados a uma espécie de universo cultural das juventudes ouvintes do *rock*.

Conforme já exposto, embasado em Friedlander (2017), os jovens foram vistos como nichos de mercado, potencialmente aptos ao consumo e ávidos de produtos que fossem capazes de traduzir as especificidades das suas linguagens e identidades juvenis.

Além disso, com base em Friedlander (2017), outra estratégia adotada pelo mercado foi o uso do rádio, como meio de comunicação de massa, para se propagar as músicas de *rock* durante as programações. Por meio do rádio, demais ouvintes foram conquistados pelo referido gênero musical afro-americano, incluindo os jovens brancos. Esse interesse da juventude branca pelo *rock* não foi visto com bons olhos pela elite branca no poder. Tal fato permitiu que se deduzisse que o *rock*, enquanto música cujas origens reportavam à população negra, poderia transmitir visões de sociedade e de mundo que representavam uma ameaça ao poder econômico instituído, em um país ainda marcado pela separação ocasionada por conflitos étnico-raciais.

Através da via do divertimento, de forma sutil, calculada, estratégica e milimetricamente pensada a Indústria Cultural apropriou-se do *rock*, identificou um novo grupo de consumidores, os jovens, criou uma série de novos produtos, para serem associados ao gênero musical em questão e os comercializou. Adorno (1995) adverte que no capitalismo não há tempo livre, ao contrário, o tempo é orquestrado pela Indústria Cultural, cuja diversão é mais uma forma de controle.

Por meio da discussão que Adorno e Horkheimer (1985) fazem sobre o caráter ideológico da Indústria Cultural, é possível considerar que os acontecimentos históricos relatados por Friedlander (2017), no que se refere ao *rock* como produto, culminaram com o falseamento por parte do mercado no que tange aos conflitos de classes sociais e aos conflitos étnico-raciais da década de 1950, de maneira a repassar a ideia de que os mesmos pudessem ser resolvidos a partir da aquisição de mercadorias que dessem aos jovens a sensação de pertencimento de grupo, de um estilo de vida que representava os seus anseios e desejos acerca da vida e do mundo. Dessa maneira, sem nenhuma proposta de reflexão crítica sobre as questões de classe ou étnico-raciais, o que importava para a Indústria Cultural era instigar o consumo.

Portanto, infere-se que, para se terem as condições de constituição de uma compreensão contextualizada com a crítica, de todo e qualquer fenômeno cultural e social, é preciso retomar-se a sua gênese e os seus condicionantes históricos, que não estão isentos da contradição, das disputas de poder, das lutas de classe e étnico-raciais, bem como da ideologia.

Nesse sentido, percorrer a história do *rock*, em uma perspectiva para além da mera superfície, indo em busca das contradições latentes e presentes em sua criação, desenvolvimento e institucionalização, enquanto gênero musical apropriado pela Indústria Cultural, implica em tomá-lo a contrapelo, segundo a proposta de teorização da história indicada por Benjamin (1996, p. 225). Diz o referido pensador:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.

Ler, tomar e, como dito por Benjamin (1996), escovar a história pelo viés à contrapelo, tendo como objetivo entender criticamente os processos sociais que marcam e tangenciam todo e qualquer fenômeno sociocultural, e isso inclui o *rock*, permite que se observe e que se reflita sobre a realidade material para além de impressões iniciais e imediatas, geralmente mediadas e submersas em conjecturas amparadas no senso comum.

É impossível desconsiderar que a formação do *rock* esteve permeada por contradições, sobretudo a respeito da sua apropriação pela Indústria Cultural tanto na transformação do referido gênero musical em mercadoria, a partir dos diferentes produtos criados e associados a ele para os jovens consumirem, como já mencionado, quanto no que tange às diversas estratégias utilizadas para a sua massificação para esse público, incluindo-se o uso do rádio. Veja-se na fala de Friedlander (2017, p. 40-41) abaixo:

Seguindo o caminho das gravadoras independentes, pequenas estações de rádio de áreas urbanas com grande população negra começaram a transmitir regularmente programas de *blues* e *R&B*. Jovens adolescentes brancos, ouvindo este novo e excitante som pelas ondas do rádio, começaram a procurar

por eles nas lojas de discos das redondezas. Isso criou uma demanda nas lojas brancas por *rhythm and blues* e, conseqüentemente, pelas estações de rádio nas quais essas lojas eram anunciadas. Quase quebrados pela concorrência com a TV, os donos de estações de rádio foram forçados a comprometer sua reticência pessoal em tocar “música das classes baixas” em favor de uma potencial salvação econômica. Usando *disc jockeys* (DJs) brancos e negros, as estações de grandes centros urbanos começaram a tocar o *rhythm and blues*. Alan Feed, de Cleveland, foi o mais conhecido dos DJs brancos a programar o *rhythm and blues*. Originalmente um músico clássico, ele foi persuadido, depois de assistir a uma multidão de jovens brancos comprando discos de *rhythm and blues*, a oferecer um show ao vivo chamado *Alan Feed's Moon Dog Rock and Roll House Party*. [...] Em 1954, Feed mudou-se para Nova York e para a modesta estação WINS. Durante quatro anos, ele controlou a programação das sete às onze da noite e seu *Rock and Roll Party* tornou-se, rapidamente, o programa de música mais popular de Nova York. [...] Por volta de 1955, a execução radiofônica de *R&B* e *rock* clássico dava aos jovens ouvintes uma variedade de versões. Embora sua música fosse condenada pelas associações de pais e professores locais, por comitês governamentais e líderes religiosos. [...] Vislumbrando o *rock* como uma onda passageira, algumas gravadoras grandes, como a RCA e a Decca, assinaram contrato com apenas um artista – respectivamente, Elvis Presley e Bill Halley. Depois, elas resolveram esperar pelo inevitável fim do *rock and roll*. Em vez disso, os artistas de *rock* clássico [...] deram nova forma à música popular americana. O *rock and roll* tinha vindo para ficar.

Em um primeiro momento os gêneros musicais vinculados à cultura afro-americana que contribuíram com a criação do *rock*, como o *blues* e o *R&B*, bem como o *rock* clássico ficaram restritos a gravadoras independentes e que não possuíam grande destaque no mercado estadunidense na década de 1950. Essa também foi a condição dos gêneros de música mencionados a respeito das suas execuções nas rádios, ficando a cargo inicialmente de pequenas estações em áreas urbanas (Friedlander, 2017).

Entretanto, como relatado por Friedlander (2017), como meio de comunicação de massa, o rádio foi capaz de disseminar o *blues*, o *R&B* e o *rock* clássico por meio das inúmeras horas referentes à execução dessas músicas em sua programação. Assim, a exposição da população, ao longo dos anos 1950, a horas e mais horas de transmissões radiofônicas permitiram uma massificação sonora da música. No caso aqui tratado o *rock*, dentre outros, foi

apropriado pela Indústria Cultural, conforme exposto, e transformado em produto e divulgado enquanto mercadoria a ser consumida pela juventude.

O uso do rádio, como veículo de comunicação, para a divulgação musical ao longo da década de 1950 deu tão certo que os jovens, tidos como consumidores em potencial, transformaram-se no nicho a ser alcançado pelo mercado musical. E isso incluiu os jovens brancos, que, em busca do novo produto, procuraram por discos musicais em lojas especializadas nesse ramo de negócio (Friedlander, 2017).

Mediante tais acontecimentos, aumentou-se a demanda pelo consumo da música negra estadunidense, que, outrora vinculada ao contexto da cultura popular, nessa nova fase estava sob os auspícios da Indústria Cultural. Em tais condições o *blues*, o *R&B* e o *rock* clássico receberam maior notoriedade entre as estações de rádio, de grandes cidades nos Estados Unidos da América, que, ao perderem consideráveis índices de audiência para os canais de televisão, procuraram chamar novamente a atenção dos ouvintes (Friedlander, 2017).

Esse fato, como apontado por Friedlander (2017), permitiu com que os gêneros musicais, preconceituosamente, considerados inferiores do ponto de vista cultural, por não terem uma origem burguesa e serem socialmente contrários aos valores morais que deveriam ser apreendidos pelos jovens brancos, passassem a ser executados nas transmissões radiofônicas das emissoras que anteriormente os proibira. Além disso, surgiu o interesse de as grandes gravadoras contratarem artistas, como Elvis, terminando por constituírem-se em vozes consoantes aos interesses econômicos do mercado da música.

Considera-se então que o *rock* tem uma origem afro-americana porque é resultante de elementos sonoros e de técnicas musicais de gêneros musicais anteriores a ele, pertencentes à cultura popular negra estadunidense. Trata-se de uma expressão artística popular que permitiu aos jovens se organizarem em defesa do questionamento de valores morais que os reprimiam. A partir da confluência dos indivíduos no contexto socializador constituído pelo *rock*, a juventude voltara-se contra as medidas de segregação racial nas instituições educacionais e também nos transportes públicos. Enfim, foi uma linguagem

que, em sua gênese, os jovens utilizaram para se expressarem artística e politicamente (Friedlander, 2017).

Todavia, ao se tornar produto, o *rock* institucionalizou-se como mercadoria, adaptando-se aos ditames do capital e perdendo sua característica de cultura popular. Linguagem de uma juventude que foi potencialmente capaz de se organizar com vistas a contestar o seu mundo, nos anos 1950. Nessa perspectiva, ao ser transformado em mero produto, o *rock* cumpriu com a mesma função de toda e qualquer mercadoria exposta em uma prateleira ou vitrine, e veiculada pelos meios de comunicação de massa, ou seja, despertar o interesse dos indivíduos e dos clientes, para o consumo (Adorno; Horkheimer, 1985).

E nesse processo, sob completa influência do rádio, o *rock* foi veiculado, apresentado e executado para a apreciação de ouvintes cujo tempo do não trabalho ao invés de livre, segundo Adorno (1995), já estava pré-determinado pela programação radiofônica, capaz de influenciar em seus desígnios, modos de vida e padrões de consumo. O *rock*, ao ser enviesado pela Indústria Cultural influenciou na dessublimação repressiva<sup>50</sup> das massas (Marcuse, 1969).

Devido a tal conformismo, o *rock* perdeu o seu demarcador étnico-racial e de classe que permeou a sua estética em sua gênese, tornando-o politicamente engajado. Transformado em produto, acabou cedendo-se para a lógica mercadológica do comércio, que torna todas as criações artísticas em mercadorias. E no caso do *rock*, isso pôde ser observado na figura de Elvis, um dos ícones do produto *rock*, apropriado pela Indústria Cultural.

---

<sup>50</sup> O conceito de dessublimação repressiva será tratado no Capítulo 3.

## CAPÍTULO 2

### **ROCK AND ROLL E A INDÚSTRIA CULTURAL**

Pois nenhuma autêntica obra de arte e nenhuma verdadeira filosofia jamais esgotou o seu sentido em si mesma, em seu próprio ser. Elas sempre estiveram ligadas ao processo real de vida da sociedade, do qual se separavam. Exatamente a rejeição ao culposo contexto de vida a ser cega e rigidamente reproduzido, o gesto de insistir na independência e na autonomia, na separação do vigente reino das finalidades, implica, ao menos de modo inconsciente, a referência a um estado em que a liberdade estaria realizada. Mas a liberdade continua sendo uma ambígua promessa da cultura, enquanto esta depender da realidade mistificada, ou seja, em última instância, do poder de dispor do trabalho alheio.

- Adorno (1986, p. 80) -

As discussões realizadas no capítulo anterior do presente trabalho concentraram-se em retomar a história do Instituto de Pesquisa Social da Escola de Frankfurt, porque tal procedimento foi de suma importância para a compreensão dos desdobramentos epistemológicos, sociológicos, filosóficos, antropológicos, políticos e psicanalíticos que demarcam o aparato teórico e investigativo da Teoria Crítica frankfurtiana.

Além disso, realizou-se uma discussão teórica e conceitual da Indústria Cultural, bem como reconstituiu-se a história do *rock*, o que demonstrou ser de grande importância para a compreensão das tensões que rondam o referido gênero musical, constituído em uma realidade social contraditória em que o mesmo não passa ileso às investidas do mercado. E também, das apropriações desferidas pela Indústria Cultural, que recaem sobre todas as manifestações culturais e artísticas.

Nesse panorama, é que, no presente capítulo o enfoque será conhecer os elementos contraditórios subjacentes ao *Rock and Roll* e a Indústria Cultural em conexão com o *Rock*, com vistas a ampliar teoricamente parte das discussões já realizadas, fato que possibilitará aprofundar o olhar crítico sobre a tensão latente no campo das relações socioculturais entre a Indústria Cultural

e a música, especificamente o gênero *rock and roll*, tido outrora como manifestação cultural e política das juventudes.

## 2.1 As pesquisas sobre o *rock and roll* no Brasil

Ao propor-se a realizar uma pesquisa teórica é fundamental que se identifique como o tema eleito para estudo tem sido pesquisado ao longo dos anos no cenário científico. Por isso a necessidade de se realizar o estado da arte<sup>51</sup>, que, de acordo com Ferreira (2002, p. 258), constitui-se em formas de pesquisa que podem ser conceituadas da maneira que se segue:

Definidas como de caráter bibliográfico, elas parecem trazer em comum o desafio de mapear e de discutir uma certa produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento, tentando responder que aspectos e dimensões vêm sendo destacados e privilegiados em diferentes épocas e lugares, de que formas e em que condições têm sido produzidas certas dissertações de mestrado, teses de doutorado, publicações em periódicos e comunicações em anais de congressos e de seminários. Também são reconhecidas por realizarem uma metodologia de caráter inventariante e descritivo da produção acadêmica e científica sobre o tema que busca investigar, à luz de categorias e facetas que se caracterizam enquanto tais em cada trabalho e no conjunto deles, sob os quais o fenômeno passa a ser analisado.

Tal ação metodológica, em diálogo com Ferreira (2002), acredita-se, impede que se caia no equívoco de repetir uma provável pesquisa que já foi realizada, além do fato de permitir identificar as contradições e os avanços alcançados ou não pelas pesquisas que envolvem o mesmo tema, bem como em que condições do desvelamento do objeto essas pesquisas se encontram em relação ao tema. Conforme Soares citada por Martins (2011, p. 29), os estados da arte

---

<sup>51</sup> Ressalta-se que o presente trabalho teórico, elegeu como método de estudo a dialética da Teoria Crítica frankfurtiana (Adorno, 2009). Contudo, acredita-se que para a investigação realizada é fundamental ter um panorama de como o *rock* tem sido estudado no Brasil. Por isso, considerou-se importante o levantamento bibliográfico de trabalhos, teses, dissertações, etc., sobre o *rock*, e isso foi realizado a partir da metodologia do estado da arte. Feito esse esclarecimento, reitera-se que apesar do estado da arte o trabalho se articula por meio do método dialético.

[...] são, sem dúvida, de grande importância, pois pesquisas desse tipo é que podem conduzir à plena compreensão do estado atingido pelo conhecimento a respeito de determinado tema – sua amplitude, tendências teóricas, vertentes metodológicas.

Sob esse olhar, pode-se considerar que o estado da arte permite realizar uma espécie de mapeamento da produção científica na academia, condição necessária para o processo de conhecimento do percurso histórico de elaboração e de sistematização do conhecimento em relação a determinado tema (Soares *apud* Martins, 2011). Nessa lógica, é o que se identifica também na fala proferida por Sabath (2020, p. 8), quando diz que o estado da arte é o “[...] mapeamento, visando examinar e desvendar o conhecimento já elaborado, com apontamentos dos enfoques, dos temas mais pesquisados e das lacunas existentes”.

Destarte, por meio do estado da arte, identifica-se o movimento histórico e científico de criação e de propagação do conhecimento, inclusive em diferentes áreas do saber, isto é, as Ciências Humanas, as Ciências Exatas ou as Ciências Naturais, em relação ao mesmo tema. E isso, no tocante ao presente estudo, acredita-se que se trata de uma forma de produção do conhecimento que se constitua cientificamente, pela via da interdisciplinaridade.

O estado da arte, consoante a presente pesquisa foi realizado majoritariamente no ano de 2023, a partir do levantamento bibliográfico em teses e dissertações, em bancos de dados digitais da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES e da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações/BDTD, mas também recorreu-se ao banco de teses digitais da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP e também, a ferramenta de pesquisa digital Google Acadêmico.

Optou-se pelos bancos digitais mencionados acima, que hospedam teses e dissertações, pelo fato da importante representação científica que os mesmos possuem diante do cenário acadêmico brasileiro no que se refere tanto à hospedagem quanto à divulgação do conhecimento sistematizado e produzido pelas ciências no Brasil.

No que se refere ao banco digital de teses e dissertações da UNICAMP e do Google Acadêmico mais especificamente, justifica-se o fato de ter-se recorrido ao primeiro porque, ao localizar a dissertação de Groppo (1996) no banco da CAPES, este redirecionou a busca da dissertação para o banco digital da UNICAMP.

Após localizar a dissertação de Groppo (1996) decidiu-se por procurar no banco digital de teses e dissertações da UNICAMP por trabalhos acadêmicos que pudessem contribuir com o estado da arte relativo ao presente estudo. Então, foram encontradas as produções de Aguiar (1989) e de Oliveira (2018).

No que tange ao Google Acadêmico, por ser uma importante ferramenta de busca e pesquisa acessível a todas as pessoas que se propõem a realizar o levantamento de diferentes fontes acadêmicas, decidiu-se fazer uso da mencionada ferramenta não enquanto recurso principal de levantamento de fontes bibliográficas para o estado da arte, porém como um possível complemento. Assim, foi localizado o trabalho de Souza (2014).

Em um primeiro momento utilizou-se como palavras-chave os termos de busca *rock and roll*, contudo visualizou-se que a busca ficou muito ampla, foram elencados um volumoso número de trabalhos e que os mesmos se distanciavam do que de fato se pretendia para a apreensão do estado do conhecimento.

Sendo assim, optou-se por refinar a pesquisa a partir das seguintes palavras-chave: *rock and roll*, Indústria Cultural e educação. Tais termos foram elencados por se inter-relacionarem tanto com o tema quanto com o objeto desta pesquisa. O tema que se materializou foi expresso da seguinte maneira: O *rock and roll*, a Indústria Cultural e a pseudoformação. Já o objeto definido foi o *rock and roll* e a formação humana.

Por meio das palavras-chave e dos termos de pesquisa mencionados partiu-se para uma nova investigação. Entretanto, com esse refinamento não se encontrou nenhuma tese ou dissertação. Recorreu-se então à possibilidade de se utilizar combinações booleanas<sup>52</sup> com todos os termos de busca. E ainda

---

<sup>52</sup> Nos bancos digitais que hospedam teses e dissertações, ao pesquisar determinado tema, é possível realizar combinações entre as palavras-chave. Tais combinações são denominadas de booleanas e geralmente podem ser feitas a partir do uso das expressões *and*, *or*, *and not*,

assim não foram encontrados registros para o que se pretendia quanto ao estado da arte.

Diante disso, optou-se por excluir alguns termos de pesquisa e os que se utilizaram foram *rock* e Indústria Cultural. Com esses termos puderam ser localizados o total de quarenta e seis trabalhos. Já com o uso de booleanos para os termos de busca em questão não foram identificados nenhum trabalho.

De posse desses quarenta e seis registros encontrados definiu-se como critério de inclusão as teses e as dissertações que se aproximassem ou se inter-relacionassem com o tema e o objeto de estudo. Como critério de exclusão foram escolhidos os trabalhos que não apresentassem nenhuma proximidade com relação ao tema, ao objeto ou mesmo com as referências teóricas aqui assumidas.

Todavia, à medida que se passou à seleção de trabalhos utilizando os critérios de inclusão e exclusão, seja pela leitura dos títulos das teses e dissertações, seja pelos seus resumos ou mesmo pelas referências desses trabalhos para escolher os que de fato fariam parte do estado da arte, notou-se que não seria possível priorizar apenas estudos que foram desenvolvidos nos últimos dez anos, pelo fato de que os mesmos não se relacionavam com a temática no que se refere ao que se pretendia selecionar para compor o estado da arte.

Assim, foi necessário ampliar a dimensão temporal e histórica dos trabalhos para pesquisas que tivessem sido realizadas nos últimos quinze anos, vinte anos, etc. A partir dessa ampliação temporal e dos critérios de inclusão e exclusão foi possível escolher o total de sete trabalhos.

Somados a esses foram localizados mais três, sendo dois no banco digital de teses e dissertações da UNICAMP e um na ferramenta de busca Google Acadêmico. Foram utilizados para tal os mesmos critérios e mecanismos de busca e consulta anteriormente descritos. Então, para o estado da arte da presente pesquisa chegou-se a um total de dez trabalhos<sup>53</sup>.

---

entre as palavras-chave. Contudo o “[...] operador de pesquisa considerado automaticamente é o AND, portanto não é necessário digitá-lo entre as palavras” (Bireme, 2009, p. 12).

<sup>53</sup> Apesar de no processo de pesquisa para a elaboração do estado da arte do presente estudo ter-se acessado tanto o banco digital de teses e dissertações da CAPES quanto o da BDTD, optou-se por ficar com os registros encontrados no banco da CAPES. Tal escolha deu-se pelo fato de que parte dos trabalhos identificados nesse banco digital estavam também presentes

De todos os trabalhos reunidos, três são teses, sendo os estudos realizados por Bertoldi (2009), Pinto (2015) e Além (2018). Cinco trabalhos selecionados são dissertações, que foram elaboradas por Aguiar (1989), Groppo (1996), Bastos (2005), Alves (2007) e Oliveira (2011). Os últimos trabalhos que fazem parte do montante de dez dizem respeito a dois trabalhos de conclusão de curso de graduação dos seguintes autores: Souza (2014) e Oliveira (2018).

Todos esses trabalhos serão analisados de forma mais específica e detalhada logo abaixo. Para tanto e com vistas a melhor organização e síntese resumida dos mesmos, optou-se por ordená-los em três quadros sendo que no primeiro foram inseridas as três teses, no segundo as cinco dissertações e no terceiro e último os dois trabalhos de conclusão de curso.

As informações buscadas nos trabalhos foram quanto à autoria e ano de publicação, título, programa de pós-graduação e instituição de Ensino Superior em que o trabalho foi defendido e o objetivo. Com relação aos dois trabalhos de conclusão de curso de graduação a única mudança se refere ao fato de que ao invés de Programa de Pós-graduação colocou-se no lugar a Graduação em que o trabalho foi elaborado e defendido.

Após cada quadro encontram-se discussões, análises e reflexões acerca das pesquisas:

#### Quadro 1 – Teses

<b>Autoria/Ano de publicação</b>	<b>Título</b>	<b>Programa de Pós-graduação</b>	<b>Instituição de Ensino Superior</b>	<b>Objetivo de pesquisa</b>
Bertoldi (2009)	A comunicação visual dos <i>Beatles</i> como sedução no imaginário social	Comunicação Social	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	Análise da comunicação visual dos <i>Beatles</i> como sedução no

---

no banco digital da BDTD. Fato que gerou uma série de repetições das mesmas teses e dissertações presentes em ambos os bancos digitais. Por isso, privilegiou-se no presente trabalho o que foi identificado no banco da CAPES.

	e cultural		(PUCRS)	imaginário social e cultural
Pinto (2015)	Jovem Guarda: a construção social da juventude na Indústria Cultural	Sociologia	Universidade de São Paulo (USP)	Estudo da representação social da juventude construída pela jovem guarda e articulada no interior dos veículos de comunicação de massa
Além (2018)	A Revista BIZZ, o <i>rock</i> nacional e a Indústria Cultural (1985-2001)	História	Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)	Análise acerca das relações entre o impresso e a produção do <i>rock</i> nacional na Indústria Cultural brasileira

Fonte: Lima (2024)

Vê-se que o primeiro estudo em destaque acima configura-se na tese desenvolvida por Bertoldi (2009), intitulada *A Comunicação Visual dos Beatles como Sedução no Imaginário Social e Cultural*, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS. E dentre o que foi proposto para a pesquisa está o fato de ter analisado a comunicação visual dos *Beatles* como sedução no imaginário social e cultural. Tal perspectiva fica mais

compreensível através da seguinte fala de Bertoldi (2009, p. 16), ao procurar entender

[...] como a imagem pública de um grupo surgido na década de 1960 do século XX foi capaz de revolucionar a indústria cultural e o imaginário de uma geração, como contradizer a sociedade da época nos seus diferentes aspectos: uso de drogas, cabelos compridos, gestos irreverentes, liberdade sexual, liberdade de pensamento, liberdade no agir, liberdade no vestir. O surgimento dos *Beatles* ocorre num momento de transição entre a modernidade e a pós-modernidade<sup>54</sup>, também denominada contemporaneidade, quando sua permanência como sedução no imaginário social e cultural se dá na forma de mito.

Através da passagem acima, percebe-se que Bertoldi (2009) visualizou que a maneira pela qual os *Beatles* se configuraram enquanto grupo não foi apenas pelas músicas que compunham, mas também por outras formas de linguagens materializadas nas formas de ser e de agir dos seus integrantes, vestindo e aderindo ao hedonismo corporal pela perspectiva da prática da liberdade sexual ou pelo consumo de drogas ilícitas, enfim, mediante uma forma de constituírem um modelo de viver que contrariava os valores morais da sua época.

Tais comportamentos, bem como essa maneira de existir, propiciaram que se identificasse uma espécie de tensão entre o grupo e o mundo. Além disso, havia uma espécie de sedução do imaginário social, imerso em um contexto marcado pelas diferentes investidas da Indústria Cultural, seja através dos meios de comunicação de massa, seja na sua influência sobre a produção cultural e artística. Ao fim da pesquisa Bertoldi (2009) concluiu que os *Beatles* permanecem influenciando o imaginário social, sobretudo dos jovens contemporâneos, ouvintes de *rock*.

Já a pesquisa de autoria de Pinto (2015), intitulada de *Jovem Guarda: A Construção Social da Juventude na Indústria Cultural*, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da USP, teve como objetivo analisar a representação social da juventude construída pela jovem guarda e

---

<sup>54</sup> Salienta-se que as análises contidas nesta pesquisa têm como parâmetro a perspectiva moderna, cujos autores valorizam as metanarrativas, e não pós-modernas, em que seus representantes, tal como Lyotard (2015), descartam a historicidade.

articulada no interior dos veículos de comunicação de massa. De acordo com Pinto (2015, p. 1), faz-se necessário considerar que

[...] nos remetemos aos anos 60, momento em que a categoria de jovem, timidamente pensada como nicho de mercado na década anterior, tornava-se hiper-representada em capas de disco, letras de canções, declarações na imprensa e em vasto material publicitário. Isso fica especialmente evidente com a estreia do programa de TV *Jovem Guarda*, em agosto de 1965. Comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, jovens das classes populares em busca de sucesso, tratava-se de um apanhado de performances musicais que tinham a juventude como o seu nicho de mercado privilegiado.

A partir da afirmação acima de Pinto (2015), observa-se que no Brasil, mesmo em décadas anteriores, a população não estava livre das incursões da Indústria Cultural, por meio dos meios de comunicação de massa como as revistas, o rádio, a televisão e seus programas, dentre outros.

Porém, na pesquisa de Pinto (2015), esses elementos foram discutidos especificamente no que se refere à *Jovem Guarda*, durante a década de 1960, movimento cultural, artístico e musical direcionado aos jovens da época que literalmente foi apropriado e absorvido pela Indústria Cultural. Tal movimento visou cooptar, sobretudo os jovens, que eram vistos como nicho a ser alcançado, porque representavam uma importante fatia do mercado consumidor de produtos e mercadorias criadas e destinadas especificamente para o consumo desse grupo social, as juventudes.

Ao final da pesquisa, Pinto (2015) concluiu existir uma espécie de idealização do paradigma de juventude criado no contexto da *Jovem Guarda*, atrelada às diferentes mudanças estruturais pelas quais o país atravessou, e que foram capazes inclusive de influenciar o campo das culturas jovens, dos seus cotidianos, das músicas que consumiam, etc.

A tese de autoria de Além (2018), cujo título é *A Revista BIZZ, o Rock Nacional e a Indústria Cultural (1985-2001)*, defendida no Programa de Pós-graduação em História da UFGD, estabeleceu como norte de pesquisa um objetivo que, em linhas gerais, buscou compreender as relações entre o impresso e a produção do *rock* nacional a partir da Indústria Cultural brasileira.

Nessa linha de pensamento, no estudo em questão, de acordo com Além (2018, p. 12), é possível considerar que

A tese busca compreender as contradições de uma publicação especializada em *rock*, a partir dos discursos dos agentes impressos nas páginas da *BIZZ* – equipe de jornalistas colaboradores –, e daqueles que foram objeto na construção destes discursos – os artistas do *rock* nacional das décadas de 1980, 1990, e virada do século. Analisa-se a revista *BIZZ*, publicação dedicada ao *rock*, como um produto da indústria cultural.

Ficou evidente, a partir da citação destacada anteriormente, que a publicação analisada na pesquisa sobre a Revista Bizz constituiu-se, enquanto publicação impressa ligada aos meios de comunicação de massa, mecanismos estratégicos para que a Indústria Cultural colocasse em prática suas artimanhas de controle subjetivo e objetivo sobre as consciências e as ações das pessoas, que, no caso da tese de Além (2018), tratou do público consumidor do gênero musical *rock*.

Portanto, por meio de Além (2018), fica evidente que a Indústria Cultural opera também pela via do convencimento e, para tanto, se vale inclusive da manipulação da informação pelos meios de comunicação de massa. Esses, por sua vez, ao invés de transmitirem mensagens neutras e desprovidas de intenções políticas, agem de forma contrária, ou seja, fabricam notícias e informações em busca do consenso, do falso contentamento, da harmonia e da satisfação entre os indivíduos. À vista disso, os sujeitos são iludidos a ponto de acreditarem na liberdade de escolha acerca do que optam para ler, assistir, enfim, consumir, uma vez que tudo é potencialmente constituído enquanto mercadoria, para ser negociada e consumida, e aqui incluindo-se a informação fabricada em ritmo industrial.

Ao término da pesquisa, Além (2018) concluiu que a Revista BIZZ chegou ao fim por diversos motivos, e dentre eles, pode-se destacar a ascensão de outros estilos musicais, que fizeram frente ao *rock*, deixando a revista em questão à margem, haja vista ter se especializado em publicações acerca do referido gênero musical.

A seguir, apresenta-se o Quadro 2 – Dissertações, contendo os dados referentes às pesquisas de mestrado.

**Quadro 2 – Dissertações**

<b>Autoria/Ano de publicação</b>	<b>Título</b>	<b>Programa de Pós-graduação</b>	<b>Instituição de Ensino Superior</b>	<b>Objetivo de pesquisa</b>
Aguiar (1989)	Música popular e Indústria Cultural	Estudos da Linguagem	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)	Reflexão sobre a tradição da música popular brasileira, a partir da era do rádio, enquanto expressão cultural
Grosso (1996)	O <i>rock</i> e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música <i>pop-rock</i> na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80	Sociologia	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)	Análise do papel do <i>rock</i> dentro das culturas e movimentos juvenis, a partir dos anos 50, bem como o lugar que o <i>rock</i> ocupou no processo de criação e desenvolvimento do mercado juvenil-adolescente consumidor de mercadorias da Indústria

				Cultural
Bastos (2005)	A crítica social na Indústria Cultural: a resistência administrada no <i>rock</i> brasileiro dos anos 80	Psicologia Social	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP)	Identificação das possibilidades e limites da crítica e exame do potencial e as limitações críticas presentes nas músicas de conteúdo crítico ao <i>status quo</i>
Alves (2007)	O <i>rock</i> e o sertanejo: antinomias da Indústria Cultural na conformação das preferências musicais de jovens de classe média urbana	Sociologia	Universidade Federal de Goiás (UFG)	Análise sobre o gosto musical a partir da influência da Indústria Cultural sobre as disposições que fazem parte da rede de relações objetivas dos entrevistados
Oliveira (2011)	A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a Indústria Cultural e a recepção de seu público	História	Universidade Federal Fluminense (UFF)	Apreensão das estratégias utilizadas pela Indústria Cultural para a criação de seus produtos, bem como para as diferentes

				recepções efetuadas por seu público consumidor
--	--	--	--	---

Fonte: Lima (2024)

A primeira dissertação apresentada no quadro acima refere-se à pesquisa realizada por Aguiar (1989), intitulada de *Música Popular e Indústria Cultural*, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na UNICAMP, cujo objetivo foi o de refletir sobre a tradição da música popular brasileira, a partir da era do rádio, enquanto expressão cultural. A respeito do estudo realizado, Aguiar (1989, p. 3) destaca o que se segue:

Esta sondagem é feita com base na bibliografia já existente sobre o assunto, e com base na minha experiência de ouvinte razoavelmente informado, mas nada versado sobre a linguagem musical propriamente dita. Como se verá, busquei em Adorno elementos para discutir certos aspectos teóricos básicos do trabalho.

Como mencionado na passagem acima por Aguiar (1989), o trabalho foi realizado considerando-se a perspectiva da pesquisa bibliográfica, isto é, a partir de análises já realizadas sobre o tema abordado, fato que consolidou a fundamentação teórica do estudo.

Além disso, Aguiar (1989) registrou que não possuía à época conhecimentos aprofundados no que tange à linguagem e à teoria musical. Nesse sentido, o autor levando em conta os saberes adquiridos a partir de uma assídua escuta da música em geral, ou seja, como ouvinte, não desconsiderou e nem viu impeditivos para realizar a pesquisa. O frankfurtiano Adorno constituiu-se em um dos principais aportes teóricos da pesquisa, que buscou compreender os meandros e tensões constituídos entre a música popular, a Indústria Cultural e a cultura.

Para Aguiar (1989), a Música Popular Brasileira, MPB, perdera o seu protagonismo cultural nos anos de 1980, protagonismo esse que em tal contexto passou a ser ocupado pelo *rock* nacional. O autor também destacou

que a música desse período não esteve isenta de incursões da Indústria Cultural.

A dissertação de Groppo (1996), que recebeu o título *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil: a Participação da Música Pop-Rock na Transformação da Juventude em Mercado Consumidor de Produtos Culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia na UNICAMP, analisou o papel do *rock* dentro das culturas e movimentos juvenis, a partir dos anos 1950, bem como o lugar que o *rock* ocupou no processo de criação e desenvolvimento do mercado juvenil-adolescente consumidor de mercadorias da Indústria Cultural. Groppo (1996, p. 8) considera que

[...] o significado do *rock* amplamente adotado pelos oligopólios culturais, hoje, muito pouco tem a ver com os pressupostos que animaram o movimento *hippie* ou o *rock-arte* em décadas anteriores quando, pelo menos, apesar dos equívocos e ilusões, algumas possibilidades de utopia, consciência e emancipação existiam.

Conforme Groppo (1996), o *rock* já não se constitui enquanto gênero musical e movimento juvenil, capaz de agregar aos indivíduos e sobretudo os jovens como em demais contextos semelhante à época dos *hippies* e do *rock-arte*, época em que não se era capaz de resistir as investidas da Indústria Cultural sobre a arte e a música, embora, por outro lado, tais manifestações socioculturais também estivessem influenciadas por lampejos e sinais de inconformismo e resistência.

Para Groppo (1996), as contradições daquele momento refletiam-se sobre a arte em forma de ecos de utopia, de emancipação e da efetivação de um outro mundo possível. Fora dessa dimensão utópica, no trabalho concluiu-se que o *rock*, converteu-se em instrumento da Indústria Cultural, tendo como uma de suas tarefas o convencimento da juventude no que se refere ao consumo de mercadorias produzidas exclusivamente para elas.

Já a dissertação de Bastos (2005), intitulada *A Crítica Social na Indústria Cultural: a Resistência Administrada no Rock Brasileiro dos anos 80*, desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Social na PUCSP, identificou através do seu objetivo geral as possibilidades e limites de

crítica e, além disso, examinou o potencial e as limitações críticas presentes nas músicas de conteúdo crítico ao *status quo*. Segundo Bastos (2005, p. 12),

A presente pesquisa, portanto, é resultado da conjunção de meus questionamentos concernentes aos movimentos sociais com a reflexão acerca do processo em que a indústria cultural esvazia a arte de seu papel instituinte, ao reduzi-la a um produto de consumo. [...] o objeto escolhido para esta pesquisa é o estilo musical denominado *rock* brasileiro da década de 1980, em vista de ser muito difundido entre os jovens, principalmente devido a influência do *punk*<sup>55</sup> inglês dos anos 1977/78.

Como consta na citação de Bastos (2005), o estudo surgiu a partir das confluências feitas pela autora entre os movimentos sociais e o potencial destrutivo da Indústria Cultural sobre a arte, uma vez que, sob a égide do seu mecanismo de controle, todas as linguagens artísticas são danificadas, perdendo o seu caráter contestatório e de crítica social e cultural, tornando-se mercadorias para serem objeto de consumo.

Isso ocorre com a música em geral e especificamente, de acordo com os objetivos do trabalho de Bastos (2005), com o gênero musical *rock*, que não está desvinculado das contradições do contexto social e político, que adota o capitalismo como modo de produção e tem na Indústria Cultural uma das formas de propagar os seus tentáculos, bem como dominar os indivíduos e convencê-los a comprar mercadorias.

No estudo de Bastos (2005) o objeto delimitado materializou-se no *rock* brasileiro dos anos de 1980, influenciado pelo subgênero do *rock*, o *punk rock* inglês da década de 1970, em suas tensões com a Indústria Cultural, oscilando entre a rebeldia antissistema e a adaptação ao mercado.

A pesquisa de Alves (2007), que recebeu o título *O Rock e o Sertanejo: Antinomias da Indústria Cultural na Conformação das Preferências Musicais de*

---

<sup>55</sup> O *punk* ou *punk rock* configura-se em um dos diversos subgêneros que surgiram a partir do *rock* e que pode ser incluído no universo sonoro desse gênero musical. A gênese do *punk* se deu na década de 1970 em grandes cidades cosmopolitas como Nova York, nos Estados Unidos da América, e Londres, na Inglaterra. Dentre as questões que estiveram atreladas ao seu nascimento destacam-se as contradições culturais e sociais, em um mundo marcado pela divisão de classes, nas áreas da política, da economia e do bem estar social, durante a década de 1970. Dentre as bandas *punk* da época e que utilizaram o referido subgênero como forma de expressão e de protesto tem-se *Velvet Underground*, *Sex Pistols*, *New York Dolls*, etc., (Chacon, 1985; Friedlander, 2017).

*Jovens de Classe Média Urbana*, realizada junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFG, analisou o gosto musical a partir da influência da Indústria Cultural sobre as disposições que fazem parte da rede de relações objetivas dos entrevistados. A respeito do trabalho Alves (2007, p. 9) destaca o que se segue:

Neste empreendimento algumas questões foram frequentes, como: a indústria cultural deixaria margem para o pensamento crítico daqueles que consomem música? Poderíamos falar em agentes sociais reificados sobre o prisma de um específico gosto musical? As preferências musicais dizem, modelam e estruturam disposições que se revelam em práticas corporais simbólicas? Depreende-se, assim, a possibilidade de captar a suposta influência da indústria cultural, assinalada pela construção e reconstrução de disposições que fazem parte das práticas dos agentes entrevistados sob a ótica exclusiva do gosto musical.

Considerando-se tais questionamentos, observa-se que o trabalho de Alves (2007) foi de singular relevância no que se refere a possibilitar a compreensão relativa ao processo de constituição do gosto musical das juventudes, que, no caso da pesquisa, concerne-se aos jovens de classe média que vivem na cidade. Constatou-se pela pesquisa que dentre os gêneros musicais que circulam entre as preferências do público pesquisado estão tanto o sertanejo quanto o *rock*.

A dissertação de Oliveira (2011), intitulada *A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: Análise da Relação entre o Movimento Jovem Guarda, a Indústria Cultural e a Recepção de seu Público*, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em História da UFF, teve como objetivo geral entender as estratégias utilizadas pela Indústria Cultural na criação de seus produtos, bem como as diferentes recepções efetuadas por seu público consumidor. De acordo com Oliveira (2011, p. 17), o trabalho procura

[...] entender as relações entre a indústria cultural, os meios e o público, buscando perceber a força e autonomia que cada um consegue ter dentro desta complexa relação. Tentamos fugir de concepções preconceituosas pré-formuladas, que trabalham o movimento *Jovem Guarda* numa linha de comparação com a música de protesto e acabam por classificá-lo, e juntamente

seus artistas e fãs, como uma música alienada e de “segunda linha”.

Dessa forma, o trabalho em questão situou o movimento da Jovem Guarda junto às contradições do capitalismo, que o tornam tanto uma espécie de produto da Indústria Cultural como uma criação oriunda das rupturas que se formam nas tensões entre o sistema e a cultura. É nesse contexto marcado por contradições e tensões, entre continuidades e rupturas que, de acordo com Oliveira (2011), a música resultante da Jovem Guarda deve ser analisada.

O que, segundo a autora, impede a constituição de comparações que simplificam o fenômeno estudado, impedindo-o de ser analisado dialeticamente de maneira crítica e segundo as diferentes contradições, acontecimentos, diretrizes e totalidades que demarcam seus complexos sentidos e significados. Para Oliveira (2011), a Indústria Cultural está à espreita, transformando a música em mercadoria, contudo, existem diferentes formas de recepção e de apropriação por parte do público em geral que as consome, fato evidenciado pela autora a partir das juventudes da Jovem Guarda.

A seguir, o Quadro 3 – Trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação, apresenta os dados a respeito dos estudos de graduação, com as informações coletadas junto a esses estudos.

**Quadro 3 – Trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação**

<b>Autoria/Ano de publicação</b>	<b>Título</b>	<b>Curso de Graduação</b>	<b>Instituição de Ensino Superior</b>	<b>Objetivo de pesquisa</b>
Souza (2014)	O <i>rock underground</i> em Florianópolis: entre a Indústria Cultural e a resistência	Serviço Social	Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)	Identificação de que forma o <i>rock</i> , mais especificamente o <i>rock underground</i> , pode ser um campo de resistência ao

				<i>status quo</i>
Oliveira (2018)	Sociedade, economia e produção musical: uma análise a partir do surgimento do <i>rock</i> e sua politização	Economia	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)	Análise do surgimento do <i>rock</i> , apontando as características da Indústria Cultural, assim como tensões entre classes e visões de mundo

Fonte: Lima (2024)

O primeiro trabalho de conclusão de curso que compõe o quadro acima consiste em um estudo realizado por Souza (2014), intitulado *O Rock Underground em Florianópolis: entre a Indústria Cultural e a Resistência*, realizado na Graduação em Serviço Social da UFSC, cujo objetivo estabelecido procurou detectar de que forma o *rock*, mais especificamente o *rock underground*<sup>56</sup>, pode ser um campo de resistência ao *status quo*. De acordo com Souza (2014, p. 6), é preciso considerar que

A música pode ser compreendida de muitas formas e através de diversos gêneros musicais. Sem excluir a importância e papel dos demais gêneros musicais, neste trabalho, abordaremos o *rock*, não apenas enquanto gênero musical, mas também como movimento de resistência e contestação, que implica construção de identidade e subjetividade e, principalmente, formas de sociabilidades.

<sup>56</sup> De acordo com Souza (2014, p. 39), a palavra *underground* no contexto do seu trabalho pode ser compreendida como “[...] aquilo que está ‘abaixo’ do que é reconhecido”. Nesse sentido, o *rock underground* seria uma espécie de subgênero do gênero musical *rock* que estaria na contramão dos reconhecimentos oficiais do mercado musical, da indústria fonográfica e da Indústria Cultural. Ou seja, uma proposta musical de crítica ao sistema capitalista materializado na música mercadoria. E também de autocrítica ao gênero de onde se originou, o *rock*.

Segundo Souza (2014), existem diversas maneiras de entender a música, provavelmente como linguagem poética e/ou manifesto social e, também, a partir dos diferentes gêneros musicais existentes que circulam entre o gosto dos indivíduos. Sem menosprezar os demais gêneros, a autora escolheu o *rock* para sua análise considerando-o enquanto expressão artística.

Por mais que seja uma produção criada em um mundo cuja Indústria Cultural influencia os diferentes aspectos da existência, e isso inclui a arte e a música, o *rock*, conforme Souza (2014), poderá também apresentar focos de resistência e de sociabilidade, alternativas que têm uma perspectiva contrária ao que essa mesma indústria preconiza, o domínio dos sujeitos, das suas consciências, dos seus gestos, gostos e escolhas.

A pesquisa concluiu que o *rock*, mesmo o *underground*, está sob a tensão entre ser um produto do mercado, da Indústria Cultural, ou ser uma expressão cultural contrária ao sistema, e que resiste ao *status quo* (Souza, 2014).

Já o trabalho de conclusão de curso de Oliveira (2018), cujo título foi *Sociedade, Economia e Produção Musical: uma Análise a Partir do Surgimento do Rock e sua politização*, desenvolvido junto à Graduação em Economia na UNICAMP, analisou o surgimento do *rock*, apontou as características da Indústria Cultural, assim como tensões entre classes e visões de mundo. O autor da pesquisa, em suas importantes reflexões, considera que

A relação entre música, produção e sociedade, apesar dos avanços nas pesquisas e teorias de áreas especializadas - como etnomusicologia, sociologia da arte e estética -, ainda desperta pouco interesse como foco de análise em outras disciplinas. Dentro da economia, existe pouco material disponível - a maioria esparso dentro do debate sobre economia da cultura (Oliveira, 2018, p. 9).

Conforme Oliveira (2018), a música em sua relação estreita com a sociedade em seus diferentes contextos, e isso inclui o ramo dos processos produtivos, tem sido tomada enquanto objeto de estudo em diferentes áreas do conhecimento que também se afunilam de forma interdisciplinar com a arte.

Para tanto, Oliveira (2018) mencionou como exemplo de ilustração a Etnomusicologia, a Sociologia da Arte e a Estética. Contudo, ressaltou que em

outras áreas há pouco interesse, o que se traduz na indisponibilidade de referências para o desenvolvimento de pesquisas. E dentre essas áreas em que a música tem sido pouco explorada enquanto objeto tem-se a Economia. A exceção é a Economia da Cultura.

Partindo desses pressupostos, Oliveira (2018) desenvolveu sua pesquisa sobre o *rock* a partir da área da Economia, destacando a origem do referido gênero musical, a Indústria Cultural e as suas características. Para o autor, através da pesquisa foi possível considerar que o *rock* está posicionado em uma linha tênue, que o coloca sob os ataques do mercado e também frente a possibilidade de desenvolver críticas sociais, por meio das músicas que o compõe.

Aqui finaliza-se, então, a discussão de cunho descritivo-narrativa sobre o estado da arte, em que se procurou trazer à tona uma visão panorâmica acerca dos trabalhos encontrados e selecionados, em bancos digitais de teses e dissertações, sobre o *rock* no Brasil.

Em linhas gerais, a pesquisa aqui desenvolvida se aproxima dos dez trabalhos analisados pelo fato de ambos realizarem um estudo em que a música, e sobretudo a música destinada aos jovens, isto é, o *rock*, e suas possíveis variações enquanto gênero musical, ser tomada por objeto de estudo.

Além disso, em ambos os trabalhos se faz presente a questão da Indústria Cultural, objeto de análise no capítulo um, enquanto mecanismo que influencia o processo produtivo na arte e na música, e isso inclui o *rock*. Trata-se de uma ideologia que visa produzir para os indivíduos, e dentre eles os jovens, considerados consumidores em potencial (Adorno; Horkheimer, 1985). Contudo, não se desconsidera nesse processo, incluindo a presente pesquisa e os trabalhos apontados, os focos de tensão, de continuidade e de ruptura entre a Indústria Cultural, a arte, a música, o *rock* e a sociedade contemporânea.

Mas é importante salientar que dentre os pontos de distanciamento entre os trabalhos que compõem o estado da arte e a pesquisa em questão é o fato de esta última ser realizada em um Programa de Pós-graduação em Educação,

em nível de Doutorado, categoria que não apareceu em nenhum dos dez trabalhos anteriormente apresentados.

Contudo, compreende-se a importante contribuição que esses dez trabalhos em suas áreas do conhecimento e em seus Programas de Pós-graduação permitiram para a compreensão das relações que se travam entre o *rock* e a Indústria Cultural, questões que não são desconsideradas na presente pesquisa. Entende-se que o presente objeto de pesquisa com efeito, trata-se de um potencial deformativo não apenas do *rock*, mas de todo e qualquer gênero musical que tenha sido apropriado pela Indústria Cultural e que esteja sob os seus auspícios, a partir de suas estratégias de domínio sobre os indivíduos e suas consciências (Adorno; Horkheimer, 1985).

Além disso, a pesquisa sobre o estado da arte constatou problemas direcionados à formação com referência às manifestações musicais provindas da Indústria Cultural, configurando-se numa espécie de *Halbildung*, ou, dito de outra forma, de uma pseudoformação<sup>57</sup> ou, ainda falsa formação. Daí a necessidade de refletir-se criticamente sobre o caráter educacional da música, seja em uma perspectiva educativa formal ou não formal, porque a formação cultural das pessoas, *Bildung*<sup>58</sup>, passa pela via da educação e da formação estética (Schiller, 2010).

---

<sup>57</sup> O conceito de pseudoformação será apresentado no Capítulo 3.

<sup>58</sup> De acordo com o dicionário digital Reverso (online, s. d.), a palavra alemã *Bildung* em português poderá corresponder à educação, à formação ou ao ensino. Contudo, Koselleck (2020), chama à atenção para o seguinte fato, no que tange ao significado de *Bildung*. Veja-se: “O emprego atual do conceito imprime aqui limites inequívocos. *Bildung* não pode ser reduzida às suas precondições institucionais, ou seja, a ser apenas o resultado do processo educativo; tampouco pode ser dissolvida psicologicamente ou por uma crítica ideológica, ou seja, tomada como uma pretensão falsa dos que se acreditam cultos [*Gebildete*]. Em seu uso linguístico, o conceito de *Bildung* demonstra uma resistência particular. [...] Parece que repousa no conceito de *Bildung* uma tensão produtiva que lhe permite estabilizar-se repetidamente, por meio de seu uso autocrítico” (Koselleck, 2020, p. 115). Portanto, compreende-se que existe um processo de tensão e de autocrítica na expressão *Bildung*, condição que não resume o seu significado ao campo da educação, do ensino, da aprendizagem e da formação. Isto posto, cabe mencionar a autora Cezário (2021, p. 238), em nota de rodapé, quando ela diz: “[...] a ideia de *bildung* é histórica, polissêmica e também autocrítica a respeito de seu próprio ideal”. Assim sendo, considerando a dimensão da tensão e da autocrítica, adornianamente falando, correspondente à etimologia de *Bildung*, compreendendo que essa palavra não se resume à formação, mas por outro lado também poderá assumir esse sentido, para os objetivos do presente trabalho, optou-se por adotar *Bildung* como fazendo menção ao campo educacional, logo da formação. Formação na perspectiva de Abbagnano (2007, p. 470), significa: “FORMAÇÃO (ai. *Bildung*). No sentido específico que esta palavra assume em filosofia e em pedagogia, em relação com o termo alemão correspondente, indica o processo de educação ou de civilização, que se expressa nas duas significações de *cultura*, entendida como educação e como sistema de valores simbólicos (v. *Cultura*)”. Entende-se, por meio do referido autor, que o termo formação,

Tal perspectiva, inclui a música como linguagem expressiva, como poesia capaz de sensibilizar os indivíduos, condição necessária a uma educação que, de fato, seja crítica e autocrítica, que eduque os sujeitos com vistas à emancipação e à autonomia (Kant, 2005).

## 2.2 A gênese e as contradições do capitalismo

O capitalismo está vinculado a determinado contexto histórico e cultural moderno<sup>59</sup>, que se desdobrou em múltiplas contradições sociais, econômicas e políticas regidas pelos interesses da burguesia, classe que passou a exercer poder neste período, tendo como referência a propriedade privada e o trabalho assalariado, que passaram a orientar as relações concretas estabelecidas pelos indivíduos no mundo material em que habitam (Marx, 1996).

Para a apreensão de tais paradoxos, é preciso ser radical, fato que requer um posicionamento político e teórico que se alinha com o pensamento de Marx (2006, p. 53) quando diz o que se segue: “Ser radical é segurar tudo pela raiz. Mas, para o homem, a raiz é o próprio homem”. A radicalidade está no ato de ir à gênese do objeto estudado, sendo que o início de todos os objetos está no próprio sujeito.

Em outras palavras, o indivíduo encarnado no mundo material é a raiz de onde todos os objetos tomados pelas ciências procedem (Marx, 2006). Esse sujeito estabelece relações de tensão e de reciprocidade com o objeto, que, ao partir do indivíduo, por ser a raiz de tudo, faz com que ele próprio, o sujeito, torne-se dialeticamente também um objeto (Adorno, 1995).

Mediante a perspectiva de Marx (2006), a qual o indivíduo é a raiz de todos os processos sociais, dentre eles o capitalismo que é resultante das relações materiais entre os sujeitos, descobre-se que em suas origens, o

---

a partir de uma perspectiva que dialoga com a filosofia e com a pedagogia, poderá corresponder à *Bildung* no alemão. Desta maneira, e em diálogo com Abbagnano (2007), reforça-se que *Bildung* na investigação aqui desenvolvida, assume o sentido de formação, ou dito de outra maneira, de formação cultural. Por sua vez, a formação é pensada a partir de Adorno (2012), que considera que tal processo está vinculado a ter a capacidade de pensar o mundo, sob uma ótica dialética de problematização do mesmo, das suas tensões, das suas contradições e dos seus paradoxos.

<sup>59</sup> A palavra moderno, cujo correspondente *modernu* em latim significa atual, faz alusão ao período histórico no ocidente, que se iniciou aproximadamente após o renascimento, no século XVII (Abbagnano, 2007).

referido modo de produção recebeu influências de dois acontecimentos ocorridos na Europa, de fins do século XVIII e início do século XIX, que transformaram as relações sociais no plano econômico e político em todo o ocidente. Fala-se aqui da primeira Revolução Industrial inglesa, e também, da Revolução Francesa. No que tange especificamente à Revolução Industrial, Hobsbawm (1977, p. 45) diz o seguinte:

[...] a revolução mesma, o “ponto de partida”, pode provavelmente ser situada, com a precisão possível em [...] certa altura dentro dos 20 anos que vão de 1780 a 1800: contemporânea da Revolução Francesa, embora um pouco anterior a ela.

Dentre os desdobramentos resultantes da Revolução Industrial, que foi contemporânea da Revolução Francesa (Hobsbawm, 1977), pode-se destacar as mudanças de cunho tecnológico que transformaram os processos produtivos das mercadorias na modernidade, de maneira a diminuir o tempo de produção, a circulação e a sua distribuição, ampliando o quantitativo estocado, bem como as possibilidades de oferta e as oportunidades de consumo por parte da clientela à época. Portando, para Hobsbawm (1977, p. 71), é preciso salientar o seguinte:

Se a economia do mundo do século XIX foi formada principalmente sob a influência da revolução industrial britânica, sua política e ideologia foram formadas fundamentalmente pela Revolução Francesa. A Grã-Bretanha forneceu o modelo para as ferrovias e fábricas, o explosivo econômico que rompeu com as estruturas socioeconômicas tradicionais do mundo não europeu; mas foi a França que fez suas resoluções e a elas deu suas ideias. [...] A França forneceu o vocabulário e os temas da política liberal e radical-democrática para a maior parte do mundo.

Em conformidade com Hobsbawm (1977), identifica-se que a guinada econômica pela qual a Europa e o ocidente passaram no período histórico em discussão, fins do século XVIII e início do século XIX, foi resultante da primeira Revolução Industrial inglesa. Tal fato permite inclusive considerar que devido aos rumos tomados pela produção de mercadorias na referida revolução, a

mesma apresentou características eminentemente econômicas, que alteraram toda a organização racional da cadeia produtiva do mercado.

Reiterando, concomitantemente com as mudanças econômicas proporcionadas pela revolução industrial, contemporânea a esta tem-se outro movimento que abalou a Europa à época, ocorrendo exclusivamente na França, mas que seus resultados não apenas respingaram, pelo contrário influenciaram posteriormente a cultura, as ideias, a filosofia, a sociologia, a política, etc., de demais países da Europa, do ocidente e também do mundo (Hobsbawm, 1977). Refere-se aqui à Revolução Francesa.

Essa, Revolução, como destacou Hobsbawm (1977), de caráter especificamente cultural, político e jurídico questionou os privilégios do absolutismo francês pela via liberal<sup>60</sup> inflamando as ideias e os humores das classes não aristocratas e insatisfeitas com a política francesa.

Dessa forma, as duas revoluções acima mencionadas, contribuíram de forma peculiar para constituírem respectivamente os fundamentos econômicos, tecnológicos e mercadológicos, e, ainda, culturais, sociológicos, políticos e jurídicos da modernidade que deram origem ao modo de produção capitalista no mundo ocidental europeu de fins do século XVIII e início do século XIX (Hobsbawm, 1977).

Contudo, com vistas a ampliar a compreensão do capitalismo enquanto um fenômeno que rompeu com as estruturas feudais e consolidou a classe burguesa, cabe recorrer aos apontamentos do sociólogo alemão Max Weber (2015, p. 517) a partir da seguinte afirmação:

A luta constante, em forma pacífica e bélica, entre Estados nacionais concorrentes pelo poder criou as maiores oportunidades para o moderno capitalismo ocidental. Cada Estado particular tinha que concorrer pelo capital, que estava livre de estabelecer-se em qualquer lugar e lhe ditava as condições sob as quais o ajudaria a tornar-se poderoso. Da aliança forçada entre o Estado nacional e o capital nasceu a classe burguesa nacional – a burguesia no sentido moderno da

---

<sup>60</sup> O liberalismo caracteriza-se enquanto um conjunto de ideias que apregoa a soberana liberdade política de cada indivíduo. Um estado liberal é centrado no individualismo ao invés do desenvolvimento de ações públicas que privilegiem o coletivo social. Sua origem está arraigada ao contexto da modernidade ocidental. Divide-se em duas fases, sendo a primeira no século XVIII com ênfase no individualismo e a segunda no século XIX centrada no estatismo (Abbagnano, 2007).

palavra. É, portanto, o Estado nacional fechado que garante ao capitalismo as possibilidades de sua subsistência e, enquanto não cede lugar a um império universal, subsistirá também o capitalismo.

Considerando-se tais análises de Weber (2015), observa-se que crises estruturais e políticas, que resultaram em conflitos travados entre os diferentes estados nacionais europeus, servindo, por conseguinte, de sustentáculo ao capitalismo, que se vincula a uma determinada classe social, que, a partir de suas bases tornou-se hegemônica.

Desprovidos de quaisquer outros argumentos que justificassem o horror da guerra entre os países, a disputa por capital e pelo domínio do mesmo, em um contexto marcado pela nascente burguesia, é que serviu de motivação para o desencadeamento dos conflitos. De acordo com a compreensão weberiana, a burguesia é resultante da aliança entre o capital e os estados nacionais, sedentos por esse mesmo capital utilizado como razão explicativa para as crises políticas entre os estados (Weber, 2015).

Nessa perspectiva, segundo Weber (2015), é possível deduzir que foram os estados que deram todo o aparato para a elaboração dos princípios econômicos e políticos que resultaram no fortalecimento do capital, no fortalecimento da burguesia, resultando dessa maneira na constituição e implementação do modo de produção capitalista.

Mais que isso, pode-se inferir que o advento do capitalismo proporcionou profundas transformações culturais e sociológicas que alteraram as relações sociais, de tal forma que ocorreu uma drástica redução, uma síntese no que se refere às classes que formavam o tecido social anterior. Com efeito, as classes que se consolidaram e que estabeleceram uma intensa disputa pela tomada do poder e o controle da sociedade, na realidade material, foram a burguesia e os proletariados. Esses últimos também conhecidos e podendo ser denominados de operários ou classe trabalhadora (Marx; Engels, 2023).

Entretanto, para o entendimento do capitalismo sob uma perspectiva do conflito de classes, faz-se preciso recorrer às reflexões de Marx uma vez que é a partir desse ponto de vista que o legado marxiano se apropria do modo de produção capitalista, bem como dos seus desdobramentos culturais,

econômicos, sociológicos e políticos. Desse modo, Marx (1996, p. 25) argumenta o seguinte em relação às suas análises acerca do modo de produção capitalista:

O objeto deste estudo é, em primeiro lugar, a *produção material*. Indivíduos produzindo em sociedade, portanto a produção dos indivíduos determinada socialmente, é por certo o ponto de partida. O caçador e o pescador, individuais e isolados, de que partem Smith e Ricardo, pertencem às pobres ficções das robinsonadas do século XVIII. Estas não expressam, de modo algum – como se afigura aos historiadores da Civilização –, uma simples reação contra os excessos de requinte e um retorno mal compreendido a uma vida natural.

A produção material, pela ótica de Marx (1996), que possibilita a criação de mercadorias, é um processo resultante da atuação dos indivíduos através do trabalho no mundo concreto em que habitam. O trabalho, enquanto parte integrante da cultura, das criações dos indivíduos em sua interação com a realidade e com os demais sujeitos, é a categoria social que instituiu a diferença ímpar e a singularidade do indivíduo em relação a todos os outros seres viventes, isto é, os demais animais que habitam o planeta Terra. De acordo com Marx e Engels (2001, p. 10-11):

Pode-se distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião e por tudo o que se queira. Mas eles próprios começam a se distinguir dos animais logo que começam a *produzir* seus meios de existência, e esse passo à frente é a própria consequência de sua organização corporal. Ao produzirem seus meios de existência, os homens produzem indiretamente sua própria vida material.

Somente por meio do trabalho dos diferentes indivíduos é que se torna possível compreender a produção material, categoria esta que se configura em um fenômeno histórico e exclusivamente vinculado aos sujeitos. E, por isso, tal fenômeno é social e não se resume a uma prática de indivíduos isolados sem vínculos uns com os outros. Eis um dos atributos mais relevantes na determinação da totalidade do trabalho, atividade social que envolve a produção conjunta dos indivíduos (Marx, 1996). E se a produção material é um processo de características dos sujeitos, vinculadas ao trabalho, o que a torna

social, logo o próprio indivíduo, que cria a mercadoria pelo ato da produção, é também um ser vivo social. Portanto, destaca-se em Marx (1996, p. 25-26):

Nessa sociedade da livre-concorrência, o indivíduo aparece desprendido dos laços naturais que, em épocas históricas remotas, fizeram dele um acessório de um conglomerado humano limitado e determinado. Os profetas do século XVIII, sobre cujos ombros se apoiam inteiramente Smith e Ricardo, imaginam esse indivíduo do século XVIII – produto, por um lado, da decomposição das formas feudais de sociedade e, por outro, das novas forças de produção que se desenvolvem a partir do século XVI – como um ideal, que teria existido no passado. Veem-no não como um resultado histórico, mas como ponto de partida da História, porque o consideravam um indivíduo conforme à natureza – dentro da representação que tinham de natureza humana –, que não se originou historicamente, mas foi posto como tal pela natureza.

Pela via de pensamento de Marx (1996), os indivíduos que produzem materialmente de forma social são também sociais, fato que implica na retirada do sujeito de uma visão que em épocas históricas anteriores o elegeu enquanto um ser natural, cuja biologia, anatomia e cognição apresentavam-se sempre da mesma forma, desde o princípio da ação dos indivíduos no mundo. Tendo-se como referência a perspectiva marxiana de sujeito genérico, considera-se que cada indivíduo é um ser histórico, social e político, que, ao longo do tempo, passou por diferentes transformações, adaptações e rupturas que, atrelado ao trabalho, permitiram a ele mudar a realidade, o contexto em que vive e a si próprio (Marx, 1996, 2006).

À medida que a produção material se organiza de maneira social, envolvendo diferentes indivíduos que pelo trabalho e em conjunto elaboram mercadorias, considerando-se o fato de que esses mesmos sujeitos são seres sociais, o processo produtivo que se efetiva no capital é também social. Todavia, ele não se limita ao consumo que gera satisfação, atendendo às demandas de cada grupo. Em outras palavras, conforme Marx (1996, p. 27-28), é possível ver que:

[...] a produção também não é apenas uma produção particular, mas é sempre, ao contrário, certo corpo social, sujeito social, que exerce sua atividade numa totalidade maior ou menor de ramos da produção. [...] [Temos que distinguir] entre a produção em geral, os ramos de produção

particulares e a totalidade da produção. [...] um povo atinge o apogeu de sua produção no momento em que alcança em geral seu apogeu histórico. Efetivamente, um povo se encontra em seu apogeu industrial enquanto o principal para ele não seja o ganho, mas o processo de ganhar. Nesse sentido, os ianques superam os ingleses.

Como se pode constatar a partir de Marx (1996), a produção no capitalismo é social, sendo somente possível pelo trabalho de diferentes indivíduos, porém os seus objetivos alargam-se para além do atendimento à satisfação das necessidades básicas, vinculadas à alimentação, ao vestuário e à moradia. No capitalismo, a produção de bens comercializáveis para o acúmulo de capital é o argumento que justifica toda a sua arquitetura econômica e política. Nessas circunstâncias, esse modo de produção representa tanto o apogeu histórico quanto industrial de um determinado povo, atrelado à época e ao contexto histórico em que esse suposto povo viveu (Marx, 1996).

É por isso que, sobretudo para Marx (1996), um povo somente é capaz de alcançar o seu auge histórico em consonância com o desenvolvimento da sua produção material. Ante a isso, chegar ao apogeu histórico significa que a produção está no ápice do desenvolvimento do processo econômico produtivo. Nesse ápice, a criação de mercadorias privilegia a estocagem, a comercialização, o excedente, o acúmulo de capitais e o lucro de quem domina os meios de produção.

Em consonância com o apogeu histórico e industrial da economia surgiu a propriedade privada enquanto reflexo das relações econômicas capitalistas construídas pelos indivíduos, sob a tutela da burguesia (Marx, 1996).

Todavia, é preciso levar em conta a questão de que a propriedade privada não se configura enquanto um elemento natural do mundo, dado na história, ou seja, que já nasceu concluída. Muito pelo contrário, esse modelo de propriedade nem sempre existiu, sendo então a síntese histórica de condições culturais, econômicas e políticas específicas de determinado modo de produção, que, nesse caso especificamente, traduz-se no capitalismo. Segundo Marx (1996, p. 29):

Toda produção é apropriação da natureza pelo indivíduo, no interior e por meio de uma determinada forma de sociedade. Nesse sentido, é tautologia dizer que a propriedade [apropriação] é uma condição da produção. Mas é ridículo saltar daí a uma forma determinada da propriedade, a propriedade privada, por exemplo (o que, além disso, pressupõe uma forma antitética, a *não-propriedade*, como condição). A história nos mostra, ao contrário, a propriedade comum (entre os hindus, os eslavos, os antigos celtas etc., por exemplo) como a forma primitiva, forma que, todavia, desempenhou durante muito tempo importante papel sob a figura de propriedade comunal.

Isto posto, de acordo com Marx (1996), foi possível entender que à medida que os indivíduos se apropriaram da natureza para produzir, esse processo de trabalho não resultou na criação de bens para o consumo, orientada pelo viés da propriedade privada e do modo de produção capitalista.

Desse modo, para Marx (1996), a produção material, o indivíduo e a propriedade privada ao configurarem-se socialmente, resultantes das relações econômicas empreendidas pelos sujeitos por meio do trabalho, não se desvencilham do seu contexto material de origem.

Ante a isso, conforme Marx (1996), em consonância com a produção material e com os seus inúmeros desdobramentos, dentre eles a criação de mercadorias, especificamente no que tange ao seu consumo, não é possível desconsiderar tal categoria do processo de produção. Aliás, o consumo é ainda uma forma de produção. Na concepção de Marx (1996, p. 31):

O próprio ato de produção é, pois, em todos os seus momentos, também ato de consumo. Mas isso os economistas reconhecem. A produção, enquanto é imediatamente idêntica ao consumo, o consumo, enquanto coincide imediatamente com a produção, chamam de *consumo produtivo*. Essa identidade de produção e consumo nos leva à proposição de Espinosa: *determinatio est negatio*. [...] O consumo é também imediatamente produção, do mesmo modo que na natureza o consumo dos elementos e das substâncias químicas é produção da planta. É claro que, por exemplo, na alimentação, uma forma de consumo, o homem produz seu próprio corpo; mas isso é igualmente válido para qualquer outro tipo de consumo, que, de um modo ou de outro, produza o homem. [Esta é] a produção consumidora.

Então, segundo Marx (1996), o consumo não se caracteriza apenas enquanto um ramo da produção, mas, sobretudo, como uma forma de produção também, e isso devido ao fato de que no processo desencadeado pela ingestão de alimentos, por exemplo, à medida que os mesmos são consumidos o corpo humano é formado. E essa estrutura complexamente anatômica, biológica, antropológica, cultural, sociológica, psicológica e corpórea representa a encarnação, a materialização do humano em sua totalidade no mundo. Conforme Marx (2023, p. 74):

O homem se vê e se reconhece primeiro em seu semelhante, a não ser que já venha ao mundo com um espelho na mão ou como um filósofo fichtiano para quem basta o “eu sou eu”. Através da relação com o homem Paulo, na condição de seu semelhante, toma o homem Pedro consciência de si mesmo como homem. Passa, então, a considerar Paulo – com pele, cabelos, em sua materialidade paulina – a forma em que se manifesta o gênero homem.

Em face disso, considera-se por meio de Marx (2023), que o corpo é a concretude do indivíduo que permite aos sujeitos tornarem-se reais, viverem e habitarem no mundo e se relacionarem em diferentes níveis, profissionalmente ou afetivamente, com os outros indivíduos. Inclusive é por conseguirem identificar o corpo dos demais sujeitos que cada indivíduo os reconhece como seres sociais, e ao se descobrirem na semelhança dos demais sujeitos, descobrem a própria generalidade (Marx, 2006).

Portanto, retomando a questão do consumo enquanto uma forma de produção, como por exemplo o consumo de alimentos que permite produzir o corpo dos indivíduos, esse fato desencadeia outras ações presentes no referido processo. E dentre elas, a formação e o desenvolvimento das forças vitais dos sujeitos, que podem ser canalizadas e utilizadas para o trabalho em sua totalidade material e imaterial (Marx, 2006, 2023).

Isto posto, a produção material, conforme Marx (1996), é ainda capaz de constituir o objeto para os indivíduos, e ao mesmo tempo os indivíduos para o objeto. E isso ocorre, por exemplo, na relação de tensão e de contradição que se estabelece entre os sujeitos e as artes. Nessa perspectiva, diz Marx (1996, p. 32-33):

[...] a produção não se limita a fornecer um objeto material à necessidade, fornece ainda uma necessidade ao objeto material. [...] A necessidade que sente desse objeto é criada pela percepção do mesmo. O objeto de arte, tal como qualquer outro produto, cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.

Assim sendo, conforme Marx (1996), a relação entre o público e as diferentes formas de arte, estabelecida através do deleite e da fruição dos sujeitos à medida que contemplam as mensagens expressas pelas linguagens artísticas, é uma das maneiras propícias à compreensão tanto da criação de um objeto para o consumo dos indivíduos, quanto da formação de um público consumidor para os objetos.

Então, é estabelecida uma relação de reciprocidade, de dialética, de tensão e de paradoxo entre os indivíduos e as mercadorias, o público e a arte, o sujeito e o objeto (Adorno, 1995), em que ambos existem de maneira autônoma, todavia as suas existências são justificadas também pela existência do seu par dialético. A mercadoria é mercadoria para um consumidor real e vice-versa.

Em vista disso, historicamente no contexto teórico da produção de mercadorias aqui abordado, os indivíduos não pertencentes à aristocracia, economicamente desprivilegiados e desvinculados da moderna burguesia, ao nascerem, não possuíam bens e nem propriedades privadas juridicamente registradas em seus nomes. Sem nenhuma forma de posse material, no que se referia aos meios de produção, os sujeitos foram obrigados a trabalhar por um mísero salário. Por isto, diz Marx (1996, p. 35-36):

Originariamente, o indivíduo não tem capital nem propriedade de terra. Logo ao nascer é constrangido ao trabalho assalariado pela distribuição social. Mas o próprio fato de ser constrangido ao trabalho assalariado é um resultado da existência do capital e da propriedade fundiária com os agentes de produção autônomos.

Destarte, de acordo com Marx (1996), a propriedade privada, o domínio

dos meios de produção – das ferramentas, do maquinário, da terra, dos implementos tecnológicos, etc. – e a posse de capital por parte de uma única classe social, a burguesia, está diretamente vinculada ao modo de produção capitalista.

Essa condição gera as desigualdades sociais entre os indivíduos, gênese da pobreza de uns e da fartura de outros. Tal contradição divide os sujeitos em proprietários dos meios de produção e proletários, que vendem a sua força de trabalho na produção em troca de salário, em uma estafante jornada laboral, marcada pela mais-valia. De acordo com Marx (2023, p. 307):

A produção capitalista, que essencialmente é produção de mais-valia, absorção de trabalho excedente, ao prolongar o dia de trabalho, não causa apenas a atrofia da força humana de trabalho, à qual rouba suas condições normais, morais e físicas de atividade e de desenvolvimento. Ela ocasiona o esgotamento prematuro e a morte da própria força de trabalho. Aumenta o tempo de produção do trabalhador num período determinado, encurtando a duração da sua vida.

Tal racionalidade capitalista, conforme Marx (2023), constituiu a burguesia enquanto patronado e os trabalhadores como os empregados que obrigatoriamente são forçados ao trabalho assalariado e inserem-se em uma lógica laboral que se configura em uma espécie de martírio e de sofrimento. Assim, um dos diferentes resultados desencadeados e que não são desejados por parte dos indivíduos que produzem são as jornadas produtivas não pagas, o trabalho não remunerado que consome o seu corpo, prejudica a sua saúde e encurta o seu tempo de vida. Essa é a lógica capitalista, que, ao estender o trabalho, explora os operários através da mais-valia, isto é, força de trabalho não paga e fonte de lucro dos burgueses (Marx, 2023).

É por meio do trabalho assalariado que a produção material se desencadeia e as mercadorias são criadas. Entretanto, essa produção não se restringe a fases isoladas, ao contrário ela é o resultado de um complexo mecanismo cujas fases interligam-se, fazendo parte de um processo mais amplo cuja totalidade tem por princípio iniciar pela produção e terminar concomitantemente na produção (Marx, 1996).

E, conforme esse processo inicia-se novamente, é a produção a

responsável pela retomada das engrenagens do sistema, ou, dito de outra forma, do movimento que gera mais uma vez a produção. Assim, há uma unidade no interior da diversidade produtiva. Conforme Marx (1996, p. 38): “[...] não é que a produção, a distribuição, o intercâmbio, o consumo, são idênticos, mas que todos eles são elementos de uma totalidade, diferenças dentro de uma unidade”.

As diferentes fases da produção, que, em conjunto, formam a sua totalidade são desenvolvidas no mundo cuja realidade é concreta. Essa materialidade da realidade, a condição de ser algo concreto, é resultante de sínteses oriundas de diferentes determinações, que estão presentes nesse mesmo mundo. Por isso, nas palavras de Marx (1996, p. 39-40):

O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. [...] Hegel caiu na ilusão de conceber o real como resultado do pensamento que se sintetiza em si, se aprofunda em si, e se move por si mesmo; enquanto o método que consiste em elevar-se do abstrato ao concreto *não é senão a maneira de proceder do pensamento* para se apropriar do concreto, para reproduzi-lo como concreto pensado.

Tendo em conta a passagem de Marx (1996), pode-se dizer que a realidade material e a sua concretude não estão destituídas das contradições oriundas das relações estabelecidas entre os sujeitos, e que podem ser visualizadas na produção material das mercadorias, resultantes do trabalho.

É desse modo que, conforme Marx (1996), o concreto torna-se a síntese de múltiplas determinações, as quais os indivíduos vivenciam seja por meio de relações produtivas comunitárias ou mesmo daquelas que se originaram da luta travada entre as classes sociais em oposição, em uma realidade marcada por contradições, apropriada pelos sujeitos através do uso da natureza e da sua transformação, por intermédio do trabalho, com vistas à manutenção da vida, da própria sobrevivência, ou da exploração dos indivíduos pela mais-valia. Segundo Marx (2023, p. 211):

Antes de tudo, o trabalho é um processo de que participam o homem e a natureza, processo em que o ser humano, com sua própria ação, impulsiona, regula e controla seu intercâmbio

material com a natureza. Defronta-se com a natureza como uma de suas forças. Põe em movimento as forças naturais de seu corpo – braços e pernas, cabeça e mãos –, a fim de apropriar-se dos recursos da natureza, imprimindo-lhes forma útil à vida humana. Atuando assim sobre a natureza externa e modificando-a, ao mesmo tempo modifica sua própria natureza. Desenvolve as potencialidades nela adormecidas e submete ao seu domínio o jogo das forças naturais.

Na perspectiva de Marx (2023), a apropriação da natureza e da realidade pelos indivíduos a partir do trabalho não se dá pelo movimento independente da ideia e do pensamento, desprendidos das relações materiais que ocorrem na realidade concreta, tal qual afirmara o hegelianismo. Ao contrário, o pensamento e a razão em uma perspectiva marxiana se formam a partir da inserção do sujeito no mundo. E essa imersão permite apropriar-se da realidade, pelo trabalho que é o resultado da tensão entre a ação e a reflexão.

Logo, o trabalho desencadeado pela síntese que se forma na tensa associação dialética entre a prática e a teoria, o movimento e o pensamento permite a representação do mundo, do concreto no pensamento, formando assim a categoria do concreto que é pensado, representado na cabeça por meio da descoberta da realidade a partir do labor. Toda essa dinâmica não se desenvolve de maneira cindida ou em etapas, porém, de forma conjunta, interdependente e dialética (Marx, 1996, 2006, 2023).

Ao considerar-se o concreto enquanto síntese de múltiplas determinações e à medida que interfere na realidade pelo trabalho, por meio da dialética do concreto pensado, os indivíduos foram capazes de criar modos de produção tendo em vista orientar a economia e a geração de mercadorias para consumo. Dentre os diferentes modos de produção já criados pelas relações materiais constituídas entre os sujeitos e suas respectivas classes sociais tem-se o capitalismo (Marx, 1996).

Destarte, o capitalismo é a expressão econômica e produtiva da burguesia no mundo moderno, sendo considerada a organização social ou o modo de produção mais elaborado na história econômica. Diz Marx (1996, p. 43): “A sociedade burguesa é a organização histórica mais desenvolvida, mais diferenciada da produção. [...] A Economia burguesa fornece a chave da Economia da Antiguidade etc.”

Marx (1996) ressaltou ainda que o indivíduo é o primata de maior complexidade cognitiva e motora na escala evolutiva, condição que permitiu compreender quimicamente e biologicamente a anatomia dos demais primatas, por seu nível de complexidade, de desenvolvimento e de racionalidade produtiva e econômica. Conforme Marx (1996, p. 43): “A anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco”.

Diante disso, a partir de Marx (1996), considera-se que a sociedade burguesa moderna, por intermédio do modo de produção capitalista, é a chave que possibilita o entendimento das sociedades passadas, cujos modos de produção foram historicamente superados pelo paradigma do capital<sup>61</sup>. Nesse paradigma, cuja burguesia é a classe que se encontra no poder, tudo é ramificação da grande fábrica e da indústria. Argumenta Marx (1996, p. 45):

A agricultura transforma-se mais e mais em simples ramos da indústria e é dominada completamente pelo capital. [...] Em todas as formas em que domina a propriedade fundiária, a relação com a natureza é ainda preponderante. Naquelas em que domina o capital, o que prevalece é o elemento produzido social e historicamente. [...] O capital é a potência econômica da sociedade burguesa, que domina tudo.

O domínio da natureza externa e interna, segundo Marx (1996), desferido pelos burgueses, por meio do modo de produção capitalista, com o objetivo de organizar a economia para o excedente e o lucro, ocasionou a apropriação e o controle da própria vida, tornando a existência dos indivíduos meramente pragmática. Sendo assim, a contemplação da realidade e do mundo a partir da arte e da sensibilidade resultante da sua capacidade de livre expressão fora minada. Marx (1996, p. 47-48) destaca que:

---

<sup>61</sup> Anterior ao capitalismo existiram respectivamente os modos de produção primitivo, escravista e feudal. O primitivo, de propriedade tribal no qual o trabalho era dividido hierarquicamente entre a família patriarcal. Em seguida o modo de produção escravista, típico das antigas cidades gregas e romanas. Iniciaram-se ações em direção à propriedade privada, mas nada que se comparasse ao que fora realizado no capitalismo. A base da atividade laboral foi o trabalho escravo. E, por fim, o modo de produção feudal, centrado no campo com o trabalho dos servos nos feudos e nas cidades a partir dos serviços oferecidos nos pequenos comércios (Marx; Engels, 2001).

A intuição da natureza e as relações sociais que a imaginação grega inspira e constitui por isso mesmo o fundamento da [mitologia] grega, serão compatíveis com as *selfactors* (máquinas automáticas de fiar), as estradas de ferro, as locomotivas e o telégrafo elétrico? Quem é Vulcano<sup>62</sup> ao lado de Roberts & Cia. [...] A arte grega supõe a mitologia grega, isto é, a elaboração artística, mas inconsciente da natureza e das próprias formas sociais pela imaginação popular. [...] Não terão deixado de existir as condições necessárias à poesia épica? Mas a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis.

Os modos de produção anteriores ao capitalismo, extintos e completamente superados pelo mesmo, não conseguiram alcançar a racionalidade econômica do capital e muito menos o seu apogeu tecnológico, produtivo e industrial. Por meio do pensamento de Marx (1996), foi possível entender que o capitalismo permitiu desvendar os enigmas econômicos e políticos dos demais modos de produção.

Por conseguinte, no mundo capitalista já não é concedido aos indivíduos a possibilidade de ver e contemplar o mundo pela sensibilidade artística tal qual os gregos a faziam mediante à estética mitológica. Pois, devido a racionalidade do modo de produção da burguesia, a máquina tecnológica e industrial do capital dominou o mundo, a natureza ecológica – externa – e humana – interna (Marx, 1996).

Tal fato gerou a destruição da linguagem estética, da aura e da sensibilidade artística, e culminando, por fim, na morte da própria arte despretensiosa e destituída de função prática, de objetividade pragmática. Hoje, sob o domínio da Indústria Cultural, sua finalidade resume-se exclusivamente a entreter as pessoas, saciando o seu desejo e a sua ânsia pela posse de mercadorias – também artísticas – mediante o consumo desenfreado (Adorno; Horkheimer, 1985).

---

<sup>62</sup> Personagem mitológico responsável pela arquitetura, pela criação de armas e de carros no Olimpo. Para os romanos Vulcano e para os gregos Hefesto (Bulfinch, 2006).

### 2.2.1 Capitalismo: sinais de continuidade ou vestígios de ruptura?

Enquanto modo de produção econômico da vida material, o capitalismo se materializa na unidade de processos diversos, de fases que não estão separadas, ao contrário, ao mesmo tempo em que são autônomas estão também interligadas, conectando-se mutuamente de maneira que o seu encadeamento promove uma espécie de incorporação capaz de formar a totalidade produtiva como já afirmado (Marx, 1996).

Os processos são resultantes da realidade concreta, histórica e social, elaborados a partir das relações econômicas e políticas estabelecidas pelos indivíduos pertencentes às classes em conflito. Para Marx (1996, p. 50), os processos da produção que se desdobram no capitalismo podem ser nomeados da maneira como se segue: “Considero o sistema da economia burguesa nesta ordem: *capital, propriedade fundiária, trabalho assalariado; Estado, comércio exterior, mercado mundial*”.

Entretanto, tais considerações marxianas a respeito da análise do capitalismo só puderam ser alcançadas por meio de um processo, de compreensão, de síntese e de explicação das relações econômicas, bem como da sociedade e do mundo pela economia política. Conforme Marx (1996, p. 51):

O primeiro trabalho que empreendi para resolver a dúvida que me assediava foi uma revisão crítica da filosofia do direito de Hegel [...]. Minha investigação desembocou no seguinte resultado: relações jurídicas, tais como formas de Estado, não podem ser compreendidas nem a partir de si mesmas, nem a partir do assim chamado desenvolvimento geral do espírito humano, mas, pelo contrário, elas se enraízam nas relações materiais de vida. [...] a anatomia da sociedade burguesa [...] deve ser procurada na Economia Política.

A partir de Marx (1996), entende-se que as relações sociais desencadeadas na sociedade que adota o capitalismo como modo de produção, relações essas cujos princípios norteadores encontram-se na produção material, na propriedade privada, no trabalho assalariado e na exploração da força de trabalho, não podem ser explicadas por si próprias

sem o estabelecimento de inter-relações mais amplas e complexas com a realidade e muito menos pela sublime pureza do espírito. Veja-se por exemplo, a força de trabalho. De acordo com Marx (2023, p. 197):

Por força de trabalho ou capacidade de trabalho compreendemos o conjunto das faculdades físicas e mentais existentes no corpo e na personalidade viva de um ser humano, as quais ele põe em ação toda vez que produz valores de uso de qualquer espécie.

A passagem de Marx (2023), permite que se infira que a força de trabalho, explorada por meio da mais-valia, a partir do trabalho assalariado, constitui-se em uma ação que envolve a totalidade corporal do indivíduo, física, cognitiva e psicológica tendo em vista canalizar as diferentes capacidades musculares e cognitivas dos sujeitos para atuar sobre o mundo, transformando a natureza e a si próprios através do labor. Tal procedimento dá-se em um mundo material, através de relações sociais concretas.

Na perspectiva de Marx (1996), tanto a força de trabalho quanto as demais categorias latentes no mundo concreto e que vieram à tona com o capitalismo, como a propriedade privada e os conflitos de classes, fenômenos sociais da realidade em sua totalidade só poderão ser criticamente entendidos através da economia política, cujas relações econômicas, sociais, políticas e jurídicas não estão propositalmente distanciadas das contradições do capital que as originou. Segundo Marx (1996, p. 52), tal análise foi conduzida da seguinte maneira:

O resultado geral a que cheguei e que, uma vez obtido, serviu-me de fio condutor aos meus estudos, pode ser formulado em poucas palavras: na produção social da própria vida, os homens contraem relações determinadas, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo em geral de vida social,

político e espiritual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência.

À vista disso, Marx (1996) concluiu que indiscutivelmente as relações sociais construídas na realidade concreta e dentre elas as de cunho econômico e político, bem como as disputas pela tomada da dianteira da sociedade, expressas nos conflitos entre a burguesia e os trabalhadores, são fundamentais para o entendimento dos rumos que a vida e, também, o mundo irão tomar.

Logo, a dimensão social dos indivíduos torna-se decisiva e determinante na constituição da consciência dos sujeitos e não o contrário. E essa dimensão social, importante na elaboração da consciência dos indivíduos, está inserida em um mundo material marcado por contradições de diferentes matizes. De acordo com Marx (1996, p. 52):

Em uma certa etapa de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes [...]. Com a transformação da base econômica, toda a enorme superestrutura se transforma com maior ou menor rapidez. Na consideração de tais transformações é necessário distinguir sempre entre a transformação material das condições econômicas de produção, que pode ser objeto de rigorosa verificação da ciência natural, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas<sup>63</sup> pelas quais os homens tomam consciência desse conflito e o conduzem até o fim.

Reitera-se por meio de Marx (1996), que todo e qualquer outro modo de produção anterior ao capitalismo teve o seu momento de apogeu, mas também passou por um colapso econômico e político que foi capaz de sufocar as glórias passadas do seu auge produtivo chegando ao declínio, ao desaparecimento e à completa superação por posterior modo de produção, cujas características econômicas passaram a dialogar e a atender às novas demandas produtivas do que anteriormente era tido como

---

<sup>63</sup> O conceito de ideologia será abordado no Capítulo 3.

tempo histórico do futuro, e que se transformou em presente. E o que um dia fora presente tornou-se passado. Afirma Marx (1996, p. 52-53):

Uma formação social nunca perece antes que estejam desenvolvidas todas as forças produtivas para as quais ela é suficientemente desenvolvida, e novas relações de produção mais adiantadas jamais tomarão o lugar, antes que suas condições materiais de existência tenham sido geradas no seio mesmo da velha sociedade. [...] As relações burguesas de produção constituem a última forma antagônica do processo social de produção.

Desta maneira, segundo Marx (1996), o processo responsável pelo declínio, pela morte dos modos de produção considerados ultrapassados e pela criação e implementação de outros é marcado por uma série de contradições. E essas contradições apresentam diferentes nuances de cunho argumentativo, de disputas econômicas, de projetos referentes à produção material, de entraves políticos, de mecanismos de poder, de conflitos de classes sociais distintas, que se encontram em oposição, etc.

E, além disso, de domínio e de destruição da natureza, logo dos próprios indivíduos uma vez que os sujeitos são natureza. Aqui não há cisão, mas sim tensão e dialética. É por isso que a relação dos indivíduos com a natureza precisa ser estabelecida a partir de um paradigma social e ecológico que considere que, quando os sujeitos interagem com a natureza, essa interação deve ocorrer entre formas de vida que possuem a mesma origem, a mesma fonte criadora. Então, conforme Marx (2006, p. 139-140):

O significado *humano* da natureza só existe para o homem *social*, porque só neste caso é que a natureza surge como *laço* com o *homem*, como existência de si para os outros e dos outros para si, e ainda como componente vital da realidade humana: só aqui se revela como *fundamento* da própria experiência *humana*. Só neste caso é que a existência *natural* do homem se tornou a sua existência *humana* e a característica se tornou, para ele, humana. Assim, a *sociedade* constitui a união perfeita do homem com a natureza, a verdadeira ressurreição da natureza, o naturalismo integral do homem e o humanismo integral da natureza.

No presente a natureza externa e interna, o indivíduo, sofre com o capitalismo, contudo, por intermédio da interpretação marxiana da realidade, identifica-se que nenhum modo de produção dura para a eternidade. Por isso, se os demais modos de produção anteriores ao capitalismo passaram tanto pelo auge produtivo quanto pelo completo colapso, o que levou à derrocada dos seus sistemas, o capitalismo também é temporário no que se refere ao movimento do tempo histórico. Segundo Marx (1996, p. 53): “[...] as forças produtivas que se encontram em desenvolvimento no seio da sociedade burguesa criam ao mesmo tempo as condições materiais para a solução desse antagonismo”.

Diante do que foi mencionado, a partir de Marx (1996), o fim do capitalismo virá das próprias condições de exploração da força de trabalho às quais os operários, os proletários são cotidianamente submetidos. Pois, os próprios indivíduos devem ser os agentes de transformação, responsáveis pela futura derrota do sistema do capital, a partir da ação engajada e da luta de classes coletiva contra o antagonismo social. Que é ocasionado pela divisão das classes sociais opostas, em que o indivíduo, com sua força de trabalho, é explorado por outro indivíduo, o burguês que detém os meios de produção. Marx (1996, p. 54) ainda diz que:

Esse esboço sobre o itinerário dos meus estudos no campo da economia política tem apenas o objetivo de provar que minhas opiniões, sejam julgadas como forem e por menos que coincidam com os preconceitos ditados pelos interesses das classes dominantes, são o resultado de uma pesquisa conscienciosa e demorada. Mas na entrada para a Ciência [...] é preciso impor a exigência: *Qui si convien lasciare ogni sospetto/Ogni viltà convien che sia morta*<sup>64</sup>.

A partir da citação acima, visualiza-se que a leitura, a compreensão, a síntese, a explicação do capitalismo, etc. só foram possíveis de serem realizadas por Marx (1996) por meio de uma profunda imersão dialética na realidade concreta em diálogo com a teoria. Logo, ao aprofundar-se na ciência,

---

<sup>64</sup>Após traduzirem-se as afirmações finais da citação, proferidos por Dante e mencionados por Marx (1996, p. 54), os mesmos ficam da seguinte maneira em português: "Que aqui se afaste toda a suspeita/Que neste lugar se despreze toda a covardia".

sobretudo no estudo do mundo material, da realidade concreta e das relações econômicas estabelecidas entre as pessoas por meio da economia política foi possível identificar os desdobramentos contraditórios oriundos do capitalismo e que se corporificam na propriedade privada, na divisão de classes sociais, na exploração da força de trabalho pela mais-valia (Marx, 1996).

Isso, também, culminou na fragilização da estética, na morte da aura e na arte pragmática, tal como a música e seus diferentes gêneros, incapazes de politizar as pessoas, de torná-las críticas e de gerar indignação coletiva contra o sistema do capital (Adorno; Horkheimer, 1985). Essa será a discussão a ser realizada, especificamente em torno do *rock* enviesado pelo capitalismo a partir da Indústria Cultural, no próximo item deste capítulo.

### **2.3 *Rock and roll* na sociedade capitalista**

A realidade é complexa, e em diálogo com Adorno (1995), considera-se que é necessário um olhar dialético sobre a mesma, tendo em vista analisar, compreender e diagnosticar suas diferentes contradições culturais, sociológicas, psicológicas, econômicas, filosóficas e políticas, com vistas a destoar-se das leituras aligeiradas, próprias do senso comum e destituídas de crítica em sua tentativa de refletir sobre o mundo. Neste sentido, a presente investigação procura atentar-se para tais características teórico-metodológicas.

As discussões que se seguem consideram que o modo de produção capitalista, além de determinar os rumos da economia mundial, também influencia a cultura, reduzindo essa categoria ao caráter de mercadoria, que, envolta pelo fetiche, transforma os indivíduos em clientes em busca da satisfação de seus desejos consumistas (Marx, 2023).

Assim, a Indústria Cultural constitui-se como uma espécie de estratégia capitalista, capaz de interferir na cultura e cooptar o processo de criação artística, dando origem às obras que, ao invés de problematizarem as injustiças sociais, tornam-se porta-vozes do sistema que domina as pessoas, gera classes sociais em oposição e destina milhões de pessoas à miséria (Adorno; Horkheimer, 1985). É nesse conturbado contexto, latente de contradições, que o *rock* se apresenta como música e expressão artística das juventudes.

Tal qual toda e qualquer produção criada pelo trabalho dos indivíduos, a arte sofre influências do modo de produção capitalista, que, por meio da Indústria Cultural, interfere na elaboração, distribuição, consumo e apropriação das diferentes linguagens artísticas (Adorno; Horkheimer, 1985). Logo, isso também ocorre com a música, que se outrora foi criada com vistas a expressar a leitura angustiada ou alegre dos compositores sobre o mundo em que viviam, cercado por uma natureza mitológica, mas posteriormente transformando-se em desencanto na modernidade – (Adorno, 2020) –, no presente ela, a música, tornou-se um produto que está sob a contraditória lógica econômica da produção capitalista. Assim, conforme Adorno (2020, p. 110):

[...] o mercado deixou nela suas marcas, seja porque agora ela era fabricada com o propósito de otimizar suas chances de venda, seja porque passou a ser produzida em reação consciente e violenta às exigências do mercado. Entretanto, o que parece ser importante na situação atual, e o que decerto está vinculado à tendência de standardização e de produção em massa, é que *hoje o caráter de mercadoria da música tende a alterá-la radicalmente*. [...] A música tornou-se meio em vez de finalidade: um fetiche. Noutras palavras, ela deixou de ser uma potência humana para ser consumida como qualquer outro bem de consumo. Isso é o que produz “escuta mercantil”, uma escuta cujo ideal é dispensar o ouvinte, tanto quanto possível, de todo esforço – mesmo quando esse esforço por parte do ouvinte é condição necessária para que ele capte o sentido da música.

Sob a ótica do mercado, de acordo com Adorno (2020), a música passou a ser criada através da mesma lógica racional que elabora produtos que podem ser facilmente reproduzidos, cujas milhares de cópias visam alcançar o maior número de sujeitos possíveis, que, destituídos de consciência crítica, consomem desenfreadamente as mercadorias sem questionarem o rito da produção, isto é, compra e descarte, sendo, por isso, transformado em círculo vicioso.

Os indivíduos nesse processo são frequentemente idiotizados, porque as mercadorias consumidas não proporcionam reflexões sobre o mundo sombrio em que vivem, haja vista não serem esses os objetivos da cultura do consumo (Adorno; Horkheimer, 1985). Se assim o fora os objetos produzidos por tal cultura, não se constituiriam em mercadorias, contradição que afetaria o seu sistema produtivo e o capitalismo de uma forma geral.

Nesse sentido, a música criada sob o viés da Indústria Cultural constitui-se em uma obra que dispensa elaborações sonoras complexas no que tange às notas, aos arranjos, às letras, visando, facilitar a sua compreensão e impedir a reflexão. Dessa forma, esse tipo de música dispensa toda forma de pensamento crítico, de questionamento e de apreciação demorada para o seu entendimento (Carone, 2019; Adorno, 2020).

E uma de suas estratégias para fixar-se na cabeça dos indivíduos, que são consumidores em potencial, é o uso do refrão e da sua constante repetição ao longo da canção, a partir das notas musicais e da letra marcante e de fácil assimilação. Por exemplo, há uma espécie de *jingle* que, outrora era utilizado nas propagandas musicadas utilizadas para o anúncio de mercadorias diversas, que foi apropriado como recurso de composição nas canções dos diversos gêneros (Carone, 2019).

Todavia, não é apenas a criação da música que é afetada em seus elementos artísticos no capitalismo pela Indústria Cultural. O seu processo de execução, marcado pela reprodução realizada através dos meios de comunicação de massa, dentre eles o rádio<sup>65</sup>, interfere na dimensão da escuta, da apreciação e da apreensão da canção por parte do ouvinte assíduo. Aqui não apenas as músicas tidas como populares, porém as sinfônicas, as orquestrais e as eruditas como as de Beethoven também sofrem interferências, fato que fere o seu potencial artístico. Assim, pela sua reprodução massificada não permite ao público acessar a sua totalidade estética, que se encontra presente em suas notações musicais e diferentes camadas composicionais. Para Adorno (2020, p. 148-149):

[...] o rádio desintegra a música clássica [...]. Se o rádio atomiza e trivializa Beethoven, ele ao mesmo tempo torna os átomos mais expressivos do que antes haviam sido. O peso que recai sobre o detalhe isolado faz que ele adquira uma importância que não possuía em seu contexto original. Daí o ar

---

<sup>65</sup> Para além do rádio e da televisão, no presente tem-se as plataformas digitais que hospedam e reproduzem músicas conhecidas como Plataformas ou Serviços de *Streaming* (*Deezer, Amazon Music, Spotify*, etc.), e que através de um olhar crítico-dialético também podem ser consideradas integrantes dos meios de comunicação de massa, da Indústria Cultural. Ainda que as reflexões de Adorno (2020) se voltem exclusivamente para as análises do processo de reprodução da música no rádio, latente em sua época, acredita-se que as mesmas não caíram em desuso, estando também contextualizadas com os meios digitais de reprodução da música no atual momento histórico.

de importância, que faz que o detalhe isolado pareça significar ou expressar algo, ao passo que, no original, a expressão é mediada pelo todo. [...] Os detalhes são deificados na mesma medida em que são reificados. [...] Juntamente com a totalidade estrutural, desaparecem, no rádio, o processo de espontaneidade musical e de pensamento musical do ouvinte sobre o todo. [...] é bastante provável que se escute Beethoven nos mesmos termos em que se escuta Tchaikovski. A tese de que a música transmitida pelo rádio deixou de ser “séria” pressupõe que a música radiofônica danifica de partida, espontânea e conscientemente, a capacidade auditiva.

A partir de Adorno (2020), considera-se que é preciso levar-se em conta o processo pelo qual a arte é transmitida, porque quando a mesma é acessada unicamente pela difusão realizada através dos meios de comunicação de massa, tal forma de transmissão é incapaz de recriar a sensibilidade, a estética e a reflexão originadas na execução realizada em concerto ao vivo. E essa execução, fundamentado em Adorno (2020), pode-se dizer que pulsa vida tanto dos músicos que tocam e cantam quanto do público que aprecia, no caso específico da música.

Assim, segundo Adorno (2020), ainda que seja a música erudita transmitida e acessada por meio do rádio pelos ouvintes, os mesmos são incapazes de entender a totalidade artística dessa obra, haja vista que a programação do rádio facilita a audição e não requer dos mesmos quase nenhum esforço para desvendar a estética musical. Logo, tanto faz tratar-se de Beethoven ou Tchaikovski, pois para os indivíduos cuja audição foi danificada não há diferença, em virtude de serem incapazes de estabelecer as tensões que marcam as obras dos dois compositores quando analisadas. Esses ouvintes, segundo Adorno (2020), acreditam que o legado musical desses dois compositores são praticamente a mesma coisa, e apresentam consenso estético do ponto de vista do belo sonoro.

O ouvinte que a Indústria Cultural cria e domestica estabelece uma forma muito distinta de apreciação da arte mercadológica, porque ele a retira do seu lugar de arauto, que comunica as alegrias, as dores, as dúvidas e as incertezas dos indivíduos, capazes de tensionar a vida com a realidade, e a transforma em mero objeto decorativo, como produto na prateleira ou simples

trilha sonora para estabelecer um ambiente favorável à conversa. Destarte, de acordo com Adorno (2020, p. 83):

O comportamento perceptivo que prepara o esquecimento e a súbita rememoração da música de massas é a descontração. Se os produtos normatizados, fatalmente indistinguíveis salvo por algumas partículas vistosas, não permitem uma audição concentrada sem que se tornem insuportáveis aos ouvintes, então os ouvintes já não são mais capazes de realizar uma escuta concentrada. Já não podem sustentar a tensão de uma percepção atilada e, resignados, entregam-se àquilo que lhes ocorre, ao que só podem se afeiçoar caso não escutem minuciosamente. [...] O ubíquo *jazz* comercial só pode exercer sua função porque não é percebido em modo de atenção, mas sim durante conversas e sobretudo como acompanhamento para a dança.

Aqui, conforme Adorno (2020), pouco importa o que se toca desde que seja propício à conversa dos indivíduos que não podem sofrer nenhuma forma de interrupção. Por isso a música é reduzida à trilha porque, para que haja a fluência no assunto relativo à conversa, não se presta atenção, não se concentra nos detalhes, nos sons da trilha executada.

Não apenas como elemento propício à constituição de um contexto favorável à conversa, a música que perdeu suas propriedades artísticas problematizadoras do mundo também é utilizada como trilha sonora que embala os corpos através da dança, mas não uma dança cujos movimentos realizados são resultantes da tensão entre o indivíduo, o mundo e o seu corpo (Adorno, 2020). Assim, trata-se de uma dança que, distante desse processo, serve unicamente ao entretenimento e à diversão fabricada para consumo. Dentre os inúmeros gêneros musicais que se prestam a esse duplo serviço de trilha para conversa e embalo ritmado para a dança, como mencionada por Adorno (2020), tem-se o *jazz*.

De acordo com Muggiati (1995), a gênese do *jazz* é inseparável do processo de escravização que trouxera os negros da África para a América. O autor destaca que há diferentes tentativas de definir esse gênero musical afro-americano, impedindo o consenso etimológico. Sugere que para a compreensão do mesmo é preciso conhecer suas características musicais. Segundo Muggiati (1995, p. 12-13) a

[...] melodia do *jazz* incorporou certas práticas africanas, como embelezar o tema e tecer variações em torno dele [...]. O ritmo no *jazz* é o resultado da fusão [...] da polirritmia africana com os ritmos de origem europeia. Desse conflito básico nasceu o *swing* [...] que aqui tem sido traduzido como “balanço”.

O *jazz*, nos termos socioculturais apontados por Adorno (2020), é propício ao bate papo e à dança que entretém, é trilha sonora para o mísero acompanhamento na resolução de tarefas cotidianas, constitui um ouvinte que também é desatento, cuja audição danificada é um dos elementos que contribui para a constituição de uma espécie de intelectualidade regredida<sup>66</sup>, imatura e acrítica. Tais elementos impedem que o indivíduo tenha autonomia de pensamento e seja capaz de tensionar a cultura e a arte com as contradições do mundo.

Por outro lado, a partir de Adorno (2020), esse ouvinte, ao ter a sua audição regredida pela música de mercado, mesmo que esteja só em um ambiente em que a canção é tocada por aparelhos analógicos ou mecanismos digitais, ainda que se ponha a prestar atenção nos detalhes da música sua escuta é pragmática e tem unicamente como norte, como orientação, a análise dos elementos técnicos da composição e da sua execução, desprovidos da sensibilidade artística e estética. Eis o perfil do ouvinte de *jazz*, segundo Adorno (2020, p. 92):

O ouvinte regressivo tem muitas afinidades com o trabalhador temporário, bem como com o homem que precisa matar o tempo, pois não lhe é permitido extravasar seus impulsos agressivos de outra forma. É preciso dispor de muito tempo ocioso e de pouquíssima liberdade para formar-se perito em *jazz* ou para passar o dia inteiro dependurado ao rádio; e a destreza capaz de lidar com as sincopas<sup>67</sup> tão bem quanto com os ritmos elementares é similar à daquele tipo de mecânico automotivo que também sabe consertar alto-falantes e instalações de luz elétrica. O novo ouvinte se parece com essas figuras, especializadas e ainda assim capazes de aplicar o conhecimento especializado em situações imprevistas, fora

---

<sup>66</sup> De acordo com Laplanche e Pontalis (2001, p. 440), a regressão é conceituada da maneira que se segue: “Num processo psíquico que contenha um sentido de percurso ou de desenvolvimento, designa-se por regressão um retorno em sentido inverso desde um ponto já atingido até um ponto situado antes desse”.

<sup>67</sup> As sincopas podem ser consideradas como mudanças de ritmo (Ferreira, 2020).

do ofício que aprenderam. [...] Quanto maior é a desenvoltura com que atendem às solicitações do dia, tão maior é a rigidez com que se subordinam ao sistema.

Fundamentado em Adorno (2020), considera-se que o ouvinte do *jazz* é aquele indivíduo que se passa por exímio especialista nos assuntos que transitam em torno da composição, da técnica e da execução referente a esse gênero. Ele compara o estilo musical de diferentes artistas e grupos, é assíduo expectador de programas de televisão ou de rádio, ou mesmo seguidor de páginas em redes sociais digitais que divulgam conteúdos de *jazz*. Assim, ao acompanhar a apresentação de algum artista ou grupo, é capaz de discorrer sobre as notas musicais tocadas ou mesmo se os instrumentos estão de acordo com as notas.

Esse ouvinte do *jazz*, de acordo com Adorno (2020), é regredido porque sua audição e intelectualidade tornaram-se regredidas, haja vista ter passado a vida apreciando músicas oriundas de uma racionalidade pragmática, instrumental e específica da Indústria Cultural. Na visão de Adorno (2020), o saber acerca do *jazz*, acumulado ao longo dos anos pelo ouvinte regredido, está no mesmo patamar que os conhecimentos que permitem aos indivíduos que consertam os carros e seus motores a instalarem fiações elétricas e lâmpadas em suas casas. Ou seja, uma forma de saber que transforma os sujeitos em especialistas, cuja técnica apurada se restringe a concertar as coisas.

Aqui o problema não é o conhecimento técnico desenvolvido para consertar carros e motores ou instalar fios para que a eletricidade funcione, mas o fato de a técnica se transformar no princípio e fim, na totalidade de saberes em um mundo pragmático, (Adorno, 2020), que a tudo destina um objetivo prático, uma utilidade cotidiana desprovida de reflexão e de profundo entendimento, desconsiderando assim os processos que dominam a natureza bem como o indivíduo, tornando a primeira em objeto e o segundo em coisa, massa, ser alienado. É nessa mesma perspectiva que a arte infinitamente reproduzida perde a sua aura. A partir de Benjamin (1996, p. 170) a aura pode ser entendida da seguinte maneira:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. [...] Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem.

Por meio de Benjamin (1996), considera-se que o mundo e a natureza são compostos de momentos únicos, que, apesar de manterem uma certa distância dos indivíduos durante a sua realização, fato que impede com que os sujeitos tenham o controle à medida que o fenômeno ocorre, é possível participar desse processo através da contemplação. Tais momentos únicos estão marcados na natureza pelo nascer e o pôr do sol, pelo vento que toca o rosto, pelo cheiro da relva e da terra molhadas pela manhã a partir do sereno noturno, pelas gotas de orvalho que sobre as diversas folhas permitem diferentes olhares sobre o meio natural, etc.

Cada um desses acontecimentos, na perspectiva de Benjamin (1996), ainda que ocorram no próximo dia, são singulares a ponto de marcarem de maneira única a existência dos indivíduos que conseguiram acompanhá-los pela contemplação, capacidade que requer sensibilidade para compreender o quão complexo pode ser o mundo a partir de seus fenômenos naturais. Assim, em meio a esse processo identifica-se inclusive que a natureza pulsa vida e que a existência do indivíduo é resultante dessa mesma natureza e de tudo o que os sujeitos retiram dela para a proliferação da existência na Terra. É por meio desse processo que a aura se materializa e permite aos indivíduos o contato com um conjunto de saberes que outrora não haviam sido trazidos à tona, ao conhecimento e à compreensão (Benjamin, 1996).

É essa mesma aura, presente na natureza, em seus momentos únicos, que antes revestiu a arte e as suas diferentes linguagens, expressando

sensibilidade e problematizando o mundo, as dores e as angústias sobre o mesmo, que, paulatinamente, foi atacada pelas técnicas de reprodução da Indústria Cultural, e que hoje encontra-se morta em obras que não são mais originais (Benjamin, 1996). Ao contrário são meras cópias incapazes de despertar os indivíduos para o conhecimento do belo, da estética, importantes na constituição de um pensamento que não se rende à lógica tecnocrática que transforma os sujeitos em engrenagens reprodutoras do *status quo* (Adorno, 2011).

Quanto mais se especializam as técnicas de reprodução da arte, tanto pelo uso da fotografia quanto pela exibição cinematográfica, como destaca Benjamin (1996), ou mesmo pelo mundo digital, maior é o domínio sobre a natureza, transformada em objeto, e mais profunda se torna a inserção dos indivíduos nos processos que os desumanizam, tornando-se consumidor compulsivo da arte mercadoria. Não basta contemplar a arte, é preciso adquirir a sua cópia no mercado, em lojas de departamento, etc. (Adorno; Horkheimer, 1985).

Esse processo também ocorre com a música produzida sob a influência da Indústria Cultural tal como o *rock*, porque, para Chacon (1985) esse gênero musical apesar de ser uma relevante expressão cultural, aspecto privilegiado pelo autor em sua discussão, o mesmo assevera que o *rock* ao mesmo tempo é um produto, uma mercadoria. Nas palavras abaixo:

Sim, o *rock* [...] é uma mercadoria, está inscrito no modo de produção capitalista, setor ideológico ou lazer, como preferirem. Ele envolve um setor de produção, uma comercialização, propaganda, lucros, *royalties*, etc. [...] preferi não abordar esse lado da questão, sem dúvida fundamental, mas nem por isso suficiente para apreender o *rock* como forma de pensamento. [...] Por enquanto, literatos do social e do econômico, eu fico com o cultural (Chacon, 1985, p. 20).

De acordo com Chacon (1985), o *rock* para além de música e obra artística é também um produto que envolve uma série de elementos que fazem parte do mercado. Por essa ótica, o *rock* está envolto por uma preocupação econômica que se concentra na quantidade de negócios, de lucros e de rentabilidades econômicas que o mesmo poderá gerar aos diferentes setores do comércio de mercadorias que o envolve.

E dentre esses setores tem-se os estúdios de gravação de discos musicais, a venda das músicas em álbuns físicos, discos de vinil, cds ou, ainda, por meio da hospedagem das músicas em plataformas digitais, que cobram determinados valores por assinaturas mensais para que as pessoas as acessem, como por exemplo, as Plataformas de *Streaming*.

Além disso, há as campanhas publicitárias que divulgam artistas e grupos, bem como, shows, festivais e seus idealizadores, que retiram o lucro com a venda de ingressos, com o anúncio de marcas patrocinadoras de diversos setores produtivos e com a exigência de valores exorbitantes cobrados pelos direitos de exibição midiática e transmissão dos eventos pelo rádio, pela televisão ou pela internet. No entanto, toda essa maquinaria tem um ponto de partida segundo Muggiati (1973, p. 72):

Os *Beatles* indicam um caminho aos jovens do mundo inteiro: *façam música!* A sociedade de consumo usa o novo som para industrializar os anseios da juventude. [...] E, assim como *Hollywood* capitalizou o mito através do *Star System*, a indústria do *rock* acabou criando, em dimensões ainda mais espetaculares, um *Superstar System*. Na década de 1960 surgem celebridades da noite para o dia e muitas fortunas são construídas (demolidas) em função da música de *rock*.

É por essa via que o *rock*, em diálogo com Muggiati (1973), outrora tido como gênero musical destinado a transmitir os valores existenciais, as angústias, as visões de mundo e as revoltas de seus criadores, sobretudo em sua gênese (Friedlander, 2017), e isso inclui a participação das juventudes contra o sistema, o *status quo*, transformou-se em um segmento musical da Indústria Cultural e produto capitalista que gera renda, dinheiro e lucro.

Ao se falar em juventude é necessário ter a compreensão de que a mesma é formada por valores, práticas e vivências, denominadas de culturas juvenis, que de acordo com Pais (1990), podem ser construídas, assimiladas e ressignificadas pelos jovens, indivíduos históricos que se diferenciam cultural, social, econômica e politicamente entre si, e que se encontram nessa fase da vida. Então, a juventude compreendida enquanto fase da vida é uma construção histórica diversa, transformando-se de acordo com as

particularidades socioculturais dos jovens em cada contexto. Conforme Pais (1990, p. 146):

A juventude, quando aparece referida a uma fase de vida, é uma categoria socialmente construída, formulada no contexto de particulares circunstâncias económicas, sociais ou políticas; uma categoria sujeita, pois, a modificar-se ao longo do tempo.

Nessa perspectiva, de acordo com Pais (1990), é possível considerar as juventudes no plural. Sendo assim, elas são capazes tanto de influenciar politicamente o mundo, mediante a mobilização crítica e articulada, quanto de reproduzirem as relações sociais pautadas no paradigma da desigualdade, da exploração e da falsa meritocracia do *status quo*, quando estão dominadas pela Indústria Cultural,

São essas juventudes diversas que irão consumir o *rock* como mercadoria, porque o referido gênero foi produzido também para elas, tidas como nichos de mercado. Isto posto, o dinheiro originado pelas diferentes maneiras de se comercializar o *rock* pela indústria da música amplia as desigualdades sociais e intensifica os conflitos de classe, sendo marcado por contradições de diferentes matizes que inclusive ameaçam a vida. Diante disso, é preciso considerar o que é dito por Muggiati (1973, p. 81) a seguir:

O dinheiro que o *rock* ajuda a acumular não vai apenas para indústria do divertimento (gravadoras, rádios, TVs, fabricantes de equipamento de som, de instrumentos musicais e amplificadores, etc., mas enriquece também firmas de advocacia, editoras, fabricantes de automóveis, motocicletas, refrigerantes, agências de publicidade, promotores de concertos, etc.). Em certos casos, esse dinheiro serve até para financiar projetos bélicos.

De acordo com os apontamentos realizados por Muggiati (1973), o gênero musical *rock* gera um montante de dinheiro que é redistribuído por diferentes setores atrelados ao divertimento e que geram outras formas de consumo e exclusão, os quais passam pelos meios de comunicação de massa, pela criação de novos equipamentos tanto para a captação quanto para a execução musical, para a fabricação de veículos e motocicletas, para a publicidade e até mesmo para a produção de armas de fogo.

Destarte, o *rock* enquanto gênero musical apropriado pelas estratégias do capitalismo, sobretudo a Indústria Cultural, ao invés de promover a reflexão crítica e gerar indignação artística, devido ao sombrio esgotamento cultural, político, psicológico, social, etc., pelo qual o mundo tem se apresentado no atual contexto histórico, tem feito o contrário, ou seja, vem contribuindo para enganar os indivíduos, incluindo os jovens, alienando-os dos problemas da realidade contraditória, contribuindo para a regressão da sua audição e da sua capacidade de reflexão (Adorno 2020).

Isso submete os sujeitos à deprimente condição de meros consumidores em busca de diversão e passatempo. Assim, são desligados de um olhar crítico que seja capaz de diagnosticar as contradições do mundo que os afligem cotidianamente (Adorno; Horkheimer, 1985).

### **2.3.1 Indústria Cultural no mundo digital, juventudes e *rock and roll***

Já foi mencionado que a música, e isso inclui o *rock*, ao ser apropriada pela Indústria Cultural suscitou uma série de contradições que vão desde desdobramentos relacionados ao mercado, porque, ao ser transformada em produto, o objetivo é que a mesma seja comercializada e que a sua venda gere dinheiro, resvalando em diferentes setores da economia. Outro aspecto também tratado foi quanto a questão de que a música enquanto produto, mercadoria, regride a audição dos sujeitos e assim as suas capacidades de reflexão (Adorno, 2020).

Por intermédio de diferentes meios de divulgação, execução e reprodução a música é tocada cotidianamente e acompanha diferentes momentos das vidas dos indivíduos, sendo uma trilha sonora presente enquanto dirige-se um carro, quando se faz um exercício físico, quando se trabalha em casa ou fora de casa, quando se desloca a pé de um lugar para o outro, enfim, a música faz parte das rotinas dos diferentes sujeitos. Conforme Cruz e Ferreira (2015, p. 134-135):

Se pensarmos especificamente na relação que o homem hoje estabelece com a música, vemos que, diferentemente do sujeito de algumas décadas atrás, habitante do mundo

disciplinar e para quem, a princípio, cada coisa ocupava função e espaço determinados (a música era ouvida no clube, no teatro ou no rádio), para o sujeito contemporâneo transformou-se em bem de primeira necessidade: trabalhamos, *praticamos* esporte, sexo, estudamos ou simplesmente passeamos embalados [...] pela atmosfera proporcionada pela música. Isto sem falar naqueles que “assistem aula” com os fones de ouvido!

Chama-se à atenção, de acordo com Cruz e Ferreira (2015), o fato de a música acompanhar o dia a dia dos indivíduos. E por isso, é preocupante a questão de que o paradigma musical que embala a existência esteja provavelmente influenciado pelos padrões de criação, de composição, de cópia e de reprodução da Indústria Cultural. Indubitavelmente, essa música cujo viés norteador é a Indústria Cultural, é incapaz de conter uma aura, (Benjamin, 1996), e de desembrutecer os indivíduos, condição importante para a formação de relações sociais saudáveis e destituídas do domínio de um sujeito sobre o outro.

Outra questão para a qual é preciso atentar-se, é quanto ao fato de que há estudantes que, mesmo no ambiente da sala de aula, insistem em recorrer aos fones de ouvido, negando-se a participar da aula, ainda que ouvindo os conteúdos que estão sendo tratados, condição que poderia despertar o seu interesse para participar do universo temático da aula em suas diferentes disciplinas curriculares, optando, portanto, pela escuta da música oriunda do seu telefone celular, conforme registrado acima por Cruz e Ferreira (2015).

Aqui, a partir de Cruz e Ferreira (2015), talvez possa considerar que a atitude do estudante, de completo desinteresse pela aula ou é o reflexo de um ensino que não dialoga com a realidade vivida pelos jovens, ou, pelo contrário, é resultante de algo maior, que pode incluir tanto a educação escolar quanto o estudante e, assim, sendo o sintoma de uma cultura que padece de um profundo mal-estar, consoante a visão freudiana.

Nesse contexto, o sintoma pode ser analisado e compreendido a partir da psicanálise freudiana, que permite entender o referido fenômeno enquanto manifestação psíquica com seus desdobramentos inconscientes, conseqüentemente, subjetivos e emocionais, cuja gênese está associada à primeira infância. Conforme Freud *apud* Abbagnano (2007, p. 551):

Um sintoma forma-se para substituir alguma coisa que não conseguiu manifestar-se exteriormente. Certos processos psíquicos, não podendo desenvolver-se normalmente, e chegar até a consciência, dão origem a um sintoma neurótico.

No presente, em diálogo com Freud *apud* Abbagnano (2007), pode-se considerar que a cultura é sintomática e exalta o individualismo de tal forma que os indivíduos preferem ficar isolados em suas subjetividades do que estabelecerem relações que exigem tempo para serem construídas, requerendo envolvimento sentimental, compromisso e confiança. Ou seja, investimento subjetivo e a devida compreensão de que os sujeitos são também contradição, erram, possuem sentimentos e não são máquinas gélidas.

A partir de Zuin, Pucci e Lastória (2021), acredita-se ser possível encontrar reflexões inspiradas em Adorno que abram caminhos para a compreensão dessa cultura, o que inclui a produção, a reprodução e o consumo da música e dentre os seus diversos gêneros o *rock*, e, também, bem como das relações sociais no tempo presente, marcadas pelo distanciamento coletivo, pelo crescente individualismo subjetivado e objetivado.

São inúmeros os exemplos de pessoas que se distanciam entre si por meio da tecnologia que possibilita o contato *online* nas mais variadas situações, tais como: a mãe e o filho que passam horas, cada um deles usando seu computador pessoal, construindo relações familiares perfeitas no transcorrer das etapas do *game* de realidade virtual sintomaticamente denominado *second life*, ao invés de se relacionarem entre si [...]; os entes queridos que se despedem, por meio do uso de seus computadores presentes em cada quarto da casa, com um beijo de boa noite virtual através de um rosto circular que beija sem parar, ao invés de se beijarem fisicamente. [...] a atual produção das forças produtivas turbinada a razão instrumental digitalizada, a ponto de todos esses casos se assemelharem em um aspecto fundamental: o modo como a tecnologia digital possibilita, dependendo de seu uso, a mitigação das contradições por meio da ilusão da vivência em um admirável mundo novo. Por meio dessa possibilidade de uma segunda vida virtual, torna-se muito mais tranquilizador evitar possíveis confrontos com os filhos, derivados de relações que exigiriam diálogos não tão fáceis de serem estabelecidos face a face, [...] assim como quaisquer imprevistos podem ser controlados por meio de um beijo de boa noite a distância, mesmo que seja uma distância de poucos metros entre entes

que talvez já não sejam tão queridos entre si (Zuin; Pucci; Lastória, 2021, p. 102-103).

Por meio de Zuin, Pucci e Lastória (2021), identifica-se que o caráter sintomático das relações sociais no presente, que exalta o individualismo, rechaça as fragilidades existenciais individuais bem como a vida pública, é marcado por processos coletivos de diálogo e da criação de vínculos sociais de profunda imersão dos sujeitos no mundo digital.

Porque, a partir do uso irrefletido e sem limites, causado pelo consumo acrítico das novas tecnologias da comunicação, da informação e do entretenimento tais como a internet, os computadores, os *tablets*, os telefones celulares, as redes sociais, os videogames, as Plataformas de *Streaming*, etc., contribui-se historicamente para a exacerbação da vida solitária ao invés da vida solidária e humanizada, em condição de solidão (Zuin; Pucci; Lastória, 2021).

Com efeito, por meio das tecnologias digitais, a Indústria Cultural tem influenciado os sujeitos a investirem seu tempo, que, ao invés de livre, já está digitalmente programado em formas de entretenimentos individuais. Acredita-se que essas novas tecnologias, que permitem aos sujeitos comunicarem-se, informarem-se, entreterem-se e até mesmo trabalharem de maneira remota, são desdobramentos do que Adorno outrora denominou de mundo ou sociedade industrial. Desse modo, segundo Adorno (1986, p. 67-68):

Em categorias da teoria crítico-dialética, eu gostaria de propor como primeira [...] resposta que a atual sociedade é, de acordo com o estágio de suas *forças* produtivas, plenamente, uma sociedade industrial. Por toda parte e para além de todas as fronteiras dos sistemas políticos, o trabalho industrial tornou-se o modelo de sociedade. Evolui para uma totalidade, porque modos de procedimento que se assemelham ao modo industrial necessariamente se expandem, por exigência econômica, também para setores da produção material, para a administração, para a esfera da distribuição e para aquela que se denomina cultura. Por outro lado, a sociedade é capitalismo em suas *relações* de produção. Os homens seguem sendo o que, segundo a análise de Marx, eles eram por volta da metade do século XIX: apêndices da maquinaria.

A partir de Adorno (1986), identifica-se que a sociedade industrial, cujo contexto cultural, econômico e político ao qual ela faz parte, recebe influência do modo de produção capitalista em sua fase tardia, cujas características de ambos, ou seja, sociedade industrial e modo de produção, estão extremamente marcados pela orientação da vida de maneira altamente administrada.

Com base em Weber (2014, 2015) considera-se que a administração é uma forma racional e burocrática de controle da vida dos indivíduos em suas diferentes áreas, incluindo aqui a cultura, as relações sociais, a economia, o Direito, o trabalho, a política, a educação e a religião. Convém salientar que, o Direito contribuiu com a exacerbação dos processos racionais de formação da sociedade moderna ocidental, que, desencantada dos modelos teológicos da Idade Média (Séc. V-XV), tornou-se extremamente regulada e executada por intermédio de suas instituições estatais e não estatais como a indústria, as igrejas, etc., redundando em um completo controle sobre os sujeitos.

Nesse tocante, infere-se que, a categoria da total administração, que passou a orientar a organização das relações sociais, possibilitou a criação de uma ciência categoricamente instrumental, que transformou a natureza em objeto de estudo, condição que gerou o seu completo controle e contribuiu para o domínio do próprio indivíduo (Adorno, 1986).

Por essa via, tal ciência foi capaz de alcançar níveis de conhecimentos nunca antes vistos na história da humanidade, o que permitiu a elaboração de tecnologias industriais, máquinas que foram capazes de aumentar o ritmo da produção, gerando um excedente de mercadorias cuja curta durabilidade as torna descartáveis, fato que leva os sujeitos a consumirem-nas novamente para esvaziar o seu estoque e fazer girar a roda da economia (Adorno; Horkheimer, 1985).

Se, por um lado, há uma grande oferta de mercadorias e fartura de alimentos, cuja produção acelerada em ritmo industrial seria capaz de colocar um ponto final na fome que ainda assola milhões de sujeitos sobre o planeta, por outro, há uma grande contradição, pois ainda são encontrados indivíduos famintos, em estado de completa penúria, pobreza material e extrema miséria (Adorno, 1986).

Em outras palavras, trata-se de um flagrante paradoxo, pois essa mesma sociedade industrial de capitalismo tardio, que foi capaz de criar novas tecnologias para a comunicação, a informação, o entretenimento e o trabalho materializadas nos computadores, nos telefones celulares, nos *tablets*, nos *videogames*, etc., que, conectados à internet, permitem aos indivíduos estabelecerem novas formas de interação e de vínculos sociais e familiares foi capaz de gerar imensas desigualdades, aprofundando a exclusão e a pobreza de uma forma cada vez mais ampliada (Adorno, 1986).

Todavia, à medida que os sujeitos adentram ao mundo digital de maneira acrítica, buscando no mesmo uma espécie de sustento para suportar as contradições da realidade, como apresentado por Zuin, Pucci e Lastória (2021), ao invés de encontrarem um apoio que, de fato, lhes conceda amparo reflexivo para a compreensão do presente, pelo contrário, eles recaem cada vez mais no sistema que anestesia as suas consciências.

É esse mesmo sistema, que, por meio da Indústria Cultural, domina os indivíduos e retira os sujeitos da sua condição de individuação para os transformarem em consumidores, exaltando, assim, o individualismo, porque o que importa é o que se tem para o consumo e não a existência de cada sujeito. Tal condição gera indivíduos, incluindo os jovens, emocionalmente instáveis. Cruz e Ferreira (2015, p. 135-136) dão a entender, a partir da psicanálise, que é esse também o seu diagnóstico. Veja-se:

Se nos anos 1950 a juventude era “transviada”, inconformada com os caminhos da moral, da religião e da família, hoje parece que não há o que se opor, e a música reflete isso. Não há mais uma rebeldia que pede voz. Antes disso, parecemos estar diante do risco de uma apatia aniquiladora do sujeito desejante. Cultuamos aqueles que conseguem demonstrar um alto desempenho e o aperfeiçoamento de si. Enriqueça, consuma, divirta-se sem limites têm sido as palavras de ordem hoje. Por outro lado, o medo do fracasso e o sentimento de exclusão assombram a muitos de nós, fazendo com que em muitos momentos estejamos vivendo ou na ansiedade de *ter que fazer* ou na depressão da *desistência*.

A expressão juventude transviada foi utilizada para referir-se aos jovens estadunidenses que se rebelaram contra os valores culturais, morais, sociais, éticos, estéticos, religiosos, políticos e econômicos de sua época. A expressão

foi difundida pelo mundo através do cinema, como por exemplo, pelo filme *Rebel without a cause* (Juventude Transviada em português), produzido nos anos de 1955. E entre os atores do elenco estava James Dean que interpretou o personagem Jim Stark, símbolo de liberdade (Cruz; Ferreira, 2015).

Tal personagem tornou-se a imagem da rebeldia nos anos de 1950 e atrelada a esta imagem esteve um conjunto de mercadorias tais como roupas, carros, calçados, músicas, e dentre elas, o *rock*, evidentemente, tendo por objetivo atrair um novo público consumidor. Por essa ótica, pode-se dizer que o capitalismo influenciou na criação do paradigma das juventudes e dos jovens consumistas (Savage, 2009).

À medida que esse público se transformou em nicho para o mercado a Indústria Cultural absorveu sua força contestatória, transferindo seu potencial de crítica para a aquisição de produtos. Da insatisfação com o seu contexto, tal como apontado por Cruz e Ferreira (2015) na citação anterior, pertinente à organização política, os jovens direcionaram sua rebeldia para a compra de mercadorias que prometiam expressar suas angústias, medos e incertezas. As juventudes, os jovens e o *rock* tornaram-se emblemas da Indústria Cultural.

Já no presente, a nova condição das juventudes está marcada também pelo consumo e, ainda, pelo culto ao individualismo. Porém, diferentemente da situação de juventude transviada, rebelde, contraventora e insatisfeita dos anos de 1950, esta geração passa para a condição de juventude individualista, introvertida<sup>68</sup> e cujo jovem resultante desse processo padece de crises de ansiedade, de depressão e é adepto da desistência aos desafios, aos compromissos e aos objetivos que estabelece na vida (Cruz; Ferreira, 2015).

---

<sup>68</sup> Segundo Laplanche e Pontalis (2001, p. 250), a introversão pode ser compreendida como: “Termo introduzido por Jung para designar de um modo geral o desligamento da libido dos seus objetos exteriores e a sua retirada sobre o mundo interior do sujeito. Freud retomou o termo, mas limitando o seu emprego a uma retirada da libido resultando no investimento de formações intrapsíquicas imaginárias. [...] Embora tenha admitido o termo introversão, Freud fez logo reservas quanto a extensão a ser atribuída ao conceito. Para ele, a introversão designa a retirada da libido sobre objetos imaginários ou fantasias; neste sentido, a introversão constitui um momento da formação dos sintomas neuróticos, momento consecutivo a frustração e que pode conduzir a regressão”. Conforme Freud *apud* Laplanche e Pontalis (2001, p. 250), a introversão é marcada por um processo psíquico em que a libido “[...] desvia-se da realidade, que perdeu o seu valor para o indivíduo devido à frustração obstinada que dela provém, e volta-se para a vida fantasística, onde cria novas formações de desejo e reanima os traços anteriores de formação de desejo já esquecidos”.

O *rock* não permanece ileso a esse processo que fora diagnosticado acima, porque, como criação dos indivíduos e que também recebe influências da Indústria Cultural, está repleto de letras, versos e estrofes que retratam a atual condição dos jovens, seus adeptos, a partir das dores do passado, das dúvidas do presente e das incertezas do futuro. De acordo com Cruz e Ferreira (2015, p. 136):

Os mascarados da banda *Slipknot* dizem: “eu enfio meus dedos nos meus olhos, é a única coisa que lentamente para a dor<sup>69</sup>”. Ferir os olhos, imagem recorrente em psicanálise, aponta para a necessidade de recorrer ao corpo quando o sofrimento psíquico é insuportável, e que pode ser tomada, na contemporaneidade, em uma nova forma: se “nada é como parece”, ferir os olhos abre a possibilidade de ver, de não ser tragado pelo excesso de imagens que impede que se veja aquilo que realmente importa: nossa fragilidade simbólica que convoca a essa sensação de evanescência e de desaparecimento.

Pelo que fora mencionado, por Cruz e Ferreira (2015), percebe-se que o *rock*, enquanto fenômeno cultural e artístico, criado em um mundo marcado por fenômenos paradoxais de múltiplos matizes, também carrega em sua elaboração poética construções textuais que comunicam características das contradições do tempo histórico em que foi musicalmente composto.

Reitera-se que na passagem anteriormente apresentada há trechos de uma canção de uma banda de *rock* conhecida pelo nome de *Slipknot*, que, pelas reflexões de Cruz e Ferreira (2015), materializam-se em versos que comunicam as angústias dos jovens no presente.

Como se pode observar, trata-se de eleger o próprio corpo enquanto matéria que precisa ser castigada e receber golpes violentos, tendo em vista redirecionar para o mesmo as dores latentes na subjetividade (Cruz; Ferreira, 2015). Esses jovens, quando recorrem à tortura e ao martírio do próprio corpo enquanto possibilidade de escape, estão ao mesmo tempo expressando de maneira sintomática e neurótica<sup>70</sup>, a partir de uma linguagem mórbida que são

---

<sup>69</sup> Cruz e Ferreira (2015) fazem menção a trechos da música *Duality* do grupo de *rock* estadunidense *Slipknot*, geralmente vinculados ao subgênero *new metal*, e que em seus concertos, fotos e vídeos apresentam-se mascarados.

<sup>70</sup> “Afecção psicogênica em que os sintomas são a expressão simbólica de um conflito psíquico que tem raízes na história infantil do sujeito e constitui compromissos entre o desejo e a

incapazes de suportar as pressões sociais impostas por um mundo que não atende às suas expectativas existenciais.

Tal mundo é o mesmo que no presente constitui uma realidade histórica em que a arte, a música e o gênero *rock* foram apropriados pela Indústria Cultural e transformados em mecanismos de domínio da população, porque o seu processo de criação e reprodução gera músicas sem aura, (Benjamin, 1996), conduzindo não somente à regressão da audição dos indivíduos, (Adorno, 2020), mas, também, dos seus pensamentos.

São esses sujeitos que, no mundo capitalista, se tornam extremamente individualistas. Eles estabelecem relações com o mundo digital e se tornam instáveis emocionalmente, bem como incapazes de lidar com as contradições do mundo e com as próprias frustrações. Logo, vê-se que a Indústria Cultural não consegue gerar nos indivíduos a sensação de satisfação por meio das mercadorias adquiridas e consigo próprios. Pelo contrário, instáveis, insatisfeitos, ansiosos, deprimidos e infrequentes nos seus objetivos os indivíduos, incluindo os jovens, punem a si próprios a partir de atos de violência sobre o próprio corpo para conseguirem chegar ao fim de mais um dia (Cruz; Ferreira, 2015).

Assim, mesmo que o *rock* transmita essas dores subjetivas, pelo fato de ainda estar sob os domínios inescrupulosos da Indústria Cultural, tanto ele quanto as demais mercadorias não conseguem levar os indivíduos ao processo conhecido psicanaliticamente como sublimação<sup>71</sup>.

Muito pelo contrário, o que se percebe são sujeitos que padecem de sintomas que os prejudicam subjetivamente, reprimem suas individualidades e os impedem de viver plenamente, existindo a partir de uma vida falsa que se resume a adquirir coisas compulsivamente. Tal condição dos sujeitos na atualidade, pode ser captada em Andrade (2002, p. 91-93), por meio do poema que se segue, intitulado *Eu, etiqueta*. Veja-se:

---

defesa. A extensão do termo neurose tem variado bastante; atualmente tende-se a reservá-lo, quando isolado, para as formas clínicas que podem ser ligadas à neurose obsessiva, à histeria e à neurose fóbica” (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 296).

<sup>71</sup> Para Laplanche e Pontalis (2001, p. 495) a sublimação é o conjunto de atividades “[...] sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual”. Tais atividades estão compreendidas junto aos campos artístico, intelectual e científico, segundo a concepção freudiana.

Em minha calça está grudado um nome  
 que não é meu de batismo ou de cartório,  
 um nome... estranho.  
 Meu blusão traz lembrete de bebida  
 que jamais pus na boca, nesta vida.  
 [...] É doce estar na moda, ainda que a moda  
 seja negar minha identidade,  
 trocá-la por mil, açambarcando  
 todas as marcas registradas,  
 todos os logotipos do mercado.  
 [...] Hoje sou costurado, sou tecido,  
 sou gravado de forma universal,  
 saio da estamperia, não de casa,  
 da vitrina me tiram, recolocam,  
 objeto pulsante mas objeto  
 que se oferece como signo de outros  
 objetos estáticos, tarifados.  
 Por me ostentar assim, tão orgulhoso  
 de ser não eu, mas artigo industrial,  
 peço que meu nome retifiquem.  
 Já não me convém o título de homem.  
 Meu nome novo é coisa.

Pelas reflexões contidas no poema de Andrade (2002), foi possível identificar que, sendo incapazes de sublimação e adquirindo desenfreadamente diferentes mercadorias, os indivíduos buscam no consumo formas de encontrarem significado para as suas vidas, as quais estão destituídas de momentos, vivências e relações que, de fato, tragam sentidos relevantes à existência.

Contudo, pelo que a Indústria Cultural tem a oferecer, que são mercadorias para o consumo e produtos para o entretenimento, os sujeitos nunca serão capazes de alcançar uma forma de vida que atenda às suas expectativas e demandas individuais no que se refere à sua humanidade (Adorno; Horkheimer, 1985).

E dentre elas pode-se mencionar a elaboração de valores éticos que orientem a vida individual e coletiva, à produção laboral não reificada, ao tempo livre não racionalizado, à observação da natureza em busca da contemplação da sua aura, à produção intelectual e acadêmica cujo objetivo não seja o fim prático, ao estabelecimento de relações sociais livres de controle e de domínio de um grupo sobre outro, a não objetificação da natureza – seja a externa ou a do próprio indivíduo –, à criação artística cujas diferentes linguagens, e dentre

elas a música e seus gêneros, sejam capazes de expressar mensagens de esperança e o desenvolvimento da reflexão crítica. Enfim, uma existência a qual a Indústria Cultural não pode proporcionar, porque é contra a sua ideologia (Adorno; Horkheimer, 1985).

Caso não existam medidas, caso providências não sejam tomadas por parte dos indivíduos, tendo como objetivo a resistência à Indústria Cultural, mediante o inconformismo com esse sistema nas diferentes áreas que atravessam a existência, sendo elas a cultura, a arte, a ética, a política, a economia, a filosofia, a ciência, a educação e a psicologia, é possível diagnosticar por via da Teoria Crítica frankfurtiana que não apenas o presente mas, também, o futuro serão pouco ou quase nada promissores. Porque, como alerta Andrade (2002), o indivíduo consumista já não é mais um sujeito e sim uma coisa, denominação pela qual a própria coisa optou por ser reconhecida, substituindo o seu nome civil, que foi registrado em cartório e assinado nos documentos pessoais.

### CAPÍTULO 3

#### **ROCK AND ROLL, INDÚSTRIA CULTURAL E PSEUDOFORMAÇÃO: INTERLOCUÇÕES**

É inacessível ao crítico cultural a compreensão de que a reificação da própria vida não repousa num excesso, mas numa carência de iluminismo, e que as mutilações que são exercidas contra a humanidade pela atual racionalidade particularista são estigmas da irracionalidade total.

- Adorno (1986, p. 81) -

A realidade material está marcada por diferentes contradições que interferem na vida dos indivíduos. Destaca-se que as mesmas são o resultado das classes antagônicas e em disputa pela tomada da dianteira da sociedade (Marx; Engels, 2023).

Na atualidade, o capitalismo ainda se configura enquanto o modo de produção que orienta a economia, e influencia a vida dos indivíduos, inclusive nas relações cotidianas que os mesmos constroem com os demais sujeitos (Marx, 1996).

A partir desse diagnóstico destaca-se que a classe que ocupa o poder e concentra em suas mãos os meios de produção atua para a manutenção do capitalismo (Marx, 2023), haja vista a maneira pela qual tal ideologia da dominação vem operando, conseqüentemente, contribuindo para a manutenção dos privilégios políticos, econômicos e jurídicos da classe burguesa (Marx; Engels, 2023).

Dessa forma, diferentes mecanismos, como a Indústria Cultural, (Adorno; Horkheimer, 1985), são utilizados para controlar os indivíduos que, ao não integrarem à burguesia, sendo os proletários/operários, representam uma forma de ameaça tanto a essa classe quanto ao sistema que defendem (Marx, 1996).

É por isso que, ao longo do tempo, diferentes mecanismos de dominação foram utilizados tendo em vista a manutenção da exploração da força de trabalho e, também a alienação das pessoas (Marx, 2006).

Nesse sentido, a ideologia contribui com a manutenção do *status quo*, seja falseando a realidade, seja utilizando-se de subterfúgios que, sutilmente, interferem e influenciam na vida dos indivíduos sem que os mesmos saibam que perderam sua autonomia de pensamento e sua liberdade de escolha (Adorno; Horkheimer, 1985).

Assim é que os meios de comunicação de massa, a partir da Indústria Cultural, atuam de maneira imperceptível e desleal para com os indivíduos, transformando-os em meros expectadores, tendo suas vidas centradas no consumo de mercadorias. Esse fenômeno promove a aquisição desenfreada e acrítica de produtos, que, por sua vez, são incapazes de despertá-los para a reflexão crítica referente ao mundo em que vivem e à sua própria existência (Adorno; Horkheimer, 1985). Nesses termos, o presente capítulo pretende apontar os impactos trazidos pela Indústria Cultural ao processo formativo dos sujeitos redundando, em pseudoformação.

### **3.1 A dessublimação repressiva e a pseudoformação**

A economia contemporânea está amplamente influenciada pelo capitalismo, fato que determina a forma pela qual as mercadorias são criadas e, também, na maneira como os indivíduos estabelecem suas relações sociais (Marx, 1996, 2023). Tais relações estão marcadas tanto pela exploração da força de trabalho quanto pelo consumo de produtos.

Nesses termos, a existência está marcada por contradições sociais, que influenciam a vida e, dentre elas, a ideologia que interfere na maneira pela qual os indivíduos são submetidos à realidade, alienando-os a partir da venda da força de trabalho, fato que impede a sua plena realização genérica na mercadoria criada pelo trabalho (Marx, 2006). Em ambos os casos, a Indústria Cultural atua de forma sutil, tendo em vista o processo histórico de dominação dos sujeitos (Adorno; Horkheimer, 1985).

Para tanto, ela se apropria da arte e de suas diferentes linguagens no mundo administrado, formado por sociedades industriais. Em tal contexto, cujo capitalismo tardio controla as diferentes dimensões da vida, os indivíduos estão sob a égide da dessublimação repressiva (Marcuse, 1969).

Nessa perspectiva, incapazes de indignação, seguem sob a influência da pseudocultura, que, ao atuar sobre a sua subjetividade, os impede de pensar autonomamente. Por essa via, os indivíduos seguem suas vidas sendo pseudoformados (Adorno, 2004).

Apesar das diferentes contradições sociais, econômicas e políticas que marcaram e marcam a realidade material, que adota o capitalismo enquanto modo de produção desde a sua gênese até os dias atuais, na contemporaneidade é visível que o referido sistema segue influenciando a vida dos indivíduos de diferentes maneiras, seja no mundo do trabalho, seja por meio do consumo de mercadorias (Marx, 2023).

Nos dias atuais, é perceptível a intensificação da produção de mercadorias com vistas ao excedente e ao lucro, as classes sociais divididas e em oposição, a propriedade privada dos meios de produção e o seu uso, pela exploração da força de trabalho, para o acúmulo de capital por parte de uma elite econômica, etc. (Marx, 1996). Ao contrário do que já fora proclamando historicamente em tom revolucionário, os proletários ainda não conseguiram transformar por completo a realidade, sobretudo no que tange à derrota do capitalismo. Desse modo, há a necessidade de um olhar de confronto e negativo. Conforme Adorno (2009, p. 7-8):

A expressão “dialética negativa” subverte a tradição. Já em Platão, “dialética” procura fazer com que algo positivo se estabeleça por meio do pensamento da negação; mais tarde, a figura de uma negação da negação denominou exatamente isso. [...] gostaria de libertar a dialética de tal natureza afirmativa, sem perder nada em determinação. [...] Nos debates estéticos mais recentes, as pessoas falam de antidrama e de anti-herói; analogamente, a dialética negativa, que se mantém distante de todos os temas estéticos, poderia ser chamada de antissistema. Com meios logicamente consistentes, ela se esforça por colocar no lugar do princípio de unidade e do domínio totalitário do conceito supraordenado a ideia daquilo que estaria fora do encanto de tal unidade.

Acredita-se, conforme Adorno (2009), que o olhar de confronto e negativo, capaz de encarar os diferentes fenômenos passíveis de estudo na realidade concreta, e dentre eles o capitalismo, mediante uma perspectiva que

não se apressa em busca de respostas superficiais, constitui-se no cerne da Dialética Negativa (Adorno, 2009).

A dialética negativa, rejeitando toda forma de ortodoxia, destituiu a dialética de um suposto entendimento otimista, a partir da tensão frente à realidade demarcada por contradições e idealizações. Contrariando essa perspectiva hegeliana, Adorno (2009)<sup>72</sup> assume outra posição, a de antissistema, e, ainda, a posição de que é preciso realizar críticas, mas sobretudo ter a capacidade de autorreflexão sobre si próprio, sobre o mundo e os seus fenômenos, ação propícia à constituição da autocrítica.

Desse modo, o indivíduo que postula a condição de autonomia de pensamento, de crítica, deverá desconfiar de toda e qualquer iniciativa que, ao mirar o bem, desconsidera as contradições históricas do mundo, as complexidades culturais da realidade e os paradoxos políticos do passado e do presente (Adorno, 2009).

Por isso a importância de se manter crítico, porém também autocrítico, capaz de ressonâncias que resistam a toda e qualquer militância que suprime a teoria e exalte a prática, a exemplo do que fora realizado com as seguintes afirmações: “Os filósofos só *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; do que se trata é de *transformá-lo*” (Marx; Engels, 2001, p. 103).

A leitura de Marx e Engels (2001), sobretudo em sua 11ª tese direcionada à Feuerbach, citada acima, por meio de um prisma idealizado<sup>73</sup> promoveu movimentos de massas irrefletidos. Tais movimentos, ao privilegiarem a prática em detrimento da teoria, sucumbindo a tensão entre ambas, eliminaram as possibilidades do pensamento autônomo, do enfretamento do real também pela via da teoria, da autorreflexão crítica, de um possível olhar negativo sobre a realidade (Adorno, 2009).

---

<sup>72</sup> Diferente de Hegel (1992), para Adorno (2009), a dialética não tenderia especificamente aos processos evolutivos com vistas ao bem, ao progresso da humanidade e ao absoluto. Ao contrário, o próprio progresso é passível de análise e de crítica por Adorno (1995), haja vista o estágio de domínio em que o mesmo sujeitou a natureza interna e externa. Tal condição leva o indivíduo a controlar a si próprio, uma vez que o mesmo retira da natureza os elementos para o seu sustento. Fato que o torna natureza também (Marx, 2006).

<sup>73</sup> A idealização é marcada pela atribuição às pessoas, que tornadas em espécie de objetos por outros humanos, as elevam à condição, ao *status* de perfeição. Conforme Laplanche e Pontalis (2001, p. 224): “Processo psíquico pelo qual as qualidades e o valor do objeto são levados à perfeição”.

A história testemunhou o insucesso dessa militância, porque se afastou do seu caráter autônomo, espontâneo e heterodoxo, desembocando em plena ortodoxia política tal como no contexto soviético. Esse paradigma de militância, ancorado na ausência de reflexão, em conjunto com a ideologia que paira sobre as pessoas que estão sob a égide do capital, podem ser enumeradas junto às diferentes contradições que impediram e, ainda, impedem a derrocada do sistema. A respeito da ideologia, Marx e Engels (2023, p. 55) dizem o que se segue:

O que mais a história de ideias prova além de que a produção intelectual muda de caráter na proporção em que a produção material muda? As ideias dominantes de cada época sempre foram as ideias da classe dominante.

A partir de Marx e Engels (2023), entende-se que as ideias de cada época são as ideias da classe que ocupa o poder e domina a sociedade em cada momento histórico. Desse modo, é preciso considerar que as ideias são resultantes das relações sociais construídas entre os indivíduos no mundo concreto. Logo, altera-se a realidade material, ao transformar-se o mundo, modificando-se, também, as ideias que podem representar continuidades e rupturas, lutas e conflitos na história. De acordo com Marx e Engels (2001, p. 18-19):

A produção das ideias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e indiretamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens; ela é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens aparecem aqui ainda como a emanção direta de seu comportamento material. O mesmo acontece com a produção intelectual tal como se apresenta na linguagem da política, na das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. [...] E mesmo as fantasmagorias existentes no cérebro humano são sublimações resultantes necessariamente do processo de sua vida material, que podemos constatar empiricamente e que repousa em bases materiais. Assim, a moral, a religião, a metafísica e todo o restante da ideologia, bem como as formas de consciência a elas correspondentes, perdem logo toda a aparência de autonomia.

A superestrutura política, econômica, religiosa, jurídica, enfim, todas essas categorias, que suscitam ideias a partir das sucessivas aproximações dos indivíduos com a realidade, não apresentam qualquer tipo de autonomia fora do caráter histórico, social e concreto das relações entre os sujeitos. Assim, toda e qualquer representação que busque explicar esses fenômenos descontextualizados das relações sociais constitui-se em falsas representações da realidade, ou seja, são ideologias (Marx; Engels, 2001).

A partir, então, da ideologia o mundo é representado de forma fragmentada, de maneira falsa, dando-se a entender que o mesmo é o resultado de ideias autônomas, desvinculadas de qualquer forma de materialidade. Por esse caráter ideológico, o indivíduo real e encarnado é desconsiderado bem como as suas relações sociais, de onde surgem todas as representações presentes na superestrutura (Marx; Engels, 2001).

Sob esse olhar, os conflitos travados na materialidade, isto é, na infraestrutura do mundo, são relevantes na constituição de todas as ideias. Desconsiderar tal fato é agir segundo o paradigma ideológico, que falseia a realidade ao desvincular a ação dos indivíduos da elaboração política, da administração estatal e da decisiva criação da religião. Por essa via, para Marx (2006, p. 27): “Não é o *homem* que prevalece no chamado Estado cristão, mas sim a *alienação*”.

Em um modelo de estado em que prevalece o caráter teológico, cuja religião não se separa da política, bem como da forma de trabalho operada no mundo capitalista, ambas categorias se materializam em ideologia e geram alienação (Marx, 2006). Assim, seja por desconsiderar as relações sociais decisivas na constituição da superestrutura, seja pela associação entre política e religião ou através do trabalho alienado, em que os indivíduos não se objetivam, ao contrário, estão cindidos dos objetos que criaram ao trabalhar, bem como da natureza, a ideologia cumpre o seu objetivo que é manter os sujeitos sob o seu controle (Marx, 2006).

A partir dessa condição, os indivíduos se tornam incapazes de indignação, porque, uma vez conformados adaptam a sua existência ao modelo perverso de realidade tal qual se apresenta aos seus olhos. Desse modo, faz-se importante a retomada da teoria, sobretudo no que se refere a

instigar a capacidade de crítica em cada sujeito. Segundo Adorno (1995, p. 211-212):

Práxis sem teoria [...] tem que fracassar e, segundo seu conceito, a práxis deveria realizá-lo. Falsa práxis não é práxis. [...] A aversão à teoria, característica de nossa época, seu atrofiamento de modo nenhum casual, sua proscricção pela impaciência que pretende transformar o mundo sem interpretá-lo, enquanto, em seu devido contexto, afirmava-se que os filósofos até então tinham *apenas* interpretado – tal aversão à teoria constitui a fragilidade da práxis. Que a teoria deva curvar-se a ela dissolve o conteúdo de verdade da mesma e condena a práxis ao delirante. [...] Essa partícula de loucura, entretanto proporciona seu sinistro poder de atração aos movimentos coletivos, independentemente, pelo visto, de qual seja seu conteúdo [...]. Ela manifesta-se, antes de mais nada, já como incapacidade do sujeito para assumir na consciência, mediante reflexão, as contradições objetivas que não pode resolver de maneira harmoniosa [...]. A passagem à práxis sem teoria é motivada pela impotência objetiva da teoria, e multiplica aquela impotência mediante o isolamento e fetichização do momento subjetivo do movimento histórico: a espontaneidade. Sua deformação deve ser deduzida como uma forma de reação frente ao mundo administrado.

Esse diagnóstico de Adorno (1995), leva à inferência de que o sistema opera de maneira ideológica, isto é, com o objetivo de alienar os indivíduos, e supervalorizando a prática em detrimento da teoria, sucumbindo a tensão entre ambas. Tal condição é propícia à constituição da militância irrefletida e à idealização de lideranças. Contudo não se pode enveredar-se pela falta de esperança. Ao contrário, faz-se preciso retomar a teoria, via que permite o estabelecimento de um pensamento fundamentado na autorreflexão crítica.

Portanto, por meio de uma perspectiva negativa, identifica-se a necessidade da manutenção da tensão entre teoria e prática, condição *sine qua non* para ler, entender, interpretar e construir possíveis sínteses sobre a realidade, que, em sua materialidade, é contraditória. Deduz-se que é apenas na tensa relação que se estabelece entre a teoria e a prática que se consegue escapar da ausência de reflexão, dos movimentos destituídos de crítica e, sobretudo, de consciência (Adorno, 1995).

Essa capacidade para o exercício da autocrítica é imprescindível para não se ceder à sedução operada pelo poder, responsável por ações autoritárias ao longo da história. E, ainda, somente pela autonomia de

pensamento, pela ousadia de pensar por si próprio, pela coragem de tomar as próprias decisões, (Kant, 2005), é que se resiste à idealização das lideranças e à tutela da mente.

Uma vez inconformados os indivíduos indignam-se contra a ideologia e a alienação promovidas pelo *status quo*, os quais no presente se disfarçam de exímia administração, privilegiando a eficiência na busca por resultados eficazes, independentemente dos meios utilizados para o seu alcance. Conforme Weber (2015, p. 529):

Em um Estado moderno, o domínio efetivo, que não se manifesta nos discursos parlamentares nem em declarações de monarcas, mas sim no cotidiano da administração, encontra-se, necessária e inevitavelmente, nas mãos do funcionalismo, tanto do militar quanto do civil, pois também o oficial superior moderno dirige as batalhas a partir do 'escritório'. Do mesmo modo que o chamado progresso em direção ao capitalismo, desde a Idade Média, é o critério unívoco da modernização da economia, o progresso em direção ao funcionalismo burocrático, baseado em contrato, salário, pensão, carreira, treinamento especializado e divisão de trabalho, competências fixas, documentação e ordem hierárquica, é o critério igualmente unívoco da modernização do Estado [...]. Pelo menos é assim quando o Estado não é um pequeno cantão, com revezamento na administração, mas um grande Estado de massas. [...] De modo semelhante, realiza-se o avanço da burocracia na administração municipal. E esta avança tanto mais rapidamente quanto maior é o município e quanto mais este é inevitavelmente despojado, pela constituição de associações com fins específicos e técnica ou economicamente condicionadas, de seu orgânico caráter local autóctone.

Como um processo resultante dos estados modernos, a administração é responsável por gerir milimetricamente todos os aspectos da vida comunitária nas cidades, mas em específico aqueles que dizem respeito aos serviços prestados à população (Weber, 2015).

Assim, pela via de uma racionalidade altamente operacional, os serviços públicos e os seus funcionários passaram a ser amplamente acompanhados por uma burocracia que, de acordo com Weber (2015), foi capaz de estabelecer um controle altamente rígido, pensado e calculado para certo tipo de resposta, a qual é pautada na eficiência. Ainda que tenha sido criada no âmago das instituições públicas, sobretudo para o seu funcionamento, a

administração foi apropriada pelo capitalismo, recebida como implemento capaz de garantir a eficiência e a produção.

Extrapolando-se à criação das mercadorias, essa racionalidade estendera-se até o controle dos indivíduos que fabricam os produtos. E também a todas as relações que se constituem fora do mundo do trabalho. Sendo assim, todas as dimensões das vidas dos sujeitos passaram a ser dominadas pelo fenômeno da administração, fato que impôs perspectivas unilaterais de sociedade e de mundo. Sob essa condição, as diferenças são ignoradas, sendo substituídas por atitudes pré-formadas e opiniões moldadas que formatam a existência aos padrões do sistema. Segundo Adorno (1986, p. 68-69):

Hoje como antes produz-se visando o lucro. Para além de tudo o que à época de Marx era previsível, as necessidades, que já o eram potencialmente, acabaram se transformando completamente em funções do aparelho de produção, e não vice-versa. São totalmente dirigidas. [...] com a crescente satisfação das necessidades materiais [...] também se desenha de um modo muito mais concreto a possibilidade de viver sem passar necessidade. Mesmo nos países mais pobres, ninguém mais precisaria passar fome. [...] O que Marx e Engels [...] denunciavam publicamente ainda como utopia e que apenas sabotaria uma tal organização, isso tornou-se uma possibilidade palpável. A própria crítica à utopia mergulhou hoje no arsenal ideológico, enquanto, ao mesmo tempo, o triunfo da produtividade técnica serve para encenar que a utopia, irreconciliável com as relações de produção, já estaria realizada e concretizada no âmbito dessas relações. Mas as contradições, em sua nova qualidade política internacional – como a corrida armamentista entre leste e oeste –, tornam o possível simultaneamente impossível.

Sob os ditames da administração, constituiu-se outro modelo de sociedade, que, por meio da técnica, potencializou o desenvolvimento de mercadorias. Tal sociedade amparada na industrialização é marcada pelo consumo insaciável, por uma racionalidade instrumental, pelo domínio da natureza interna e externa (Adorno, 1986). Sendo assim, as vidas são controladas em suas esferas públicas e privadas, e a existência configura-se na repetição de modelos sistematicamente preestabelecidos.

De acordo com essas características, no presente o modo de produção capitalista, que orienta as relações sociais estabelecidas na realidade material,

é uma espécie de versão atualizada e tardia pertencente ao mundo administrado, racional, tecnológico e burocrático das sociedades extremamente industrializadas (Adorno, 1986).

Apesar de ser caracterizado por Adorno (1986) como um capitalismo tardiamente industrial, ainda permanece o cerne de sua essência, que é a exploração da força de trabalho e da natureza, da produção, da circulação e do consumo de mercadorias. Entretanto, nesse bojo é preciso acrescentar que, além do seu caráter estritamente tecnológico, condição que o permitiu ampliar tanto a criação de produtos quanto o consumo dos mesmos por intermédio das estratégias de convencimento, em grande medida por meio da Indústria Cultural, que transforma a arte, a música e o *rock* em mercadorias, há o fato da crise do Estado de Bem-Estar Social, a qual é propagada pelo discurso neoliberal<sup>74</sup>, que desresponsabiliza o estado da oferta dos serviços de saúde, de educação, etc. (Anderson, 1998).

Mas, como assevera Adorno (1986), tal como na época de Marx como no presente, tudo é capitalismo. Isso porque, por um lado, permanece a concentração da riqueza nas mãos de poucos burgueses pelo mundo, por outro, continua-se a miséria e um infindável número de indivíduos que ainda passam fome, inflam-se os conflitos sangrentos pelo mundo, que aquecem os mercados das armas de destruição em massa, etc. Além disso, destrói-se a natureza e apropria-se da força de trabalho, transformada em mercadoria, cujo paradigma produtivo, o capitalismo, aliena os indivíduos. Conforme Marx (2006, p. 114-115):

Mas em que consiste a alienação do trabalho? Em primeiro lugar, o trabalho é exterior ao trabalhador, ou seja, não pertence à sua característica; portanto, ele não se afirma no trabalho, mas nega-se a si mesmo, não se sente bem, mas, infeliz, não desenvolve livremente as energias físicas e mentais, mas esgota-se fisicamente e arruína o espírito. [...] o

---

<sup>74</sup> O neoliberalismo pode ser conceituado da seguinte forma: “Tudo que podemos dizer é que este é um movimento ideológico, em escala verdadeiramente mundial, como o capitalismo jamais havia produzido no passado. Trata-se de um corpo de doutrina coerente, autoconsciente, militante, lucidamente decidido a transformar todo o mundo à sua imagem, em sua ambição estrutural e sua extensão internacional. [...] qualquer balanço atual do neoliberalismo só pode ser provisório. Este é um movimento ainda inacabado. [...] Economicamente, o neoliberalismo fracassou, não conseguindo nenhuma revitalização básica do capitalismo avançado. Socialmente, ao contrário, o neoliberalismo conseguiu muitos dos seus objetivos, criando sociedades marcadamente mais desiguais” (Anderson, 1998, p. 22-23).

seu trabalho não é voluntário, mas imposto, é *trabalho forçado*. Não constitui a satisfação de uma necessidade, mas apenas um meio de satisfazer outras necessidades. O trabalho externo, o trabalho em que o homem se aliena, é um trabalho de sacrifício de si mesmo, de martírio. [...] a exterioridade do trabalho para o trabalhador transparece no fato de que [...] no trabalho ele não pertence a si mesmo, mas a outro. [...] o homem (o trabalhador) só se sente livremente ativo nas suas funções animais – comer, beber e procriar, quando muito na habitação, no adorno, etc. – enquanto nas funções humanas se vê reduzido a animal. O elemento animal torna-se humano e o humano, animal.

Em diálogo com Marx (2006), ainda que ele não se refira ao capitalismo das sociedades industriais do presente, é possível visualizar que as mesmas características de exploração da força de trabalho na época de Marx (2006), ainda se fazem materializadas no presente. Acrescenta-se, sobretudo, que, pelo viés da administração, da técnica, da racionalidade e da burocracia dos dias de hoje, marcadamente industriais, as formas de exploração da força de trabalho tenham seus mecanismos de controle ideologicamente amplificados, inclusive pela tecnologia digital inexistente no passado (Adorno, 1986).

Todavia, reconhece-se a relevante contribuição do legado teórico marxiano, nesse caso especificamente acerca das suas análises correspondentes ao mundo do trabalho, na sociedade em que se adota o modo de produção capitalista – modo esse que dita a forma, o ritmo, a qualidade e a quantidade de mercadorias a serem criadas e circuladas –, que pela exploração da força de trabalho resulta em um estilo de produção que aliena os sujeitos, porque é centrado na especialização produtiva e não na totalidade criativa (Marx, 2006, 2023).

Esse fato impede o indivíduo de interiorizar o processo de criação, causando um estranhamento entre ele e a mercadoria, porque não consegue se ver, se identificar e muito menos se realizar nela. Sua mão de obra, cuja força de trabalho é comprada por um salário, não lhe pertence, mas ao burguês, proprietário dos meios de produção. Além disso, não existe o menor vínculo objetivo, subjetivo, intelectual e emocional entre o sujeito que trabalhou e o objeto que foi criado. Entende-se que, sob essa condição, os indivíduos se tornaram seres reificados. De acordo com Lukács (1974, p. 100-101):

Com efeito, só como categoria universal do ser social total a mercadoria pode ser compreendida na sua essência autêntica. Só neste contexto a reificação surgida da relação mercantil adquire um significado decisivo, tanto para a evolução objectiva da sociedade como para a atitude dos homens em relação a ela, para a submissão da sua consciência às formas por que se exprime esta reificação [...]. Deste fenómeno estrutural fundamental há que reter, antes do mais, o que faz com que o homem se oponha [...] ao seu próprio trabalho, como algo de objectivo, independente dele e que o domina pelas suas leis próprias, estranhas ao homem. Isto verifica-se tanto no plano objectivo como no plano subjectivo. *Objectivamente*, surge um mundo de coisas acabadas e de relações entre coisas (o mundo das mercadorias e do seu movimento no mercado) [...]. *Subjectivamente*, a actividade do homem [...] objectiva-se em relação a ele, torna-se numa mercadoria regida pela objectividade das leis sociais naturais estranhas aos homens.

Portanto, conforme Lukács (1974), os indivíduos, uma vez transformados em mercadorias, devido à apropriação da sua força de trabalho por parte do capitalismo, passaram de sujeitos que um dia foram conscientes para a condição de seres desumanizados, praticamente desalmados e incapazes de reflexão. Ideologicamente alienados, transformaram-se em seres embrutecidos, insensíveis para a arte, para a contemplação e à criação estética. Sob esses moldes produzem unicamente com vistas ao salário que lhes garantirá o mínimo para o acesso à alimentação, à vestimenta, etc. (Marx, 2006).

Em meio a essa dolorosa e cruel situação, toda forma de produção dos indivíduos, resultante do seu trabalho, é transformada em mercadoria tornando-se estranha, indiferente e distante de quem a criou. Mediante todo esse processo, ocasionado pela exploração da força de trabalho por parte do capitalismo, que gera mais-valia, trabalho não remunerado, fonte de lucro para a burguesia, todos os sujeitos, independente da sua forma de produção, uma vez que o trabalho foi dividido pelo seu carácter manual ou intelectual, tornaram-se também produtos, mercadorias, coisas e seres reificados (Lukács, 1974; Marx, 2023). E para gerar conformismo nos indivíduos, a ideologia também atua junto às sociedades industriais. Segundo Adorno *et al* (2019, p. 73-74, grifos no original):

O termo 'ideologia' é usado neste livro, como é comum na literatura atual, para representar uma organização de opiniões, atitudes e valores – um modo de pensar sobre o homem e a sociedade. Podemos falar de uma ideologia total do indivíduo ou de sua ideologia a respeito de diferentes áreas da vida social: política, economia, religião, grupos de minorias e assim por diante. As ideologias têm uma existência independente de qualquer indivíduo singular; e aquelas que existem em uma época particular são resultados tanto de processos históricos quanto de eventos sociais contemporâneos. Essas ideologias têm diferentes graus de apelo para diferentes indivíduos – uma questão que depende das necessidades do indivíduo e do grau com que essas necessidades são satisfeitas ou frustradas<sup>75</sup>.

O mundo administrado contemporâneo, conforme Adorno *et al* (2019), não está desvinculado da ação da ideologia, pois, devido às suas características racionais, industriais e tecnológicas, é imprescindível que ele lance mão desse fenômeno que atua sobre os indivíduos, influenciando os seus comportamentos e as suas atitudes, suas formas de agir e de atuar sobre a realidade.

Então, nas sociedades industriais de capitalismo tardio, através de Adorno *et al* (2019), a ideologia pode ser compreendida como um conjunto de ideias capazes de formar conceitos e explicações não somente sobre os indivíduos, ou seja, sobre o que significa constituir-se em sujeito, porém também se configura em um grupo de ideias que formula conceitos sobre os diversos fenômenos que são socioculturais e que estão presentes na realidade por meio da cultura, da política, da religião, da economia, etc.

Ressalta-se, que pela via de Adorno *et al* (2019), as ideias possuem uma dimensão histórica e, também, são capazes de constituir conceitos que ressoam sobre as compreensões de indivíduo, de sociedade e de mundo de cada sujeito, a depender de como cada um se enxerga, amplamente realizado ou frustrado no que tange à satisfação de suas necessidades. Nesse sentido, as ideias que explicam a realidade e tudo o que nela está podem suscitar contentamentos ou não.

Entretanto, vale ressaltar que, mesmo sob esse caráter, tal conjunto de ideias podem influenciar na compreensão dos indivíduos sobre todo e qualquer

---

<sup>75</sup> A frustração é o estado psíquico e subjetivo, que se encontra o indivíduo que não alcançou “[...] a satisfação de uma exigência pulsional” (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 203).

assunto, levando-os a ter uma visão do mundo que, distante de ser neutra, foi constituída por um grupo específico com intenções de poder, de políticas e de controle social. Constituindo-se então em ideologia (Marx; Engels, 2023).

Por isso é de grande importância não se esquecer do caráter social de toda e qualquer ideia, que surge dos processos de conflito em uma realidade material marcada por contradições. Conforme já apontado, em um mundo administrado, as ideias estão a serviço do capitalismo industrial, que, sob o discurso da eficiência e da eficácia na produção, na circulação e no consumo das mercadorias, domina os indivíduos, inclusive pela Indústria Cultural. Conforme Adorno e Horkheimer (1973, p. 193):

A ideologia contemporânea é o estado de conscientização e de não-conscientização das massas como espírito objetivo, e não só os mesquinhos produtos que imitam esse estado e o repetem, para pior, com a finalidade de assegurar a sua reprodução. A ideologia, em sentido estrito, dá-se onde regem relações de poder que não são intrinsecamente transparentes, mediatas e, nesse sentido, até atenuadas.

Em acordo com Adorno e Horkheimer (1973), concorda-se que nas sociedades industriais a ideologia atua através de diferentes formas de domínio. Por meio dessa via, considera-se que no presente do mundo contemporâneo, a ideologia constitui-se através de iniciativas, que se configuram por meio de relações sociais concretas em que não se estabelecem transparências entre os entes envolvidos.

Relações sem transparência e sem esclarecimento entre os indivíduos, por exemplo, entre o empregador e o sujeito que procura pelo trabalho ou, por outra, entre os meios de comunicação de massa, isto é, a mídia e os telespectadores, constituem-se em relações que estão em níveis desiguais de informação e de conhecimento dos trâmites, da essência e do âmago de tais informações (Adorno; Horkheimer, 1973). Deduz, a partir dos frankfurtianos, que alguém estará sendo enganado, logo dominado por não ter acesso à totalidade das informações que circulam na relação estabelecida. Tal é o que ocorre com a Indústria Cultural. Segundo Adorno e Horkheimer (1973, p. 200-201):

A falsa consciência de hoje, socialmente condicionada, já não é espírito objetivo, nem mesmo no sentido de uma cega e anônima cristalização, com base no processo social; pelo contrário, trata-se de algo cientificamente adaptado à sociedade. Essa adaptação realiza-se mediante os produtos da indústria cultural, como o cinema, as revistas, os jornais ilustrados, rádio, televisão, literatura de *best-seller* dos mais variados tipos, dentro da qual desempenham um papel especial as biografias romanceadas. [...] O que conta não são, de fato, os elementos constitutivos nem sequer a persistência das características primitivas na atual cultura de massa, através de extensas épocas de imaturidade da humanidade, mas o fato de que todos esses elementos e caracteres estão hoje subordinados, em seu conjunto, a uma direção orgânica que converteu o todo num sistema coeso. Nenhuma fuga é tolerada, os homens estão cercados por todos os lados e as tendências regressivas, já postas em movimento pelo desenvolvimento da pressão social, são favorecidas pelas conquistas de uma psicologia social pervertida ou, como corretamente se chamou a essa prática, de uma psicanálise às avessas.

Diante disso, em consonância com Adorno e Horkheimer (1973), infere-se que no mundo administrado não existem relações que sejam plenamente transparentes, porque, caso assim fosse, o mesmo não conseguiria atingir os indivíduos a partir do controle da sua psique e da sua subjetividade, controle este que os transforma em seres completamente letárgicos, indiferentes para o exercício do pensamento autônomo, para a ousadia e a coragem de tomarem as próprias decisões, kantianamente expressando (Kant, 2005). Logo, os sujeitos seguem sob a manutenção do domínio de suas opiniões e ações.

Dessa forma, reitera-se que a constituição desses mecanismos sutis de poder são capazes de influenciar objetiva e subjetivamente os indivíduos, configurando-se em sistemas de controle ideológicos que atuam de maneira a não permitir que os sujeitos descubram que, de fato, o entendimento sobre a realidade social não foi criado por elas, porém já fora previamente constituído por um sistema eficaz no que tange a influenciar, a sugerir e a determinar opiniões, visões de mundo, consumos de mercadorias, artes a serem acessadas, músicas a serem ouvidas, livros de autoajuda a serem seguidos como manuais que orientam a vida, etc. (Adorno; Horkheimer, 1973).

Por essa via, os dados da realidade são constituídos ideologicamente e informados de maneira distorcida, mas cumprindo uma função, que é a de

manter os indivíduos presos ao sistema e conformados ao *status quo*. Para tanto, dentre as estratégias e os mecanismos utilizados para se cumprir essa perversa função ideológica no mundo administrado, de sociedade industrial e de capitalismo tardio, tem-se a Indústria Cultural (Adorno; Horkheimer, 1973).

É por isso que, na atualidade, a consciência falsificada, as informações distorcidas e as visões nebulosamente em tons de cinza atuam por meio de um círculo vicioso, cujos movimentos tendem para um único lugar, ou seja, à criação de uma realidade invertida, simulada, em que as alternativas de escape para os indivíduos não se constituem na compreensão das misérias que afligem o mundo bem como as suas vidas, mas, sim, em pautar as suas existências na amenização das suas dores e no abatimento dos seus sofrimentos, por meio do entretenimento, da diversão, de passatempos antecipadamente programados pela Indústria Cultural (Adorno; Horkheimer, 1985). Tem-se, então, a constituição de um tempo livre que, de fato, não é livre, (Adorno, 1995), uma vez que os sujeitos alienados não ousam exercer a liberdade de escolha, de opinião e de decisão (Kant, 2005).

Compreende-se, então, que, na contemporaneidade, a falsa consciência é resultante dos meios de comunicação de massa, das mídias, que contribuem para acirrar a distração dos indivíduos para que não descubram a inexistência da liberdade de escolha (Adorno; Horkheimer, 1973). Mais que isso, isto é, que não saibam que suas existências estão plenamente administradas pela Indústria Cultural.

A partir dessa explanação, reitera-se que a Indústria Cultural configura-se em um mecanismo de controle, em estratégia de domínio e em artimanha ideológica engendrada para influenciar os indivíduos nas sociedades industriais, resultando em processos de dominação sem precedentes. Esse é o serviço à que ela se presta, ou seja, por meio das mercadorias fabricadas, age sobre a mente dos sujeitos, tornando-os inconscientes de que, pelos produtos que consomem, independente da sua categoria ou característica, perdem sua liberdade de escolha, porque a mesma é absorvida e sua autonomia de pensamento sucumbida (Adorno; Horkheimer, 1985).

A Indústria Cultural e a sua promessa de satisfação pessoal são artificiais e falsas. Parafraseando-se Marx (2006, p. 46), em sua crítica à

religião, seria a Indústria Cultural o novo “[...] *ópio* do povo”? Que ideologicamente aliena as consciências e transforma os indivíduos em massas de manobra? É por isso que a arte, sob o véu do mundo administrado e da racionalidade técnica, apropriada pela Indústria Cultural, está a serviço do capitalismo e encontra-se historicamente danificada. E isso inclui a música e o *rock*, ambos transformados em mercadorias, negócios que visam ao lucro.

### 3.1.1 Marcuse e o processo de dessublimação repressiva

Conforme já se vem apontando, na atualidade, o capitalismo opera a partir de uma lógica produtiva cuja criação e comercialização de mercadorias, viesada por uma racionalidade industrial, administrada, técnica e científica, é capaz de influenciar o cotidiano dos indivíduos seja no trabalho ou no tempo livre (Adorno, 1986, 1995).

Eles seguem os ritos do capital ao manipularem as máquinas nas fábricas, nas indústrias e ainda ao preencherem os formulários burocráticos, via computadores, em escritórios de repartições públicas ou privadas. Contudo, isso também ocorre através do acesso às redes sociais (*Facebook*, *Instagram*, *TikTok*<sup>76</sup>, etc.) por meio da internet, bem como por intermédio da televisão em casa. Essas ações são realizadas com o intuito de buscar distração e divertimento. Segundo Marcuse (1969, p. 28):

A livre escolha entre ampla variedade de mercadorias e serviços não significa liberdade se esses serviços e mercadorias sustêm os controles sociais sobre uma vida de labuta e temor – isto é, se sustêm alienação. E a reprodução espontânea, pelo indivíduo, de necessidades superimpostas não estabelece autonomia; apenas testemunha a eficácia dos controles.

Viver em um mundo regido pelo consumo, em que o acesso aos bens materiais e a suposta liberdade gerada pela escolha dos mesmos nas

---

<sup>76</sup> Espaços digitais em que os indivíduos compartilham notícias, fotos pessoais, imagens do cotidiano, vídeos caseiros que retratam diferentes momentos do seu dia a dia, etc. Na atualidade as redes sociais configuram-se em forma de lazer, mas também estratégia de controle das consciências, das vidas das pessoas e do seu tempo livre (Adorno, 1995). As redes sociais digitais podem ser acessadas via internet, através de computadores, de *notebooks*, de *smartphones* e de *tablets*.

prateleiras dos supermercados ou nas estantes das lojas de departamento, por exemplo, não permite que, de fato, os indivíduos sejam livres (Marcuse, 1969). O que se tem na verdade é uma falsa sensação de liberdade, uma vez que o desejo por possuir todo e qualquer produto já foi previamente gerado nas pessoas pelo capitalismo.

Nesses termos, em diálogo com Marcuse (1969), a compra de mercadorias por parte dos indivíduos é o resultado de inúmeros desdobramentos na cadeia produtiva capitalista, dentre eles as estratégias de publicidade e propaganda que convencem os sujeitos da necessidade de consumirem. De que a vida só fará sentido se determinada roupa, calçado, carro, música, filme, revista, aparelho de telefone celular, produtos cosméticos, etc., forem adquiridos. Conforme Marcuse (1969, p. 32):

Os produtos doutrinam e manipulam; promovem uma falsa consciência que é imune à sua falsidade. E, ao ficarem esses produtos benéficos à disposição de maior número de indivíduos e de classes sociais, a doutrinação que eles portam deixa de ser publicidade; torna-se um estilo de vida. É um bom estilo de vida – muito melhor do que antes – e, como um bom estilo de vida, milita contra a transformação qualitativa. Surge assim um padrão de *pensamento e comportamento unidimensionais* no qual as ideias, as aspirações e os objetivos que por seu conteúdo transcendem o universo estabelecido da palavra e da ação são repelidos ou reduzidos a termos desse universo. São redefinidos pela racionalidade do sistema dado e de sua extensão quantitativa.

O processo de convencimento para a aquisição das mercadorias, conforme Marcuse (1969), atua por meio de mecanismos milimetricamente calculados tais como a sutileza do discurso propagandístico da Indústria Cultural, que tem como objetivo tocar emocionalmente os indivíduos, não deixando a mínima brecha para que eles reflitam e descubram que são manipulados e influenciados ao consumo (Adorno; Horkheimer, 1985).

Identifica-se não existir liberdade de escolha, muito pelo contrário o que há são indivíduos alienados em busca de sentido para suas vidas, esvaziadas de significados existenciais em um mundo unidimensional, onde viver resume-se a cumprir a sina ditatorial de adquirir mercadorias anunciadas pelos meios

de comunicação de massa. Assim, os sujeitos e suas elaborações tais como as artísticas também se tornam unidimensionais. Para Marcuse (1969, p. 75):

Como um rito ou não, a arte contém a racionalidade de negação. Em suas condições avançadas, ela é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. As maneiras pelas quais o homem e as coisas são levados a se apresentar, cantar, soar e falar são maneiras de refutar, interromper e recriar sua existência real. Mas essas formas de negação rendem tributo à sociedade antagônica, a que estão ligadas. Separado da esfera de trabalho na qual a sociedade reproduz a si mesma e sua miséria, o mundo da arte que elas criam permanece, com toda a sua verdade, um privilégio e uma ilusão.

A arte, sob o manto da Indústria Cultural, torna-se unidimensional, (Marcuse, 1969), sendo, por isso, incapaz de negação e de recusa ao *status quo* e de todo o seu emaranhado que opera para dominar os indivíduos. Logo, a arte e suas diferentes linguagens, incluindo a música em geral e o gênero musical *rock*, são incapazes de promover sublimação.

Essa arte, desprovida de crítica cultural, reprime<sup>77</sup> os indivíduos. Tal perspectiva configura-se em artimanha do sistema capitalista industrial ao qual a Indústria Cultural faz parte (Adorno; Horkheimer, 1973, 1985). Em tal arte não se encontra a aura benjaminiana que outrora manifestava-se na contemplação dos sujeitos ao entrarem em contato com as pinturas expostas nas galerias de arte, em peças encenadas nos teatros e nas músicas executadas nos concertos de auditórios. Segundo Marcuse (1969, p. 82):

O Princípio do Prazer<sup>78</sup> absorve o Princípio da Realidade<sup>79</sup> [...]. Esta noção implica a existência de formas repressivas de

---

<sup>77</sup> A repressão, psicanaliticamente falando, é uma espécie de defesa psíquica que elimina ideias, sensações e pensamentos tidos como inoportunos. Para Laplanche e Pontalis (2001, p. 457): “Em sentido amplo: operação psíquica que tende a fazer desaparecer da consciência um conteúdo desagradável ou inoportuno: ideia, afeto, etc.”. A arte repressiva, parafraseando o conceito de repressão, é uma forma de linguagem que procura impedir a materialização da crítica estética, tida como inoportuna pelo capital. Tal fato elimina pensamentos e reflexões que permitem romper com os ritos do consumo da sociedade industrial. Essa perspectiva de arte afirma o *status quo*, atua em conformidade com os interesses da Indústria Cultural, é incapaz de negação, de recusa e promove a continuidade letárgica das consciências, inconscientes do sistema ideológico que as aliena.

<sup>78</sup> O princípio de prazer é uma espécie de atividade mental, psíquica e subjetiva cujo objetivo é proporcionar satisfação emocional e sensação de prazer ao indivíduo. “Um dos dois princípios que, segundo Freud, regem o funcionamento mental: a atividade psíquica no seu conjunto tem por objetivo evitar o desprazer e proporcionar o prazer” (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 364).

dessublimação, em comparação com as quais os impulsos e objetivos sublimados contêm mais desvio, mais liberdade e mais recusa em observar os tabus sociais. Parece que tal dessublimação repressiva é de fato operante na esfera sexual e que aqui, como na dessublimação da cultura superior, opera como o subproduto dos controles sociais da realidade tecnológica, que amplia a liberdade enquanto intensifica a dominação. O elo entre dessublimação e sociedade tecnológica talvez possa ser mais bem esclarecido pela discussão da modificação do uso social da energia instintiva.

A sociedade unidimensional, para Marcuse (1969), não sublima, ao contrário, ela reprime os sujeitos, constituindo indivíduos igualmente unidimensionais, que se tornam incapazes de refletirem e de agirem criticamente e engajadas no cotidiano. Isso ocorre pelo fato de que o consumo desenfreado de mercadorias é também uma forma de determinar e doutrinar a vida dos sujeitos, destituída da tensão entre objetividade e subjetividade.

Essa condição proporcionou a absorção da razão pela emoção e incentivou uma existência deliberadamente orientada à satisfação das sensações corporais, do prazer desmedido que suscita cada vez mais as subjetividades a se renderem à posse de mercadorias. É assim que a dessublimação repressiva racionalizou tecnicamente tanto a libido<sup>80</sup> quanto as pulsões<sup>81</sup> de forma a torná-las em espécies de mecanismos de controle, fenômenos pragmáticos. Conforme Marcuse (1969, p. 88):

---

<sup>79</sup> O princípio de realidade pode ser compreendido como uma atividade mental e psíquica reguladora, cuja atuação subjetiva está ligada aos processos externos materializados na cultura, na moral, na ética, nos acordos coletivos, nas regras e nos vetos das instituições responsáveis por formar/educar as pessoas (família, escola, religião, partidos políticos, movimentos sociais, etc.) Conforme Laplanche e Pontalis (2001, p. 368): “Forma par com o princípio de prazer, e modifica-o; na medida em que consegue impor-se como princípio regulador, a procura da satisfação já não se efetua pelos caminhos mais curtos, mas faz desvios e adia o seu resultado em função das condições impostas pelo mundo exterior”.

<sup>80</sup> A libido é uma espécie de energia resultante do desejo sexual que ao ser sublimada poderá ser redirecionada, canalizada e utilizada para a produção intelectual, artística, científica, criativa e o trabalho humanitário. “Energia postulada por Freud como substrato das transformações da pulsão sexual quanto ao objeto (deslocamento dos investimentos), quanto à meta (sublimação, por exemplo) e quanto à fonte da excitação sexual (diversidade das zonas erógenas)” (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 265-266).

<sup>81</sup> A pulsão é uma espécie de força capaz de atuar sobre o corpo tenso, com vistas a solucionar a condição de tensão a qual o indivíduo se encontra. De acordo com Laplanche e Pontalis (2001, p. 394): “Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo”. Dentre as diferentes formas de pulsão tem-se a pulsão de vida que tende à manutenção da existência. A mesma pode ser associada a tudo que se articula para a conservação da vida que sublimada é capaz de constituir o trabalho, a alimentação, os cuidados corporais com a saúde bem como a criação artística, estética e intelectual. Na teoria freudiana a pulsão de vida é também

A dessublimação institucionalizada parece, assim, ser um aspecto da 'conquista da transcendência' conseguida pela sociedade unidimensional. Assim como essa sociedade tende a reduzir e até a absorver a oposição (a diferença qualitativa!) no âmbito da política e da cultura superior, também tende a fazê-lo na esfera instintiva. O resultado é a atrofia dos órgãos mentais, impedindo-os de perceber as contradições e alternativas e, na única dimensão restante da racionalidade tecnológica, prevalece a *Consciência Feliz*<sup>82</sup>.

A partir de Marcuse (1969), infere-se que os indivíduos se tornaram heterônomos frente à realidade unidimensional, sufocando as possibilidades de exercício da autonomia de pensamento, bem como do uso da energia instintiva, da libido sublimada para o trabalho, da criação artística, da intelectualidade criativa, das ações humanitárias, do engajamento político, enfim, da negação e da grande recusa de um estilo de vida predeterminado e controlado.

Sem perspectivas de contradições, no que se refere ao que é insistentemente sugerido como sinônimo de satisfação individual, resta aos sujeitos o consumo. Incapazes de negar, à deriva de suas próprias vontades, existir tornou-se a busca individual, incansável e insaciável pela aquisição de

---

representada por Eros, o amor. "As pulsões de vida, também designadas pelo termo 'Eros', abrangem [...] as pulsões de autoconservação" (*Ibidem*, p. 414). Já a pulsão de morte é o oposto da pulsão de vida porque faz alusão a autodestruição, com o objetivo de cessar as tensões entre o indivíduo e a cultura. "Voltadas inicialmente para o interior e tendendo à autodestruição, as pulsões de morte seriam secundariamente dirigidas para o exterior, manifestando-se então sob a forma da pulsão de agressão ou de destruição" (*Ibidem*, p. 407). Dessa forma, o sujeito incapaz de sublimar poderá estar suscetível a pulsão de morte, ao desejo de dar cabo a própria vida. Tal pulsão também poderá ser representada por Thanatos (ou Thanatos), a personificação da morte. "Termo grego (a Morte) às vezes utilizado para designar as pulsões de morte" (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 501).

<sup>82</sup> De acordo com Marcuse (1969), a consciência feliz anestesia as pessoas, gerando conformismo à medida que se dissemina a crença de que existe uma racionalidade para o bem, atrelada ao êxito da entrega de mercadorias. No presente, há uma especialização dessas técnicas de controle, materializadas nas compras efetuadas via *internet*, em lojas digitais. Os indivíduos compram e acompanham cada etapa da circulação do produto, desde o envio até a chegada em suas casas. Então, os clientes são tomados pela expectativa de que o mercado cumpra o que prometeu, ou seja, a eficiência nas entregas. Essa forma de domínio mantém as pessoas letárgicas e distraídas para os problemas que afligem a humanidade como a miséria, a pobreza, os conflitos armados e as guerras espalhados pelo mundo. Os indivíduos se mostram inertes aos mesmos porque o que importa é a busca pela felicidade, representada no consumo das mercadorias, entregues diretamente no conforto dos seus lares. Desse modo, vê-se como os sujeitos se tornaram insensíveis, individualistas e conformados no mundo administrado. Contudo, permanecem imersos em sensações de felicidade. "A Consciência Feliz [...] reflete o novo conformismo, que é uma faceta da racionalidade tecnológica traduzida em comportamento social. [...] A Consciência Feliz repele a conexão" (Marcuse, 1969, p. 92).

produtos que geram meras sensações de felicidade. Ainda que o mundo administrado se demonstre completamente fechado à humanização, os indivíduos massificados seguem sorrindo (Marcuse, 1969).

Eis porque a realidade no presente se materializa de maneira tão sombria e inóspita à constituição de vidas que encontrem sentidos para além do consumo. É por isso que os indivíduos se sentem incapazes de encontrarem outros significados que marquem esteticamente e sensivelmente as suas existências no cotidiano.

Assim, cada indivíduo encontra-se sob o controle das tecnologias industriais, administradas e burocráticas. E todos os elementos pertencentes à esfera social, incluindo a política, a arte e também os sistemas educacionais, são utilizados para o controle moral e ético, objetivo e subjetivo, intelectual e emocional dos sujeitos. Sob esse prisma, a educação contribui para a alienação dos estudantes. Segundo Adorno (2004, p. 86-87):

Lo que resultó de la educación y se sedimentó como una especie de espíritu objetivo negativo [...] habría que derivarlo ello mismo de leyes sociales dinámicas, esto es, del concepto del educado. Ésta se ha convertido en pseudocultura socializada, en la omnipresencia del espíritu alienado. Respecto a génesis y sentido, no procede a la educación, sino que la sigue. Todo en ello se encuentra atrapado por las mallas de la socialización, nada es ya naturaleza sin formar; su rudeza, sin embargo, la vieja falsedad, se mantiene viva tenazmente y se reproduce de forma ampliada. Contenido de una conciencia ajena a la autodeterminación, se aferra sin condiciones a elementos culturales aprobados. Pero bajo su guía éstos tienden, como descompuestos, hacia lo bárbaro<sup>83</sup>.

Em diálogo com o que foi afirmado por Adorno (2004), os indivíduos, e dentre eles os estudantes que acessaram à educação escolar, impossibilitados de pensarem por si, isto é, de autonomia para as próprias decisões, caminham dependentes de vozes que julgam ser superiores, de oráculos midiáticos

---

<sup>83</sup> “O que resultou da educação e foi sedimentado como uma espécie de espírito objetivo negativo [...] teria ele próprio de ser derivado de leis sociais dinâmicas, isto é, do conceito de educação. Isto se tornou uma pseudocultura socializada, na onipresença do espírito alienado. Quanto à gênese e ao sentido, não procede à educação, mas a acompanha. Tudo nele está preso nas malhas da socialização, nada mais é natureza informe; sua grosseria, porém, a velha falsidade, é tenazmente mantida viva e reproduzida de forma ampliada. Conteúdo de uma consciência estranha à autodeterminação, apega-se incondicionalmente a elementos culturais aprovados. Mas sob sua orientação eles tendem, como se estivessem decompostos, para o bárbaro” (Adorno, 2004, p. 86-87).

materializados nos meios de comunicação de massa – rádio, televisão e redes sociais – que ditam as tendências, os passos, a moda a seguir, as fórmulas que prometem desvendar os segredos para o sucesso.

Todavia, ao tomarem para si as indicações de terceiros como regras infalíveis, condutas morais e éticas inquestionáveis os indivíduos ampliam sua jornada rumo ao espaço da heteronomia. Desprovidos de consciência crítica, de reflexão e da própria opinião transformam-se em marionetes absorvidas pelo mundo administrado, destituídos de emancipação e tendendo à barbárie<sup>84</sup>. De acordo com Adorno (2004, p. 100-101):

Los medios de comunicación de masas han preparado, partiendo del salvaje oeste, una mitología sucedánea que nadie confronta con los hechos de un pasado en modo alguno lejano. Las estrellas del cine, las canciones de moda, sus letras y títulos proyectan el mismo brillo calculado. [...] Hace tiempo ya que la pseudocultura no se limita sólo al espíritu, sino que deforma la vida de los sentidos. Responde a la pregunta psicodinámica de cómo el sujeto podría mantenerse dentro de una racionalidad a la postre ella misma irracional. [...] La pseudocultura es el espíritu tomado por el carácter fetichista de la mercancía<sup>85</sup>.

Sob tal prospectiva, e em diálogo com Adorno (2004), a existência pautada pelo consumo de produtos impostos pela Indústria Cultural – automóveis, roupas, calçados, novelas, literatura de autoajuda, músicas, educação acrítica, etc. – é extremamente frágil, porque a mercadoria gera uma falsa sensação de satisfação que, por ser fugaz, demanda a obtenção de uma nova remessa de produtos. Tal estilo de vida é insustentável e falso (Adorno; Horkheimer, 1985).

---

<sup>84</sup> Segundo Adorno (2012), a barbárie pode ser compreendida como ações extremistas que tendem à autodestruição, por mais que no presente exista desenvolvimento tecnológico e que os indivíduos acessaram a educação escolar. Para tanto, dentre os objetivos da educação para o referido pensador está o fato da mesma poder despertar nos estudantes a capacidade de crítica, com vistas a interromper a destruição da humanidade.

<sup>85</sup> “Os meios de comunicação de massa preparam, a partir do Velho Oeste, uma mitologia substituta que ninguém confronta com os fatos de um passado que não está de forma alguma distante. Estrelas de cinema, músicas da moda, suas letras e títulos projetam o mesmo brilho calculado. [...] Já há algum tempo, a pseudocultura não se limita apenas ao espírito, mas também deforma a vida dos sentidos. Responde à questão psicodinâmica de como o sujeito poderia permanecer dentro de uma racionalidade que é em si irracional. [...] A pseudocultura é o espírito tomado pelo caráter fetichista da mercadoria” (Adorno, 2004, p. 100-101).

Esse processo que se alastra pela cultura, envolvendo a arte, a política, a educação e todos os bens produzidos sob a lógica do mercado, constitui uma espécie de cultura unidimensional ou, dito de outra maneira, pseudocultura, cujas diretrizes já estão delimitadas pelo arcabouço paradigmático, que se enviesa por meio dos ditames do fetichismo da mercadoria. Logo, em diálogo com Marx (2023, p. 92-94), considera-se o que se segue:

À primeira vista, a mercadoria parece ser coisa trivial, imediatamente compreensível. Analisando-a, vê-se que ela é algo muito estranho, cheio de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas. [...] A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho [...]. Mas a forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada têm a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais dela decorrentes. Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer a região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias.

A partir de Marx (2023), considera-se que no capitalismo os bens produzidos são propositalmente afastados dos processos históricos, políticos e sociológicos que lhes deram origem sobretudo e por meio do trabalho. Tal perspectiva é estrategicamente ideológica, porque retira o caráter humanizado de toda e qualquer criação eminentemente constituída pelas capacidades inventivas e criativas dos indivíduos, substituindo-as pelo seu oposto, a mercadoria.

Nessa relação entre os indivíduos e as mercadorias, as mesmas perdem o seu caráter social, sendo envolvidas por propriedades praticamente teológicas, mágicas e metafísicas que enfeitiçam a subjetividade dos sujeitos, que, ao venerarem os bens materiais, assemelham-se aos fiéis que prestam culto a sua divindade (Marx, 2023). Aqui, movidos pelo sentimento compulsivo de posse dos produtos, os desejos e a sua realização estão condicionados à

aquisição quase que religiosa das mercadorias deificadas. Tal processo é marcado pelo domínio da emoção, constituindo-se sujeitos ávidos ao consumo e pseudoformados. De acordo com Adorno (2004, p. 104):

Del mismo modo que en el arte no existen valores aproximados; del mismo modo que una representación semibuenas de una obra musical no realiza en modo alguno su contenido a medias, sino que toda representación es absurda a excepción de la que es completamente adecuada, así es como funcionan también las cosas respecto de la experiencia<sup>86</sup> intelectual en su conjunto. Lo semientendido y semiexperimentado no es el estado previo de la educación, sino su mortal enemigo: los elementos educativos que llegan a la conciencia sin verse fusionados en su continuidad se transforman en nocivas materias tóxicas, tendencialmente en supersticiones [...]. Elementos educativos sin asimilar refuerzan esa cosificación de la conciencia que debe prevenir la educación<sup>87</sup>.

Logo, indivíduos movidos pelo desejo de consumo, que prestam culto a uma mercadoria envolta por sentido metafísico, magicamente inebriados pelo seu feitiço, estão definitivamente desprovidos de razão, de pensamento e de reflexão. São incapazes de entender que os produtos aos quais se entregam subjetiva e emocionalmente fazem parte de um sistema pseudocultural, estrategicamente criado para a sua própria ruína (Adorno, 2004).

Uma vez entregue à lógica do mercado, que possui na Indústria Cultural formas sutis de se expandir até à subjetividade e à consciência dos indivíduos, a cultura é imiscuída, os seus processos antropológicos são adulterados e ela perde o seu carácter de tradição popular e espontânea (Adorno, 1986), ou erudita. Então, transforma-se em uma cultura administrada, destituída de sua condição comunitária ou letrada, tornando-se falsa, isto é, transformando-se em pseudocultura (Adorno, 2004).

---

<sup>86</sup> Para Adorno (1995) a experiência pode ser compreendida como a possibilidade do indivíduo de realizar a autorreflexão crítica.

<sup>87</sup> “Da mesma forma que na arte não existem valores aproximados; assim como uma representação semiboa de uma obra musical não realiza de forma alguma o seu conteúdo, mas toda representação é absurda, exceto aquela que é completamente adequada, é também assim que as coisas funcionam no que diz respeito a experiência intelectual como um todo. O semivivenciado e o semivivenciado não é o estado anterior da educação, mas sim o seu inimigo mortal: os elementos educativos que chegam à consciência sem se fundirem na sua continuidade transformam-se em materiais tóxicos nocivos, tendendo a tornar-se superstições [...]. Elementos educacionais não assimilados reforçam aquela reificação que a educação deveria impedir” (Adorno, 2004, p. 104).

Por esta via, os fenômenos simbolicamente antropológicos e sociológicos como a arte, a música, o gênero *rock*, a política e também a educação, seja ela escolar ou não, que outrora representavam o acúmulo das criações dos sujeitos transmitidas historicamente, prestam-se ao desserviço, porquanto se configuram em pseudoformação<sup>88</sup> (Adorno, 2004).

E então, nesse processo, no que se refere aos indivíduos que por sua vez ficam suscetíveis às artimanhas administradas, são dominados intelectualmente através do ideológico controle da consciência, tornando-se subjetivamente subservientes. O resultado desse processo são seres unidimensionais que foram pseudoformados por uma falsa cultura, um falso legado, uma falsa educação e um conjunto de valores fugazes, que cumpriram a tarefa de deformarem a humanidade de cada indivíduo (Adorno, 2004). Contudo, não se deve entregar os pontos e sucumbir-se a desistência. A partir de Marcuse (2010, p. 23) apreende-se o seguinte:

Hoje, a recusa organizada dos cientistas, matemáticos, técnicos, psicólogos industriais e pesquisadores de opinião pública poderá muito bem consumir o que uma greve, mesmo uma greve em grande escala, já não pode conseguir, mas conseguia noutros tempos, isto é, o começo da reversão, a preparação do terreno para a ação política. Que a ideia pareça profundamente irrealista não reduz a responsabilidade política subentendida na posição e na função do intelectual na sociedade industrial contemporânea. A recusa do intelectual pode encontrar apoio noutro catalisador, a recusa instintiva entre os jovens em protesto.

É perceptível, por meio de Marcuse (2010), que o mundo unidimensional tem como consequências o fechamento da capacidade reflexiva, emotiva, do labor, bem como da estética e do corpo de cada um dos indivíduos – controlado no trabalho e no tempo livre. Não existe liberdade, mas sim a

---

<sup>88</sup> Existem diferentes espaços onde ocorre o ensino e a aprendizagem. Tais espaços educam de maneira formal como a escola, ou informalmente como a família, os partidos políticos, os movimentos sociais, etc. Em ambos espaços ocorre um processo de formação. Contudo nem toda formação está amparada por perspectivas epistemológicas e pedagógicas críticas. Ao contrário, várias manifestações contribuem para que os sujeitos permaneçam acríticos. Essa é a tarefa cumprida pela pseudoformação. Que é o contrário do que defende Adorno (2012), no que tange a uma educação que inspire e incentive os indivíduos à autonomia de pensamento. Para o referido autor, a formação deve ser capaz de levar os sujeitos a refletirem criticamente, problematizando todo e qualquer tema de maneira amplamente contextualizado com o mundo (Adorno, 2012). Tal proposta acredita-se que se coaduna no empenho para emancipar os indivíduos pela educação.

repetição de rotinas cotidianas pelos sujeitos no interior de uma sociedade racionalmente industrializada, cuja vida já está predeterminada. E cada passo é burocraticamente acompanhado e administrativamente dominado. Entretanto, ainda é possível conceder um voto de confiança aos intelectuais bem como a arte. Conforme Marcuse (2010, p. 88):

Certo, há um modo de trabalho que oferece um elevado grau de satisfação libidinal, cuja execução é agradável. E o trabalho artístico – sempre que genuíno – parece brotar de uma constelação instintiva não-repressiva e visar finalidades não-repressivas – tanto assim que o termo sublimação parece requerer considerável modificação se o aplicarmos a esse gênero de trabalho.

Em diálogo com as citações de Marcuse (2010), apresentadas acima, identifica-se que os intelectuais – presentes nas academias, nas ciências, nos partidos políticos, nas diferentes instituições educacionais, nos movimentos culturais, sociais e artísticos, etc. – e também na própria arte, podem constituir dissonâncias que estão na contramão da presente conjuntura tenebrosa à qual se encontra o mundo.

Os intelectuais, pela característica do seu trabalho de não apenas acompanhar a produção do conhecimento, mas também de sistematizar saberes e comunicá-los ao povo, às presentes e as futuras gerações, através da educação, e a arte por meio de suas diferentes linguagens estéticas, literatura, teatro, pintura, escultura, música, etc., capaz de instigar a criatividade e de promover a sublimação (Marcuse, 2010), ambos, os intelectuais e as artes, precisam assumir o seu compromisso histórico e social de se posicionar contra o *status quo*, a Indústria Cultural, a pseudocultura e a pseudoformação.

Tal tomada de posição intelectual e artística, acredita-se que contribuirá para despertar os indivíduos, dentre eles as juventudes estudantis e os demais sujeitos inseridos no mundo do trabalho, para engajarem-se na recusa, na negação política e artística, mediante uma atitude reflexiva e autônoma de pensamento e de ação consciente contra o modo de produção capitalista, que, pelo trabalho alienado e pelo consumo anestesia, entorpece, imbeciliza e idiotiza os sujeitos. Todavia, há vestígios de esperança. Veja-se em Marcuse (1969, p. 235):

Contudo, por baixo da base conservadora popular está o substrato dos párias e estranhos, dos explorados e perseguidos de outras [...] cores, os desempregados e os não-empregáveis. Eles existem fora do processo democrático; sua existência é a mais imediata e a mais real necessidade de pôr fim às condições e instituições intoleráveis. Assim, sua oposição é revolucionária ainda que sua consciência não o seja. Sua oposição atinge o sistema de fora para dentro, não sendo, portanto, desviada pelo sistema, é uma força elementar que viola as regras do jogo e, ao fazê-lo, revela-o como um jogo trapaceado. Quando eles se reúnem e saem às ruas, sem armas, sem proteção, para reivindicar os mais primitivos direitos civis, sabem que enfrentam cães, pedras e bombas, cadeia, campos de concentração e até morte. Sua força está por trás de toda manifestação política para as vítimas da lei e da ordem. O fato de eles começarem a recusar a jogar o jogo pode ser o fato que marca o começo do fim de um período.

Apesar das incursões do capitalismo com vistas ao controle dos indivíduos, é possível constatar, por meio de Marcuse (1969), que os sujeitos não são um bloco monolítico, ao contrário há sinais de escape como já relatado a partir dos intelectuais e da arte. Mas também através das ações simbolicamente encapadas nas cidades, traduzidas nas ações de todos os indivíduos que, de uma forma ou de outra, são espoliados pelo sistema.

Indignados com as mazelas do mundo, não somente clamam, porém quebram as rotinas do cotidiano, bem como as amarras subjetivas a que foram submetidos, quando decidem sair pelas ruas manifestando em prol do alcance dos direitos civis (Marcuse, 1969). E, dentre eles, o acesso ao pleno emprego, aos serviços de saúde, à educação, à moradia digna, à alimentação de qualidade e ao reconhecimento de sua cidadania.

Esses indivíduos, ainda que sofram com o racismo, com as diferentes formas de preconceitos (sexual, de gênero, capacitismo, xenofobia, etc.) e também com a violência desferida pelo Estado contra os atos que encampam pelas ruas, as manifestações e as greves, permanecem resistindo, porque não possuem outra alternativa além de continuarem indignados, seguirem negando o presente sombrio em que a humanidade se encontra. Em seus gestos é possível visualizar a esperança e a vida, mesmo que a morte esteja à espreita. Para Freud (2010b, p. 85-86):

Partindo de especulações sobre o começo da vida e de paralelos biológicos, concluí que deveria haver, além do instinto para conservar a substância vivente e juntá-la em unidades cada vez maiores, um outro, a ele contrário, que busca dissolver essas unidades e conduzi-las ao estado primordial inorgânico. Ou seja, ao lado de Eros, um instinto de morte.

De acordo com Freud (2010b), observa-se que a existência está marcada pela incansável tensão entre a vida e a morte, ou, dito de outra forma, entre as pulsões e os instintos<sup>89</sup> de vida que apontam para a sobrevivência individual e coletiva. Mas, além disso, há as pulsões e os instintos de morte, que se direcionam para a violência, à autodestruição e à morte do indivíduo, eliminando a si próprio e os demais sujeitos por meio de constantes repressões objetivas e subjetivas, atitudes não sublimadas e atos que tendem à barbárie. De acordo com Freud (2010b, p. 90-91):

Agora, acredito, o sentido da evolução cultural já não é obscuro para nós. Ela nos apresenta a luta entre Eros e morte, instinto de vida e instinto de destruição, tal como se desenrola na espécie humana. Essa luta é o conteúdo essencial da vida, e por isso a evolução cultural pode ser designada, brevemente, como a luta vital da espécie humana.

Enquanto pulsar fôlego de vida, compreende-se a partir de Freud (2010b) que a existência será marcada pelo constante embate entre a pulsão/instinto de vida representado por Eros e o seu contrário, o seu oposto, a pulsão/instinto de morte e destruição. E esse processo, que é marcado por tensa disputa, ainda apresenta a cultura como fenômeno responsável pela delimitação dos valores morais, dos princípios éticos e das regras que balizam e orientam a vida coletiva e comunitária em sociedade.

Tais valores e princípios se materializam em normas, regras e acordos sociológicos, políticos e condutas de vida transmitidos pelas

---

<sup>89</sup> O instinto é uma forma de comportamento relativo à espécie animal, praticado para se alcançar determinado fim. Conforme Laplanche e Pontalis (2001, p. 241): “[...] comportamento herdado, próprio de uma espécie animal, que pouco varia de um indivíduo para outro, que se desenrola segundo uma sequência temporal pouco suscetível de alterações e que parece corresponder a uma finalidade”.

diferentes instituições responsáveis pela educação dos indivíduos e dentre elas a família, a escola, as religiões, etc. Então, é de grande relevância que, para além de apenas reprimir os indivíduos, as instituições sociais lhes possibilitem experiências formativas com as quais os mesmos apreendam a significativa ação de sublimar. Entretanto é preciso considerar o que assevera Marcuse (1969, p. 235), quando diz o que se segue:

Nada indica que será um bom fim. As aptidões econômicas e técnicas das sociedades estabelecidas são suficientemente vastas para permitir ajustamentos e concessões aos subcães, e suas forças armadas suficientemente adestradas e equipadas para cuidar de situações de emergência. Contudo, lá está novamente o espectro, dentro e fora das fronteiras das sociedades avançadas. [...] A teoria crítica da sociedade não possui conceito algum que possa cobrir a lacuna entre o presente e o seu futuro; não oferecendo promessa alguma e não ostentando êxito algum, permanece negativa. Assim, ela deseja permanecer leal àqueles que, sem esperança, deram e dão sua vida à Grande Recusa. No início da era fascista, Walter Benjamin escreveu: *Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben*. Somente em nome dos desesperançados nos é dada esperança.

Por mais que não exista uma garantia de que no futuro não haverá as formas de opressão que hoje afligem a humanidade, é preciso permanecer resistindo, porque nesse ato pode-se encontrar o princípio da coragem com vistas a manter-se vigilante na consciência e crítico em relação às contradições reinantes na realidade atual (Marcuse, 1969).

Todavia, por mais que se resista, freudianamente expressando, não é possível prever o final uma vez que a destruição, ou seja, a pulsão e o instinto de morte estão próximos, à espreita tensionando Eros. Conforme Freud (2010b, p. 121-122), é de suma importância que se considere o que se segue:

[...] a questão decisiva para a espécie humana é saber se, e em que medida, a sua evolução cultural poderá controlar as perturbações trazidas à vida em comum pelos instintos humanos de agressão e autodestruição. [...] Atualmente os seres humanos atingiram um tal controle das forças da natureza, que não lhes é difícil recorrerem a elas para se exterminarem até o último homem. [...] Cabe agora esperar

que [...] o eterno Eros, empreenda um esforço para afirmar-se na luta contra o adversário igualmente mortal. Mas quem pode prever o sucesso e o desenlace?

A partir da possível tomada de posicionamento crítica dos intelectuais, do impacto transformador gerado através da arte e das mobilizações do povo nas ruas – (Marcuse, 2010) – são identificados vestígios de esperança que apontam possibilidades de sublimação.

E, por sua vez, pessoas sublimadas se apresentarão inconformadas com o presente unidimensional, recusarão as ofertas administradas da sociedade industrial, (Marcuse, 1969), resistirão às sutis investidas da Indústria Cultural através dos meios de comunicação de massa, que transformam a arte, a música, bem como o *rock* em pseudoculturas, que, por sua vez, geram seres humanos pseudoformados (Adorno, 2004).

Talvez aí esteja uma das vias pelas quais Eros, isto é, a pulsão/instinto de vida possam se levantar para não apenas conter, mas combater e derrotar o seu oposto, a pulsão/instinto de morte e destruição que, representado por Tanatos, ameaça a sobrevivência e a manutenção da vida dos indivíduos porque está à espreita (Freud, 2010b).

### **3.2 *Rock and roll*, estética e educação versus barbárie**

A existência no presente está marcada pela constante criação de produtos com vistas ao atendimento às demandas do mercado. Tal iniciativa é uma das diferentes características do capitalismo que visa a manutenção da propriedade privada, da divisão de classes sociais, da exploração da força de trabalho operária, do acúmulo de capital e do lucro (Marx, 1996, 2023).

Todavia, essa condição se passa em um mundo administrado, em que os diferentes aspectos da vida dos indivíduos são burocraticamente e minuciosamente controlados. Esse modelo produtivo da sociedade industrial pode ser denominado de capitalismo tardio. De acordo com Adorno (1986, p. 62-65):

[...] como se os especialistas estivessem atormentados pela vã preocupação com saber se a atual fase deveria chamar-se

capitalismo tardio ou sociedade industrial. Na verdade, não se trata de algo decisivo quanto a termos, mas sim quanto a conteúdos. [...] o capitalismo descobriu em si mesmo recursos [...] entre os quais, inquestionavelmente, estão, em primeiro lugar, a imensa elevação do potencial técnico e, com isso, também a quantidade de bens de consumo que beneficiam todos os membros dos países altamente industrializados. [...] A dialética [...] não diviniza as leis objetivas, mas as critica [...]. Por isso é que a teoria dialética que reflita criticamente sobre si mesma não deve, por sua vez, acomodar-se no ambiente da generalidade. [...] A consciência reificada não termina lá onde o conceito de reificação ocupa um lugar de honra. [...] Uma resposta simples à questão implícita em tal temática não pode ser esperada nem propriamente procurada. Alternativas que obriguem a fazer uma opção por uma ou por outra determinação [...] já são elas mesmas situações coercitivas, que imitam a não-liberdade social [...]. Menos que ninguém, o dialético pode sujeitar-se à coercitiva disjunção entre capitalismo tardio ou sociedade industrial<sup>90</sup>.

A partir da citação acima, é possível identificar que o cenário das relações sociais no âmbito do capitalismo tardio, do mundo do trabalho e da produção material, na atualidade, não se resume ao mero nome recebido ou a classificação palavreada. Para Adorno (1986), não se trata do uso de nomenclaturas ou simplesmente do modo como o capitalismo contemporâneo é denominado, mas, de um olhar dialético, que resulte em uma teoria que permita ler a realidade de maneira crítica e, desse modo, interpretar as sutis contradições oriundas da realidade sócio-histórica. Nessa perspectiva, evita-se incorrer no erro metodológico de cindir instrumentalmente o capitalismo tardio da sociedade industrial e vice-versa. Logo, não é na separação entre o modo da produção e a realidade, o indivíduo e a sociedade, mas sim na tensão entre ambos que se torna possível desvelar os paradoxos culturais, sociológicos, políticos, filosóficos, antropológicos, culturais e psicológicos materializados nessas complexas relações.

Portanto, tanto o capitalismo tardio quanto a sociedade industrial são resultantes do mesmo fenômeno social, cujas raízes encontram-se nos sujeitos, seja econômico, seja no mundo do trabalho, seja no espaço da produção, que resultaram nas contradições reinantes no atual contexto.

---

<sup>90</sup> A citação refere-se à comunicação proferida, em forma de Conferência, no 16º Congresso dos Sociólogos Alemães no ano de 1968 (Adorno, 1986).

Essa terrível conjuntura a qual os indivíduos estão sujeitos é a condição ideológica em que o perverso capitalismo tardio se nutre, conduzindo os sujeitos à alienação e, ainda, interferindo diretamente em toda a criação artística. Sob a égide desse sistema e por intermédio da Indústria Cultural a arte e suas diferentes linguagens foram alteradas e amplamente danificadas, perdendo o seu potencial reflexivo, crítico e contestatório nas sociedades industriais, transformando-se, assim, em mecanismos para o entretenimento do público. Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 115):

Os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa. Quando um ramo artístico segue a mesma receita usada por outro muito afastado dele quanto aos recursos e ao conteúdo; quando, finalmente, os conflitos dramáticos das novelas radiofônicas tornam-se o exemplo pedagógico para a solução de dificuldades técnicas, [...] ou quando a “adaptação” deturpada de um movimento de Beethoven se efetua do mesmo modo que a adaptação de um romance de Tolstoi pelo cinema, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada. [...] a determinação comum dos poderosos executivos, de nada produzir ou deixar passar que não corresponda a suas tabelas, à ideia que fazem dos consumidores e, sobretudo, que não se assemelha a eles próprios.

Como se pode observar, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985), sob o véu da tecnologia industrial, toda e qualquer criação artística que outrora foi uma linguagem capaz de representar a leitura e o entendimento racional dos sujeitos sobre o mundo concreto, bem como para expressar sensivelmente os seus lamentos, as suas alegrias, os seus anseios, enfim as suas emoções, resultantes das suas relações sociais, foi cooptada pelo mercado, adaptada em forma de produto e copiada inúmeras vezes pelos meios de reprodução da Indústria Cultural. Segundo Jameson (1985, p. 25), nesses termos, é possível considerar que

Joyce e Picasso não somente deixaram de ser esquisitos e repulsivos como se tornaram clássicos e adquiriram agora para

nós uma aparência de realistas<sup>91</sup>. Ao passo que muito pouca coisa restou da arte contemporânea, em forma ou conteúdo, que pareça intolerável e escandaloso à sociedade de nosso tempo. As formas mais agressivas desta arte – *punk rock*<sup>92</sup>, digamos [...] – são consumidas com voracidade pela sociedade e comercializadas com êxito, ao contrário das produções da anterior modernidade.

Sendo assim, em diálogo com a citação anterior, ainda que Jameson (1985) não articule sua fala a partir da perspectiva da Indústria Cultural, é possível considerar que o processo de adaptação da arte às regras do mercado, transformou-a em produto para consumo e retirou-lhe todo o potencial crítico, segundo o referido autor, a partir dos desdobramentos do capitalismo, representado pelo mecanismo da Indústria Cultural.

Reitera-se, com base em Adorno e Horkheimer (1985), que a Indústria Cultural é contraditória, ela absorve o caráter questionador da arte e de suas diferentes linguagens, isto é, a literatura, a pintura, a música, etc., condicionando todas essas expressões aos seus objetivos, que podem ser traduzidos pela ação de atrair o público expectador, manipulando o seu imaginário para que se tornem consumidores e enveredem-se por um dos lemas da Indústria Cultural, concretizado no gesto desenfreado e sem regras do consumo de mercadorias.

Diante desse conturbado cenário e à medida que a arte foi sendo transformada em artefato para consumo e com ela a música, e o gênero *rock*, pertencente ao campo musical, também não passou ileso a esse processo, porque foi alterado passando de linguagem artística e contestatória, característica marcante em sua gênese durante a década de 1950 (Friedlander,

---

<sup>91</sup> O realismo pode ser compreendido enquanto movimento artístico que representa a “[...] realidade em sua concretude ou no seu conteúdo, que reage aos excessos da imaginação e da emoção” (Ferreira, 2020, p. 642).

<sup>92</sup> As raízes do *punk-rock* estão ancoradas na contestação política ao *status quo* (Chacon, 1985; Friedlander, 2017). Enquanto expressão de parte das juventudes da década de 1970 as bandas pertencentes ao subgênero *punk-rock* criaram sua arte, concretizada em suas composições musicais, tentando resistir às investidas da Indústria Cultural tal como pode ser visto na fala de Chacon (1985, p. 46) quando diz: “[...] o *punk-rock* inglês vai se apoiar no *Clash* e em outros grupos que para manter as raízes do *punk* se recusavam a aceitar os convites das grandes gravadoras e se mantiveram diretamente ligados ao público dos *pubs* londrinos”. Contudo, incapazes de permanecer inabaláveis frente ao poderio econômico, político e cultural do capital no que tange às iniciativas espontâneas, autônomas e que procuram se consolidar às margens da maquinaria do sistema, “[...] o radicalismo *punk* [...] se tornaria uma fase, com seguidores, ainda é verdade, mas que parecia encerrada com [...] o enquadramento das melhores bandas *punk* dentro dos limites que as gravadoras impunham” (Chacon, 1985, p. 46).

2017), à condição de mero produto para o entretenimento e o consumo da massa.

Em face disso, os indivíduos tornam-se alvos de uma perspectiva de arte que foi apropriada pelo capital e completamente enviesada pela Indústria Cultural. Infere-se que, ainda que os mesmos tenham acesso à educação escolar, tal espaço pedagógico pouco poderá fazer no que tange a contribuir para que os sujeitos que estão inseridos no seu contexto de ensino e aprendizagem possam romper com os laços da ideologia que os controla e os aliena.

E isso se dá pelo fato de não apenas os estudantes estarem à mercê dessa ideologia, mas, também, a escola, em virtude da sua perspectiva educacional e dos professores que nela atuam também estarem sob o controle da Indústria Cultural e dos seus produtos que entorpecem as consciências dos sujeitos. Adorno (1995, p. 96) considera que

Amiúde, colocam-se os professores em categorias idênticas à do herói de uma tragicomédia de estilo naturalista; poder-se-ia, a seu respeito, falar de um complexo de devaneio. [...] Impera um tipo de antinomia: professores e alunos são injustos uns com os outros, quando os primeiros disparatam sobre verdades eternas que, em geral, não são tais, e os segundos, em contrapartida, optam por uma adoração imbecil pelos *Beatles*.

Deduz-se com base nas afirmações de Adorno (1995), que uma escola que se ampara em parâmetros aos quais os professores recebem a alcunha e o *status* de heróis não seja capaz de desenvolver uma educação crítica, estando, dessa forma, sujeita às influências da Indústria Cultural. Nesse sentido, os temas e os conteúdos nela apreendidos, bem como os conhecimentos sistematizados no seu tempo pedagógico, reproduzem discursos que flertam com a pseudocultura, fazendo com que os indivíduos que estão inseridos em seu contexto, dentre eles os professores e os estudantes, recebam como produto desse contraditório processo uma pseudoformação, que marcará de forma predatória as suas existências.

Logo, esses indivíduos que foram pseudoformados por uma educação acrítica e apresentam-se impossibilitados de autonomia intelectual, são cotidianamente reprimidos seja no mundo social em geral ou especificamente

na escola, fato que os impedem de sublimação e que se materializa no aprisionamento de seu potencial criativo.

Sob essas condições, resta a tais sujeitos enveredarem-se pelo caminho do narcisismo<sup>93</sup>, tal qual o professor que se vê como o indivíduo irrepreensível, o herói e o detentor de todo o conhecimento, o soberano e o infalível, o porta voz da única verdade. E aos alunos, a impossibilidade de autonomia de pensamento, de refletirem e de questionarem a realidade em que vivem, porque não foram educados para desempenharem essa capacidade. Assim, passam a exaltarem acriticamente os ídolos do *rock*, criados e lançados nas paradas de sucesso, com os seus *hits* musicais, pela Indústria Cultural, tal como os *Beatles* (Adorno, 1995).

Todavia, ainda que o diagnóstico seja desanimador, no que tange a visualizar no horizonte possibilidades de emancipação social através da arte e da educação, uma vez que no presente ambas estão sob o ataque, sob a influência e sob o domínio da Indústria Cultural, é preciso contestar dialeticamente esse caótico cenário e enfrentá-lo no campo da teoria.

Tal condição acredita-se é necessária para a constituição de reflexões que permitam interpretar criticamente as diferentes contradições sociais oriundas do capital, que tornaram a realidade barbaramente tenebrosa e insustentável no que se refere a estabelecer perspectivas estéticas e caminhos pedagógicos, por intermédio da arte e da educação respectivamente, capazes de instigar os sujeitos à autonomia de pensamento, rumo à superação do

---

<sup>93</sup> O narcisismo faz “[...] referência ao mito de Narciso, é o amor pela imagem de si mesmo” (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 287). E de acordo com Freud (2010a, p. 14), o narcisismo também pode ser entendido enquanto ato “[...] em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual”. De acordo com o mito: “Havia uma fonte clara, cuja água parecia de prata. [...] Ali chegou um dia Narciso, fatigado da caça, e sentindo muito calor e muita sede. Debruçou-se para desalterar-se, viu a própria imagem refletida na fonte e pensou que fosse algum belo espírito das águas que ali vivesse. [...] Apaixonou-se por si mesmo. Baixou os lábios, para dar um beijo e mergulhou os braços na água para abraçar a bela imagem. Esta fugiu com o contato, mas voltou um momento depois, renovando a fascinação. Narciso não pôde mais conter-se. [...] – Por que me desprezas, belo ser? – perguntou ao suposto espírito – Meu rosto não pode causar-te repugnância. [...] Suas lágrimas caíram na água, turbando a imagem. E, ao vê-la partir, Narciso exclamou: – Fica, peço-te! Deixa-me, pelo menos, olhar-te, já que não posso tocar-te. [...] O jovem, depauperado, morreu” (Bulfinch, 2006, p. 108-109).

pessimismo tanto objetivo quanto subjetivo, que atrofiam a ousadia e a esperança.

Desse modo, ainda que as influências da Indústria Cultural sobre a arte e sobre as suas múltiplas formas de expressão, tal como a música e dentre os seus vários gêneros o *rock*, sejam reais, faz-se preciso trazer à memória o fato de que enquanto criação dos indivíduos, que se constitui mediante relações sociais em um mundo concreto e contraditório, ela, a arte, resultante do mencionado processo, também está sujeita à contradição, a ser reelaborada e ressignificada, a receber novos sentidos e a se materializar às margens do sistema que assola o mundo de maneira voraz, reproduzindo o *status quo* e dominando a humanidade. Com efeito, para Adorno (2011, p. 90-93):

O racionalismo<sup>94</sup>, que argumenta impotente contra as obras de arte, ao aplicar-lhes critérios de lógica e causalidade extra estéticos, ainda não se extinguiu; o abuso ideológico da arte provoca-o. [...] Correntes como o expressionismo<sup>95</sup> e o surrealismo<sup>96</sup>, cujas irracionalidades causaram estranheza, lutaram contra a violência, a autoridade e o obscurantismo. [...] Na época actual, a fatalidade de toda e qualquer arte é ser contaminada pela inverdade da totalidade dominadora.

Por meio de Adorno (2011), é possível compreender que a arte, bem como os processos criativos utilizados em sua elaboração e em sua composição, que são materializados na relação dialética e, também, na tensão entre o autor e a sua obra, o criador e a sua criatura, estão sujeitos às investidas administradas do capitalismo tardio, que controla a tudo e a todos na sociedade industrial de forma total.

Sobretudo, quando à arte é atribuída uma função prática, que, ideologicamente, simplifica as complexidades subjetivas e intelectuais da sua pluralidade expressiva. Assim, ao encaminhar-se para a arte, essa atitude

---

<sup>94</sup> Geralmente associado à “[...] atitude de quem confia nos procedimentos da razão para a determinação de crenças ou de técnicas em determinado campo. Esse termo foi usado a partir do séc. XVII para designar tal atitude no campo religioso [...]. Kant foi o primeiro a adotar esse termo como símbolo de sua doutrina, estendendo-o do campo religioso para os outros campos de investigação” (Abbagnano, 2007, p. 821-822).

<sup>95</sup> “Representação subjetiva do mundo exterior por meio de um tratamento de forte apelo emocional, acentuadamente exagerado e deformado” (Ferreira, 2020, p. 333).

<sup>96</sup> “Movimento de vanguarda do início do séc. XX que expressa a realidade subjetiva fora do controle da razão e que se inspira nas diversas manifestações profundas do inconsciente” (Ferreira, 2020, p. 721).

intransigente interfere em sua composição, alterando sua essência e transformando-a em *kitsch*<sup>97</sup>. “Todo *kitsch* é essencialmente ideologia” (Adorno, 2020, p. 47). E o resultado desse processo para a arte é que ela se torna uma criação tosca, que aliena e imbeciliza os indivíduos. Destarte, a mesma já não é mais capaz de retratar e abordar os temas retirados do mundo como outrora, ou seja, de maneira sensivelmente estética. De acordo com Adorno (2011, p. 84-85):

De certo modo, o belo surgiu do feio mais do que ao contrário. Mas, se o seu conceito fosse posto no índice, como muitas correntes psicológicas procedem com a alma e numerosos sociólogos com a sociedade, a estética tinha de se resignar. A definição da estética como teoria do belo é pouco frutuosa porque o carácter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global do estético. Se a estética não fosse senão um catálogo sistemático de tudo o que é chamado belo, não existiria nenhuma ideia da vida no próprio conceito do belo. No que visa à reflexão estética, o conceito de belo figura apenas como um momento. A ideia da beleza evoca algo de essencial na arte sem que, no entanto, o exprima imediatamente. Se não se afirmasse dos artefactos, de maneiras muito modificadas, que eles são belos, o interesse por eles seria incompreensível e cego, e ninguém, artista ou espectador, teria oportunidade de sair do reino dos fins práticos, o da autoconservação e do princípio de prazer, o qual a arte, pela sua constituição, exige. [...] A imagem do belo, enquanto imagem do uno e do diverso, surge com a emancipação da angústia perante à totalidade esmagadora e à opacidade da natureza.

Em conformidade com Adorno (2011), é possível lançar um olhar sobre o fenômeno da arte a quem a observa, a encara e a identifica enquanto uma forma de linguagem estética, capaz de comunicar diferentes significados e explicações sobre o mundo, os quais podem sensibilizar os sujeitos tanto

---

<sup>97</sup> “Diz-se de, ou qualquer manifestação (decorativa ou outra) que adota elementos inusitados ou populares considerados de mau gosto pela cultura estabelecida” (Ferreira, 2020, p. 452). Porém, a respeito da semântica do *kitsch*, Adorno (2020, p. 51), ao utilizar abordagem teórica cujo teor não foge à crítica, chama a atenção para o seguinte fato: “Não existe um critério geral para o *kitsch*, pois o conceito é ele mesmo uma moldura que volta e meia se preenche historicamente e que tem sua mais própria justificativa na polêmica. Há muito foi adotado pelo *juste milieu* e tornou-se, por si só, meio ideológico para se defender uma ‘cultura’ musical mediana que já não tem nenhuma força própria. Assim, o falatório sobre o *kitsch* tem se tornado ele mesmo *kitsch*, à medida que sucumbe à dialética histórica de onde emergiu seu objeto. [...] é melhor que se aprenda pouco a pouco a evitar esse tipo de falatório. Desde que se tenha clareza sobre seu significado”.

durante quanto após o processo da execução e da exposição, bem como da contemplação da obra artística.

Assim, por meio das tensões entre o feio e o belo, a alegria e a dor, o amor e o ódio, os aplausos e as vaias, a arte diagnóstica, choca, denuncia, faz rir e faz chorar, polemiza, critica e se autocritica, retoma a memória, anuncia o inédito, emociona, emancipa e humaniza, etc., em um instante estético que permite aos indivíduos distanciarem-se da tecnocracia burocrática e exploratória do mundo administrado, mesmo que por um momento, e visualizarem por uma ótica sensível como ainda são sombrias as relações sociais concretas e a realidade no presente (Adorno, 2011).

Trata-se, conforme Adorno (2011), de uma realidade materialmente alienante, que está sob a opacidade dos auspícios do capitalismo e da Indústria Cultural, cuja natureza se encontra dominada, já que, infere-se, o mundo jaz mergulhado no mais profundo estado de barbárie.

Mas esse não é o último suspiro para a humanidade, haja vista que se a arte não é pragmática, por meio da estética, ela é capaz de sensibilizar os indivíduos, bem como a educação, que, por teimosia pedagógica, por insistência política e por inconformismo didático e epistemológico, permanece resistente ao capitalismo tardio, ainda que estando na sociedade industrial, apresentando-se, assim, em posição de negação aos valores do *status quo* e do presente sombrio. Conforme Adorno (1995, p. 103), vê-se que o caminho de volta em oposição à barbárie será árduo, marcado por tensões, tornando-se possível pela educação. Com efeito, na sua concepção,

[...] a chave de uma mudança profunda reside na sociedade e em sua relação com a escola. [...] Minha geração vivenciou a recaída na barbárie, no sentido literal, indescritível e verdadeiro do termo. A barbárie é um estado no qual todas essas formações às quais serve a escola mostram-se fracassadas. [...] enquanto a sociedade engendra de si mesma a barbárie, a escola não será capaz de opor-se a esta mais que em grau mínimo. Mas se a barbárie [...] é precisamente o contrário da formação, também é algo de essencial que os indivíduos sejam *desbarbarizados*. A *desbarbarização* da humanidade é a condição imediata da sua sobrevivência. A esta deve servir a escola, por limitados que sejam seu âmbito de influência e suas possibilidades e, para isso, necessita libertar-se dos tabus, sob cuja pressão a barbárie se reproduz. [...] Por barbárie, não entendo os *Beatles*, embora seu culto faça parte

dela, mas sim o extremo: o preconceito delirante, a repressão, o genocídio e a tortura; aqui não há lugar para dúvidas. Opor-se a isso, tal como se nos oferece o mundo de hoje, onde ao menos não é possível vislumbrar nenhuma outra possibilidade de mais amplo alcance, compete antes de mais nada à escola.

Daí, segundo Adorno (2011), a importância da escola contra toda forma de extremismo, de preconceito, de violência, de ausência de autonomia de pensamento, de atrofia da reflexão crítica, de culto aos líderes políticos e aos personagens midiáticos, incluindo-se os que fazem parte do universo da música e do *rock*, enfim contra toda forma de barbárie que contribui para a destruição da formação dos indivíduos. Mas, de fato, o que é a barbárie? Para Adorno (2012, p. 155), a barbárie pode ser compreendida 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<sup>98</sup> primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribuiu para aumentar ainda mais o perigo de que toda esta civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza.

Na perspectiva de Adorno (2012), é preciso considerar que uma educação que atenda aos princípios da autorreflexão crítica dos sujeitos não poderá se fechar em si mesma, isolando-se das contradições do mundo, passíveis de serem tematizadas e discutidas em sala de aula com os estudantes.

---

<sup>98</sup> Conforme Laplanche e Pontalis (2001, p. 11) a agressividade pode ser entendida da seguinte forma: “Tendência ou conjunto de tendências que se atualizam em comportamentos reais ou fantasísticos que visam prejudicar o outro, destruí-lo, constrangê-lo, humilhá-lo, etc. A agressão conhece outras modalidades além da ação motora violenta e destruidora; não existe comportamento, quer negativo (recusa de auxílio, por exemplo) quer positivo, simbólico (ironia, por exemplo) ou efetivamente concretizado, que não possa funcionar como agressão. A psicanálise atribuiu uma importância crescente à agressividade, mostrando-a em operação desde cedo no desenvolvimento do sujeito e sublinhando o mecanismo complexo da sua união com a sexualidade e da sua separação dela. Esta evolução das ideias culmina com a tentativa de procurar na agressividade um substrato pulsional único e fundamental na noção de pulsão de morte”.

Não poderá estabelecer um diálogo com os estudantes na explicação da realidade social por meio de argumentos simplistas de causa e efeito, que desconsiderem a reflexão dialética sobre os fenômenos, engessando tanto a história quanto a realidade. Portanto, acredita-se que apenas uma perspectiva pedagógica voltada para a autocrítica, isto é, de confronto às contradições e idealizações da realidade é que, talvez contribua para o processo de desbarbarização da civilização atual (Adorno, 1995, 2012).

Em conjunto com a educação que aspira ser oposição à barbárie, formar os estudantes de maneira crítica e, também, para a autonomia de pensamento deverá estar juntamente a arte não pragmática, que, por meio da estética, é capaz de tensionar os indivíduos, permitindo aos mesmos um instante estético singular e importante não somente para visualizarem, porém, também, para interpretarem e compreenderem que as inúmeras contradições que assolam o mundo interferem drasticamente sobre as suas vidas.

A obra de arte tende à sociedade não na solução de seus próprios problemas e nem sequer necessariamente na escolha deles, mas permanece tensa contra o horror que a história lhe produz. Ora o esquece, ora insiste nela. Ora cede a ele, ora se endurece contra ele. Ora se mantém fiel a si mesma para superar o destino. A objetividade da obra de arte é a fixação destes instantes. [...] A técnica integral da composição não nasceu do pensamento no estado integral nem tampouco do pensamento de eliminá-lo. Trata-se, contudo, de um intento de enfrentar a realidade e de absorver essa angústia pânica a que justamente corresponde o estado integral. A desumanidade da arte deve sobrepujar a do mundo por amor ao homem (Adorno, 1989, p. 106).

Dessa forma, tal como a educação, a arte, que também é uma criação de indivíduos sensíveis e elaborada por intermédio do trabalho, tanto nos processos da sua constituição quanto a partir do momento em que se encontra concluída, infere-se que, também, poderá contribuir para a desbarbarização dos sujeitos, por meio das representações sensíveis e estéticas que faz das tensões travadas entre o seu autor e a realidade (Adorno, 1989).

Logo, por meio de Adorno (1989) e de Adorno (1995), considera-se que tanto a educação quanto a arte poderão tensionar o mundo, identificar brechas no sistema e apontar as contradições culturais, políticas, filosóficas, científicas e econômicas, encontrando, assim, talvez lampejos de resistência. Dessa

forma, repercutirão olhares sobre o mundo, traduzidos em dissonâncias pedagógicas e estéticas contrárias ao pragmatismo do mundo administrado pelo capitalismo tardio e pela sociedade industrial. Nessa perspectiva, reitera-se que a educação e a arte ressoarão críticas e, ainda, negação, autonomia e esperança, constituindo-se em alternativas formativas frente ao conformismo e à barbárie.

### **3.2.1 *Rock and roll* e Indústria Cultural: contradições e tensões**

Por meio das discussões realizadas anteriormente, foi possível identificar que no presente a Indústria Cultural exerce influência sobre a educação e a arte, destituindo-as das suas capacidades de tensionarem o mundo. Mas, viu-se também que tanto a educação quanto a arte, apesar das suas limitações frente às investidas do capitalismo, são importantes meios para despertarem as consciências críticas dos indivíduos (Adorno, 1989, 1995).

No que tange à arte, ela pode ser representada por inúmeras linguagens que expressam diferentes explicações a respeito do mundo e da sociedade. Dentre essas linguagens, tem-se a música a qual é formada por diferentes gêneros e dentre eles o *rock*.

A partir do que foi discutido até o momento no presente trabalho acerca do gênero musical *rock*, identificou-se que o mesmo foi apropriado pela Indústria Cultural e tem estado em consonância com esse sistema, que se materializa em um dos diferentes mecanismos de domínio do modo de produção capitalista.

Porém, existem algumas questões que pairam sobre o trabalho no que se refere à categoria da contradição sobre a arte, a música e o *rock*. Por exemplo, seria o *rock* também passível de contradições? Será que o *rock* apresentaria vestígios de rupturas com o *status quo*, ainda, que esteja sob a influência do capitalismo e da Indústria Cultural?

Dessa forma, acredita-se que refletir sobre essas questões não significa apresentar respostas definitivas que permitirão alcançar verdades inquestionáveis, ou mesmo voltar-se contra o aparato epistemológico que vem fundamentando o trabalho. O que incorreria no erro da não sustentação teórica

da pesquisa. Entende-se, no entanto, que não se pode desconsiderar a tensão existente entre o *rock* e a Indústria Cultural.

E essa forma de tensão entre pares dialéticos, pode ser ilustrada a partir da citação que se segue, quando a mesma se refere à relação estabelecida entre a música popular e a massa que a ouve e a consome. Para Adorno e Simpson (1986, p. 145-146):

Há algo de fictício em todo o entusiasmo quanto à música popular. Dificilmente algum *jitterbug*<sup>99</sup> está completamente histérico com o *swing* ou completamente fascinado por uma apresentação. [...] O *jitterbug* é o ator do seu próprio entusiasmo ou o ator do entusiástico modelo de primeira página que lhe tinha sido apresentado. [...] Ele consegue desligar o seu entusiasmo tão fácil e repentinamente quanto é capaz de ligá-lo. Ele tão somente está sob um feitiço de sua própria feitura. Mas quanto mais a decisão da vontade, o histrionismo e a iminência da autodenúncia no *jitterbug* estão próximos da superfície da consciência, tanto maior é a possibilidade de que essas tendências venham a abrir caminho entre as massas e, de uma vez por todas, prescindir do prazer controlado. [...] Eles precisam da sua vontade, nem que seja só para baixar a premonição quase demasiado consciente de que algo anda “fajuto” com o seu prazer. Essa transformação da vontade indica que a vontade ainda está viva neles, e que, sob certas circunstâncias, ela pode ser suficientemente forte para os livrar das influências que lhes foram impostas e que perseguem os seus passos. [...] As atuais reações das massas são bem pouco veladas da consciência. O paradoxo da situação é que é quase insuperavelmente difícil romper esse fino véu. Mesmo assim, a verdade não é mais subjetivamente tão inconsciente quanto se esperava que fosse. Isso se mostra pelo fato de que, na práxis política dos regimes autoritários, a mentira ostensiva, na qual ninguém efetivamente acredita, está cada vez mais substituindo as “ideologias” de ontem, que tinham o poder de convencer aqueles que acreditavam nelas. Por isso, não podemos nos contentar simplesmente com afirmar que a espontaneidade foi substituída pela cega aceitação do material imposto. Mesmo a crença de que hoje o povo reage como insetos e está degenerando em meros centros de reflexos socialmente condicionados, é apenas aparente. [...] a espontaneidade é consumida pelo tremendo esforço que cada indivíduo tem de fazer para aceitar o que lhe é imposto – um esforço que se desenvolveu exatamente

---

<sup>99</sup> De acordo com o dicionário digital Collins (s. d., online) a expressão *jitterbug* pode significar: “1. a dance for couples, [...] in the late 1930s and early 1940s, involving fast, acrobatic movements to swing music. 2. a dancer of the jitterbug”. Traduzindo-se para o português, poderá ficar da seguinte forma: “1. dança para casais, do final da década de 1930 e início da década de 1940, com movimentos rápidos e acrobáticos, ao som da música *swing*. 2. dançarino/a de *jitterbug*”.

porque o véu que recobre os mecanismos de controle se tornou tão tênue. A fim de se tornar um *jitterbug* ou simplesmente “gostar” de música popular, não basta, de modo algum, desistir de si mesmo e ficar passivamente alinhado. Para ser transformado em um inseto, o homem precisa daquela energia que eventualmente poderia efetuar a sua transformação em homem.

Ante ao que foi explicitado, a partir da citação de Adorno e Simpson (1986), é possível considerar que a realidade material bem como as relações sociais concretas, que nela se estabelecem, são dialéticas e estão marcadas por diferentes formas de contradições e tensões, que impedem a total e completa absorção dos diferentes pares dialéticos um pelo outro. Nessa perspectiva, pode-se deduzir que também se firmam os vínculos dialéticos, ou seja, as relações orientadas por um viés de tensão entre cultura e economia, teoria e práxis, indivíduo e sociedade, sujeito e objeto, universal e particular (Adorno, 1995).

Constata-se desse processo entre os pares dialéticos, em que um está em condição de tensão em relação ao outro, que ambos mantêm a sua autonomia, bem como a sua conexão com o outro. Assim, em diálogo com Nietzsche (2009, p. 55), é possível considerar que:

Chegamos à conclusão. Os dois valores opostos “bom e mau”, “bom e malvado” travaram durante milhares de anos um combate terrível e embora seguramente o segundo valor seja há muito tempo preponderante, não faltam ainda hoje áreas onde o combate continua indefinido. Poder-se-ia até mesmo dizer que parou de se elevar e, em decorrência disso, torna-se sempre mais profundo e mais espiritual, de modo que hoje não há talvez sinal mais característico da “natureza superior”, da natureza verdadeiramente espiritual que estar em dissensão no sentido que se acaba de evocar e continuar sendo um verdadeiro campo de batalha em que se defrontam esses opostos.

De tal processo histórico e filosófico depreende-se, com base em Nietzsche (2009), que o mundo concreto é marcado por disputas entre entes, entre categorias e entre pares dialéticos, cujas tensões conseguem estabelecer movimentos que tendem ao contraditório, importantes no que se refere a possibilidade de refletir criticamente sobre a realidade. Logo, tais pares

dialéticos estão em uma condição existencial de independência e coexistência, de afirmação das suas particularidades e universalidades.

Tal condição, que é de singular relevância na compreensão intelectual e sensível da arte e de suas diferentes linguagens, permite reiterar que existem tensões entre ela e o seu criador, entre ela e o mundo, ao qual se propõe a representar e a expressar, e entre ela e o seu público receptor durante a sua execução/exposição. Veja-se na afirmação abaixo proferida por Benjamin (1996, p. 187-188):

*A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo. Não é assim no cinema. O decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação.*

Por meio de Benjamin (1996), observa-se que a arte passou por transformações em nível técnico, por intermédio do modo de produção capitalista, que, a partir do seu aparato tecnológico, permitiu reproduzi-la indiscriminadamente. Tal fato contribuiu com a morte do seu instante único, da sua aura. E ainda possibilitou a criação de outras linguagens que foram ascendidas ao posto de arte, tal como o cinema, alterando a relação do público com a arte.

Destarte, diante das novas formas de reprodução e execução da arte, um grupo de indivíduos poderá ter diferentes reações ao contemplar distintas linguagens artísticas, aparentando progressismo, de acordo com o referido autor, diante de Chaplin e, talvez, desconsiderando a criação estética de uma pintura. Isto posto, para Benjamin (1996), é preciso considerar que o filme foi criado com o objetivo de provocar emoções coletivas no público como um todo, de acordo com a sequência dos seus andamentos, e a pintura não.

Diante desse fato, vê-se que o público apresenta reações divergentes com as obras, e que não estão necessariamente marcadas pela passividade intelectual. Mas, sim, por distintas formas de se relacionarem com a arte, marcadas por tensão, ao contemplarem a mesma. Assim o suposto progressismo diante de Chaplin, cujo viés político de crítica nunca fora escondido, poderá contribuir para a politização dos indivíduos, ainda que a mesma se dê por meio do filme.

Portanto, o cinema, sobretudo o de Chaplin, tal como se referiu Benjamin (1996), ainda que seja resultante das novas técnicas de reprodução da arte, oriundas do modo de produção capitalista, está também sujeito à contradição, e, assim, a ser politicamente tensionado pelos indivíduos para os quais foi criado para entreter.

A tensão artística sob a qual o cinema está sujeito não é uma característica exclusiva dele, mas circunda todo o universo da arte e da estética. Isso fica melhor explicitado na seguinte citação de Nietzsche (2020, p. 21):

Muito ganharemos para a ciência da estética se chegarmos não apenas à compreensão lógica, mas à direta certeza intuitiva de que a evolução da arte está vinculada ao dualismo do *apolíneo* e do *dionisíaco* [...]. Tomamos esses dois termos dos gregos [...]. Liga-se aos seus dois deuses artísticos, Apolo e Dionísio<sup>100</sup>, o nosso entendimento de que no mundo grego há um enorme contraste, na origem e nos fins, entre a arte do escultor, apolínea, e a arte não figurativa da música, dionisíaca; esses dois impulsos, tão diferentes, existem lado a lado, geralmente em franca discórdia e instigando-se mutuamente na geração de frutos cada vez mais vigorosos, para neles perpetuar o conflito inerente a essa oposição.

Para Nietzsche (2020), a arte está marcada por uma tensão representada pelo conflito entre duas forças em oposição, cuja disputa gera ao mesmo tempo uma complementaridade entre esses dois pares dialéticos, e, também, é condição propícia para a criação artística e estética. Tais forças são incorporadas nas figuras mitológicas de Apolo, que corresponde ao sol, e de Dionísio, que representa o vinho. Dessa forma, e a partir de tal linguagem

---

<sup>100</sup> Apolo e Dionísio são figuras mitológicas gregas. Dentre as suas diferentes representações pode-se dizer que a Apolo é atribuída a figura do sol e da luz. Já Dionísio representa o vinho e a embriaguez (Bulfinch, 2006).

figurada, é possível considerar que a arte, em sua dimensão estética, possui tanto um caráter de sobriedade quanto um caráter de embriaguez. De equilíbrio comedido e de alegria exacerbada.

A arte é ao mesmo tempo conhecimento intelectual e sensações emotivas despertadas nos indivíduos. E isso inclui todas as suas linguagens expressivas, e dentre elas a música, e especificamente o *rock*, tal como discutido por Muggiati (1973) e Carleial (2009), que, fundamentados no aparato teórico e epistemológico nietzschiano, consideram que o *rock* é ao mesmo tempo apolíneo, calcado na sobriedade do conhecimento, e dionisíaco, entregue à embriaguez da emoção<sup>101</sup>. Frente a essa disputa, o *rock*, em tensão com a realidade social, movimenta-se entre, por um lado, a contradição de ser uma produção cultural que pode alienar os indivíduos e, por outro lado, que logra contribuir com a sua politização. A respeito desse processo Muggiati (1973, p. 69) diz o seguinte:

Um dos pontos mais complexos na discussão do *rock* é determinar onde acaba o “novo” e onde começa – através de um mecanismo típico da sociedade de consumo – a “diluição”. Nascida do protesto e da rebelião, a contracultura<sup>102</sup> tende a ser assimilada pela cultura oficial, como demonstram os muitos movimentos de vanguarda<sup>103</sup> [...]. Mas há também a contrapartida: ao absorver elementos da contracultura, a cultura oficial se deixa modificar.

De acordo com Muggiati (1973), no mundo regido pelos princípios do consumo, mesmo as criações e iniciativas dos sujeitos que se propõem ao confronto político oriundas da contracultura, e que surgiram enquanto expressões de vanguarda e de descontentamento social, acabam por serem assimiladas e cooptadas pelo mesmo sistema ao qual se empenharam em criticar. Mas, para o referido autor, esse processo é controverso, uma vez que

---

<sup>101</sup> A respeito do caráter emotivo do *rock* e de como esse gênero musical foi utilizado enquanto espaço de diversão, de socialização e de criação para os jovens brasileiros da década de 1980, sugere-se o importante estudo realizado por Souza (1995).

<sup>102</sup> A contracultura é uma espécie de conduta, de valores éticos e de práticas sociais que destoam e que são contrários ao da cultura dominante (Outhwaite; Bottomore, 1996). Logo, a forma de vida das inúmeras minorias sociais (de gênero, sexualidade, étnico-racial, etc.) estão em oposição e em tensão para com a dita maioria. Aqui há uma luta pela conquista de direitos sociais e civis historicamente negados às mulheres, aos povos originários, às juventudes, dentre outros. Busca-se inclusive o direito ao reconhecimento (Honneth, 2003).

<sup>103</sup> “A parcela mais consciente e combativa de qualquer grupo social. [...] Grupo ou movimento artístico, etc., inovador” (Ferreira, 2020, p. 772).

as ditas manifestações da contracultura também são capazes de interferir, ainda que de maneira simbólica e limitada, no *status quo*. Na visão de Merheb (2012, p. 9):

[...] é muito comum a noção de que todos os fenômenos inaugurais de padrões de comportamento nos anos 1960 eclodiram de forma espontânea, desvinculados de processos históricos que formaram gradualmente conceitos e atitudes transgressoras. Em comum com outros momentos de colapso e ruptura, vigorava a certeza de que o imperativo da mudança não se esgotava na reformulação de velhos paradigmas: era preciso começar do zero [...]. Reconhecido como a expressão musical da revolução de costumes, o *rock* nesse período conseguia agregar sentimentos potencialmente subversivos, não apenas no embate político, mas especialmente como expressão visceral de sexualidade e total rejeição aos valores da classe média. [...] o *rock* começou a reinventar a música de consumo se beneficiando de condições culturais específicas.

De acordo com Merheb (2012), vê-se que o *rock* não se prestou apenas ao serviço de reprodução dos valores do mercado e dos seus mecanismos de controle, sendo um deles a Indústria Cultural, mas também de posicionamentos engajados de contravenção política e de crítica à realidade, mediante seus diferentes desdobramentos que se materializam nos concertos, na execução das músicas e no seu público. Tal foi a condição observada por Muggiati (1984, p. 51) na música de Bob Dylan. Veja-se:

A linguagem era simbólica, mas a mensagem não podia ser mais clara. [...] um garoto de barba rala e cabelos em caracóis acordava o mundo com a verdade simples de suas palavras, gritadas numa voz rouca e inculta ao som primitivo dos cantadores nômades da América. Era uma música estranha e agressiva, mas todos deram ouvidos a Bob Dylan, porque suas frases eram poesia pura – e também discurso político, sermão irado, reportagem social, fábula moral, canção de gesta, profecia terrível, poema de amor, e enfim, qualquer coisa que se quisesse ouvir. E o que dizia Dylan? Que o homem devia mudar os seus valores, lutar pela vida e não pela guerra, acabar com as injustiças. E os jovens tomaram suas canções por hinos e seu pensamento como bandeira.

A partir das palavras de Muggiati (1984), verifica-se que o gênero musical *rock*, situado no contexto da década de 1960, vinculou-se a todo um movimento político, expressivo e social, não ficando às margens, porém

participando dos processos sociais de reivindicações históricas, em prol de transformações sociais exigidas pela população não burguesa daquele período, em busca de melhores condições de vida, contra a guerra do Vietnã (1959-1976) e pela paz.

Em linhas gerais, esses movimentos apresentaram características associadas ao campo da cultura, dos embates geracionais e de comportamento. De acordo com Merheb (2012) e, também, Cruz e Ferreira (2015), esse contexto, situado historicamente na década de 1960, ficou marcado por mobilizações sociais em diferentes lugares do mundo, porque havia uma espécie de sentimento contrário ao *status quo*, levando as pessoas a acreditarem na possibilidade de transformação da realidade, haja vista que os valores morais das elites e da classe média conservadora<sup>104</sup>, nos países centrais e periféricos, orientados pelo modo de produção capitalista, não atendia às perspectivas dos grupos desprivilegiados economicamente.

Em meio a esse cenário de intensa agitação política, as manifestações artísticas vinculadas aos movimentos da contracultura foram utilizadas como veículos de expressão social. Assim, artistas de *rock* utilizaram a sua música e a sua influência midiática para manifestar insatisfações com o mundo. O próprio *Beatle* John Lennon (1940-1980) posicionou-se contra a guerra do Vietnã e a favor da paz. Segundo Merheb (2012, p. 349): “Em março de 1969, durante sete dias, sua lua de mel com Yoko Ono no Hotel Hilton, em Amsterdã, se transformou num encontro multimídia pela paz mundial”.

Na década de 1960 não foram somente os artistas e as bandas de *rock* que se uniram às causas sociais em pauta à época, mas também os intelectuais, e, dentre eles, Marcuse (1898-1979), que naquele período morava nos Estados Unidos da América. Acerca desse detalhe em sua biografia Valle (2021, p. 115) destaca o que se segue:

Dentre os intelectuais que vinculavam às ideias dos movimentos estudantis e da Nova Esquerda, destacou-se Herbert Marcuse, atuante nos movimentos de oposição, o qual indicou a emergência dos **novos sujeitos da transformação social** nos anos 1960 em tempos da Guerra Fria [...]. Ao

---

<sup>104</sup> “Diz-se daquele que em política é favorável à conservação da situação vigente, opondo-se a reformas radicais” (Ferreira, 2020, p. 191).

recusar o *American Way of Life* e o socialismo real, ele também corroborou o importante papel do movimento estudantil e dos intelectuais como uma força potencialmente revolucionária, desde que em contato com aquelas mais intrinsecamente ligadas à realidade objetiva [...] as lutas pós-coloniais na África, guerra do Vietnã, revolução cubana e revolução cultural na China.

Com base na palavra de Valle (2021), vê-se que o referido teórico frankfurtiano foi politicamente engajado no turbulento contexto da década de 1960, condição representada em sua atitude de se tornar favorável às causas e às reivindicações, dentre outras, pelas quais o movimento estudantil lutava à época. Marcuse foi sensível também aos movimentos políticos de esquerda anticoloniais, anti-imperialistas e revolucionários, sobretudo na América Latina e na Ásia. Contrário ao capitalismo e, também, ao socialismo soviético, ele via nos movimentos juvenis e em suas manifestações culturais formas de expressão da liberdade. Diz Marcuse (1977, p. 42):

O estético como a forma possível de uma sociedade livre aparece na fase de desenvolvimento em que os recursos intelectuais e materiais para a conquista da escassez estão disponíveis, onde a repressão progressiva se transforma em supressão regressiva, onde a alta cultura, em que os valores estéticos (e a verdade estética) tinham sido monopolizados e segregados da realidade, entra em colapso e se dissolve em formas dessublimadas, “mais baixas” e destrutivas, onde o ódio dos jovens rebenta em riso e canção, confinando a barricada com a pista de dança, o amor com o divertimento e o heroísmo. E os jovens atacam também o *esprit de sérieux* no campo socialista: [...] *rock' n' roll* contra o realismo soviético. A insistência em que uma sociedade socialista pode e deve ser leve, bonita, amena, pois tais qualidades são atributos essenciais da liberdade; a fé na racionalidade da imaginação; a exigência de nova moralidade e de nova cultura – não será tudo isto a grande revolta antiautoritária que anuncia uma diferente, uma radical mudança de ramo, o aparecimento de novos agentes de profunda transformação e uma nova visão do socialismo, socialismo qualitativamente diverso das sociedades estabelecidas?

Conforme Marcuse (1977), a realidade, que em um mundo concreto em que as relações sociais ainda não são orientadas por princípios éticos, pautados pela democracia, tende a recair nos processos de repressões objetivas e subjetivas dos indivíduos, tardando a materialização de um

paradigma político que seja capaz de respeitar as individualidades no coletivo, não descartando a liberdade enquanto uma categoria fundamental para a criação estética, bem como para a reflexão intelectual e para a existência do indivíduo e da sociedade.

À vista disso, diante da falta da democracia e insatisfeitos com os mecanismos de domínio, inconformados com as repressões de direita, ou das que contraditoriamente se consideraram de esquerda, os jovens lançam mão dos seus corpos, das suas danças, das suas músicas tais como o *rock* e partem para as manifestações e para os confrontos em busca do direito de serem livres (Marcuse, 1977).

Não somente no exterior, mas também no Brasil, o *rock* configurou-se em veículo de manifestação política e de expressão dos divertimentos dos jovens brasileiros, sobretudo durante a década de 1980, por meio de grupos e de bandas como a Legião Urbana, os Titãs, os Paralamas do Sucesso, etc. (Souza, 1995). Dentre esses, o Legião Urbana foi um dos grupos cujo teor das letras de suas canções estavam carregadas de sensibilidade poética, mas também de crítica social. De acordo com a análise minuciosa da letra da música *Há Tempos*<sup>105</sup>, da banda Legião Urbana, Lopes (2011, p. 94) expõe o seguinte:

A “operação matemática” feita com os sonhos do homem gera um resultado “imperfeito”. Projetos são feitos e desfeitos, sendo que, nada lhe traz descanso. Ele nunca está contente: procura sempre novos sonhos, que trazem de novo a incompletude como resultado. A tecnificação da sociedade capitalista não trouxe consigo uma “fórmula” para a felicidade, com a qual fosse possível “tirar a prova”, pelo contrário: a sociedade de consumo lança o consumidor em uma eterna busca que sempre traz a frustração como resultado [...]. O “teorema” que pergunta “o que fazer para tentar ser feliz” continua sem resposta. Diante dessa situação, as expectativas não alcançadas podem gerar violência, angústia, desespero etc.

Segundo Lopes (2011), a partir da análise feita da canção do Legião Urbana mencionada anteriormente, foi possível captar que, por meio dela, os

---

<sup>105</sup> Na canção *Há Tempos*, Renato Russo canta os seguintes versos que expressam a angústia do indivíduo ante a incapacidade de alcance da felicidade. Veja-se: “Disseste que se tua voz tivesse força igual, À imensa dor que sentes, Teu grito acordaria não só a tua casa, Mas a vizinhança inteira” (Manfredini Junior; Villa Lobos; Bonfa *apud* Lopes, 2011, p. 94).

integrantes do grupo se propõem a refletir sobre a sensação de não pertencimento dos indivíduos no mundo concreto, cuja realidade está marcada por relações sociais de exploração e de consumo. Esses sujeitos sentem-se vazios, e, por mais que adquiram mercadorias, elas não amenizam as suas dores existenciais. Tais indivíduos estão sujeitos a tornarem-se violentos e depressivos.

Porém, isso não é uma condição inalterada, haja vista que, diante das incertezas do presente mundo sombrio, os indivíduos ainda podem recorrer ao caminho da sublimação, fazer arte e comporem músicas que tematizem suas alegrias, suas angústias, suas dores, suas incertezas e seu posicionamento político. Assim, quando a política é tematizada no *rock*, a música resultante desse processo é capaz de crítica e inclusive de demonstrar a insatisfação política do compositor com o mundo. Segundo Chacon (1985, p. 49-51),

[...] as questões políticas e a arte e, em especial o *Rock* estão quase sempre ligados a um questionamento da superestrutura do sistema, ou seja, nos níveis do político, do cultural e do comportamento do sistema que trazem, obviamente, reflexos sobre a infraestrutura. [...] Antes, porém, do nível político, precisamos definir melhor o nível de ação da música. Seu papel galvanizador é indiscutível, e a maior prova disso é a necessidade que o sistema tem de censurá-la. [...] Da mesma forma (embora não seja *Rock*), *Caminhando* de Geraldo Vandré simbolizou toda a resistência estudantil à repressão da ditadura militar brasileira no período pós-AI-5. Proibidas de serem tocadas nos meios de comunicação, essas canções servem de índice para o receio do Estado de que elas divulguem e catalisem os problemas que a sociedade vive.

Logo, em conformidade com a fala de Chacon (1985), observa-se que a música, enquanto arte, e por meio dos seus compositores, tem a capacidade de tornar todo e qualquer assunto em notas, sons e versos e transformá-los em música. E isso também ocorre com o *rock*, gênero musical ao qual o referido autor fez referência, sobretudo nos processos de criações musicais em que a política surge como possibilidade de ser retratada como tema nos versos de uma canção.

Portanto, é permitido ao compositor firmar posição política, chamar a atenção dos demais indivíduos e apresentar os problemas que afligem a sociedade. Desse processo político, podem surgir inclusive sanções com vistas

a proibir a execução musical, quando o Estado se sente confrontado pelo artista, punindo-o de forma severa tal como no contexto da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) (Chacon, 1985).

Chegado a este ponto do texto, após realizar uma discussão teórica que procurou visualizar o contraditório no *rock*, sobretudo acerca da sua relação com o capitalismo, especificamente no que tange ao referido gênero musical ser ou não um mero produto que reproduz os discursos da Indústria Cultural, com vistas ao domínio dos indivíduos, acredita-se ser possível considerar que a categoria da contradição se faz presente no *rock* sobretudo na tensão existente entre ele e a Indústria Cultural.

Assim, pelo viés da contradição, latente na tensão entre o referido gênero musical e a Indústria Cultural, é possível considerar que existem diferentes categorias sobrepostas ao *rock*, que não o tornam unicamente um instrumento reprodutor da ideologia dominante da Indústria Cultural. Apesar de contraditoriamente manter relações de tensão com ela e, também, ser uma mercadoria para consumo.

Dialeticamente, foi possível identificar que o *rock* é contraditoriamente muitas coisas, inclusive produto da Indústria Cultural, cuja relação de tensão que estabelece com a mesma o permite também influenciá-la. Mas, ao considerar-se, a partir de Nietzsche (2009), como citado anteriormente, que existem duas forças opostas em disputa, o bem e o mal, e ao substituí-las metaforicamente pelo *rock* e a Indústria Cultural respectivamente, provavelmente será possível ver que a oposição entre ambas não se constitui de maneira equilibrada.

A partir da alegórica metáfora dos pares dialéticos em oposição, representados simbolicamente pelo bem e pelo mal, segundo Nietzsche (2009), acredita-se haver um desequilíbrio que historicamente vem tendendo ao mal, privilegiando a Indústria Cultural, em detrimento do bem, representado pela cultura, pela música e pelo *rock*. Logo, por mais que existam incursões estéticas no *rock* materializadas em tentativas de politizar as massas, por meio do conteúdo de suas canções, as mesmas permanecem danificadas pelo sistema da Indústria Cultural.

A tais tendências se contrapõe, e com toda a razão, a juventude, inclusive e especialmente a de cabelos compridos. Só que ela mesma acaba facilmente caindo no contexto de ofuscamento porque aquilo que ela mobiliza musicalmente contra o *establishment* não é mais que o restolho da cultura da mercadoria a que ela gostaria de transcender<sup>106</sup> (Adorno, 1986, p. 160).

Para Adorno (1986), é válida a indignação das juventudes frente ao mundo ao qual vivem. Contudo, ele ressalta que essa mesma indignação não é capaz de fazer muita coisa pelos próprios jovens, quando eles utilizam como canal de crítica a realidade para expressar os seus descontentamentos, as músicas, que são produtos, são mercadorias e são sobras do próprio sistema da Indústria Cultural, ao qual pretendem manifestar insatisfação e também subverter.

Todavia, por mais que a Indústria Cultural se empenhe em criar estratégias para dominar os jovens, alienando-os por meio do consumo irrefletido de diferentes mercadorias, sendo elas materiais ou imateriais, de caráter cultural e artístico, como a música em seus diferentes gêneros tais como o *rock*, Adorno (1986) ainda acredita no potencial crítico das juventudes contra o sistema capitalista. É por isso que o referido filósofo diz o que se segue:

Tal involução do capitalismo liberal tem o seu correlato na involução da consciência, em uma regressão do homem, para aquém da possibilidade objetiva que hoje lhe estaria aberta. Os homens perdem as qualidades que eles não mais precisam e que só os atrapalham; o cerne da individuação começa a se decompor. Só bem recentemente é que rastros de uma tendência contrária se tornam visíveis, especificamente em grupos dos mais diversos da juventude: resistência contra a cega acomodação, liberdade para metas racionalmente escolhidas, nojo diante do mundo enquanto embuste e mentira, atenção para a possibilidade de mudança (Adorno, 1986, p. 73).

---

<sup>106</sup> Contudo, mesmo diante desse diagnóstico existem confrontos dialéticos, contradições e tensões porque ainda que a música da Indústria Cultural, a música popular, é criada para distrair e entorpecer os indivíduos, Adorno e Simpson (1986, p. 138), em nota de rodapé, destacam que: "A atitude de distração não é completamente universal. Especialmente pessoas mais jovens, que projetam na música popular os seus próprios sentimentos, ainda não estão completamente embotadas para todos os seus efeitos. Todo o problema das faixas etárias, no que concerne à música popular, está, no entanto, além do âmbito deste estudo".

Diante disso, deduz-se que, conforme Adorno (1986), os jovens que se contrapõem aos horrores da sociedade industrial adotam uma posição de inconformismo com o mundo, porque identificam que no presente sombrio as possibilidades de humanização estão completamente limitadas pelos processos de repressão, cabendo aos indivíduos seguirem a sina do consumo/mercadoria e vice-versa. Dominados pelo capitalismo, os indivíduos não são livres para pensarem por si mesmos e fazerem as próprias escolhas. Logo, são passíveis de regressão (Adorno, 1986). É contra isso, na negação desse presente sombrio, que os jovens precisam resistir, tendo como perspectiva a esperança.

Então, retomando especificamente a questão do *rock*, por mais que a categoria da contradição esteja presente nesse gênero musical, e que a sua relação com a Indústria Cultural se estabeleça pela tensão, condição que o leva a ser influenciado pelo sistema e ao mesmo tempo influenciá-lo, fato que permite ao *rock* ser uma série de coisas e não somente uma caixa de ressonância da Indústria Cultural, é preciso considerar que também há nesse gênero musical muitos sinais da Indústria Cultural.

Frente ao que foi exposto, identifica-se importante contribuição de Chacon (1985), ainda que o referido autor não trabalhe com o conceito de Indústria Cultural, para se pensar os limites de diferentes nuances do *rock* enquanto gênero musical, sobretudo no que se refere ao seu aspecto político, e também, de canal para a politização das pessoas, principalmente dos seus adeptos. Nas palavras deste autor:

Os estreitos limites de uma manifestação artística de três ou quatro minutos não permitem, como talvez preferissem alguns, longas argumentações, citações de outros autores, comentários de rodapé e outras particularidades cabíveis num outro veículo e destinado talvez ao mesmo público (nem sempre) mas que, naquele momento, não se encontra disposto a longas explicações teóricas. É inevitável aceitar que a música tenha uma função relaxante e simbólica e que o compositor e o cantor absorvam essa função, o que os impede, no momento mesmo da criação, de transplantar para ela o exclusivo relato da realidade. [...] o produto final do *Rock* é, enquanto questionamento político, necessariamente superficial (Chacon, 1985, p. 51).

Considerando a perspectiva de Chacon (1985), e analisando-a sob um prisma adorniano, infere-se que o *rock* possui limitações políticas, mas também estéticas e filosóficas, que pouco podem contribuir para a canalização da indignação individual e/ou coletiva dos ouvintes do mesmo contra o capitalismo. Porquanto a existência do referido modo de produção impede a criação de um mundo solidário, sensível às questões da natureza e dos indivíduos em nível objetivo e subjetivo.

Mediante ao que foi dito, não se deve esperar de um gênero musical, que é repleto de contradições em sua tensa relação com a Indústria Cultural, uma envergadura dialética de completa negação ao *status quo*, que desde a sua origem ele nunca prometeu, apesar de não poder se desconsiderar, segundo Chacon (1985), o fato de que em alguns momentos da história o *rock* tenha sido uma espécie de catalizador de insatisfações pontuais dos indivíduos com o mundo.

Quando Bob Dylan [...], Gianni Morandi [...] ou John Lennon [...] criticavam a guerra e reforçavam no público que os ouvia um movimento interior de resistência a ela, acabavam por provocar toda uma postura da sociedade civil que contribuiu decisivamente para que o Estado americano reconhecesse sua derrota e abandonasse o Vietnã em 1975. Não se pretende com isso imaginar o *Rock* como um fator decisivo daquele processo. A intenção é apenas mostrar seu papel catalizador e unificador de vontades individuais [...]. O roqueiro exerce seu papel político ao cantar ou compor, e nada mais pode ser pedido a ele (Chacon, 1985, p. 51-52).

No presente, o capitalismo segue como o modo de produção que orienta a economia, contudo não somente a economia, porque o referido sistema interfere em outros setores que abrangem a existência dos indivíduos, dentre eles o campo da cultura e o campo da arte em geral e, especificamente, da criação musical. E isso ocorre por meio do mecanismo da Indústria Cultural, que transforma todas as criações dos indivíduos, sejam estéticas ou não, em mercadorias.

Tal condição pode ser observada no gênero musical *rock*, que é também mercadoria, produto da Indústria Cultural, porém, contraditoriamente, pela via da sua tensão com esse mesmo desdobramento da sociedade industrial e do

capitalismo tardio, se materializa ainda em outras possibilidades para além de se constituir unicamente em mercadoria, contudo de expressividade e atuação limitadas se comparadas ao seu par dialético e de tensão que é a Indústria Cultural.

Nesse sentido, reitera-se, que o ressoar de uma canção de *rock* no mundo, no que tange a instigar descontentamentos e ações políticas dissonantes nos seus ouvintes, para que não se conformem com a realidade e resistam objetiva e subjetivamente às investidas do capital, via Indústria Cultural, é de um alcance pequeno, limitado e insuficiente.

Mas, enquanto criação de indivíduos contraditórios em sua humanidade, que também se encontram em uma relação de tensão com a Indústria Cultural, é possível visualizar fragmentos de humanidade nos versos de algumas canções de *rock*, como na música intitulada *Se fiquei esperando o meu amor passar*, do grupo Legião Urbana. Diz a canção:

Se fiquei esperando meu amor passar  
 Já me basta que estava, então, longe de sereno  
 E fiquei tanto tempo duvidando de mim  
 Por fazer amor, por fazer sentido  
 Começo a ficar livre  
 Espero, acho que sim  
 De olhos fechados, não me vejo  
 E você sorriu pra mim

Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo  
 Tende piedade de nós  
 Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo  
 Tende piedade de nós  
 Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo  
 Dai-nos a paz  
 (Manfredini Junior; Villa Lobos; Bonfa, 1989).

Acredita-se que existem diferentes possibilidades interpretativas para a mensagem poética expressa nos versos da canção apresentada acima, interpretações que, inclusive, podem não estar de acordo com a mensagem que os autores da música pretenderam transmitir quando a compuseram.

Contudo, lançando mão da possibilidade de liberdade de interpretação poética dos versos acima, optou-se por interpretar a alegoria do cordeiro de Deus, que tira os pecados do mundo e traz a paz sobre a humanidade

(Manfredini Junior; Villa Lobos; Bonfa, 1989), como mencionado na música, enquanto uma espécie de clamor contra o sofrimento e de esperança na chegada da paz por parte dos seus compositores, tal como o Messias benjaminiano. A respeito do Messias, diz Benjamin (2023, p. 11-12):

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. Pois o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer.

Apesar da caótica condição do mundo no presente, fato que mantém a realidade sob uma penumbra sombria que domina os indivíduos, por intermédio do capitalismo, é preciso resistir aos seus ataques. Esses são desferidos contra a humanidade de diferentes formas, e uma delas se dá por meio do mecanismo ideológico da Indústria Cultural, que, ao se apropriar e transformar as criações dos indivíduos em simples mercadorias para o consumo, busca aliená-los de maneira sutil, obstruindo sua autonomia de pensamento, conseqüentemente, a capacidade de reflexão, tornando impossível a leitura crítica de todo e qualquer assunto (Benjamin, 2023).

Em vista disso, negar a tensão nunca será uma saída, pois, caso contrário, ninguém estará de fato livre. Por isso, a importância de se manter inconformado, porque chegará o dia em que os indivíduos que resistiram serão capazes de se voltarem contra o capital. Será o dia histórico do retorno do Messias e do completo triunfo sobre o anticristo (Benjamin, 2023). Eis a esperança necessária para se manter resistindo historicamente e inabalável.

### 3.3 Formação cultural, resistência e emancipação

Todos os ambientes frequentados pelos indivíduos na realidade material, configuram-se em espaços de ensino e de aprendizagem, embora alguns desses ambientes possam não só contribuir com a formação, mas também com a deformação. Assim, em casa, na família, nos movimentos sociais, nos partidos políticos, nas escolas e nas universidades os indivíduos, por meio do diálogo apreendem dialeticamente diferentes saberes que contribuirão para a orientação da sua existência no mundo, bem como nas relações que eles constituem com os outros sujeitos na realidade social concreta.

Os espaços da casa, dos movimentos sociais, dos partidos políticos podem ser denominados de ambientes informais de educação<sup>107</sup>, ou dito de outra forma, de educação popular – (Ghedini, 2017) –, porque, apesar dos conhecimentos que os sujeitos adquirem nesses lugares, destaca-se que diferentemente das escolas e das universidades, que são ambientes formais de educação, os primeiros não estão sob a ingerência de órgãos públicos e governamentais de controle, como secretarias municipais e estaduais de educação, ou de ministérios que regulamentam normativamente a educação em nível nacional.

Contudo, sendo a educação informal e/ou popular, como a que ocorre nos movimentos sociais – (Ghedini, 2017) –, ou formal, a exemplo das escolas, independentemente do contexto onde ela ocorra, é preciso considerar o fato de que existe um processo de formação, pelo qual os indivíduos passarão. Nessa perspectiva, infere-se que formar é completamente diferente de adestrar os indivíduos. Porque

En la medida en que en la idea de la educación resuenen elementos relativos a fines, deberían éstos, de acuerdo con ella, capacitar en todo caso a los individuos a acreditarse como

---

<sup>107</sup> A partir de Ghedini (2017), a educação informal também pode ser denominada de educação popular, presente, por exemplo, nos processos pedagógicos desenvolvidos nos movimentos sociais. Assim: “A ascensão das classes populares no Brasil e na América Latina [...] mesmo entrecortada pelos autoritarismos do Estado, desenvolve processos de educação na efervescência dessas classes em ações como cultura popular, alfabetização, formação política, trabalhos de base, entre outras iniciativas, que passam a ser tratadas como Educação Popular, por vincular sua matriz formativa aos processos populares” (Ghedini, 2017, p. 54).

racionales en una sociedad racional, como libres en una sociedad libre<sup>108</sup> (Adorno, 2004, p. 90).

Assim, a partir de Adorno (2004), ao considerar o fato de que a educação deve conceder possibilidades emancipatórias aos indivíduos, para que os mesmos consigam observar, ler, analisar, compreender, sistematizar e explicar a realidade material pelo viés da razão e não pela ótica do senso comum, condição relevante para o alcance da autonomia de pensamento e da liberdade objetiva e subjetiva, é fundamental pensar na importância que a formação tem para o alcance de tais objetivos, com vistas, reforça-se à emancipação dos indivíduos. Para Adorno (2012), a emancipação é necessária à preservação de ideais democráticos. Veja-se:

A exigência de emancipação parece ser evidente numa democracia. Para precisar a questão, gostaria de remeter ao início do breve ensaio de Kant intitulado "Resposta à pergunta: o que é esclarecimento?"<sup>109</sup>. Ali ele define a menoridade ou tutela e, deste modo, também a emancipação, afirmando que este estado de menoridade é auto-inculpável quando sua causa não é a falta de entendimento, mas a falta de decisão e de coragem de servir-se do entendimento sem a orientação de outrem (Adorno, 2012, p. 169; grifos no original).

Adorno (2012), por meio do conceito kantiano de esclarecimento, afirma que a emancipação é completamente necessária em sociedades politicamente democráticas. E, nesse sentido, apenas indivíduos que rompem com a própria ausência de autonomia, ousando emancipar-se a partir da coragem de tomar decisões autônomas, sem depender dos outros, tornam-se capazes de contribuir para a manutenção da democracia na vida pública.

Dessa forma, acredita-se que essa condição de emancipação, talvez, seja possível de ser alcançada a partir da formação educacional, porque formar é criar possibilidades de os sujeitos problematizarem, temas e conceitos para que todos os envolvidos no ato educacional consigam refletir de maneira

---

<sup>108</sup> "Na medida em que os elementos relacionados com os fins ressoam na ideia de educação, estes deveriam, segundo ela, em qualquer caso, permitir aos indivíduos provarem-se como racionais numa sociedade racional, como livres numa sociedade livre" (Adorno, 2004, p. 90).

<sup>109</sup> Nas palavras do próprio Kant (2005, p. 63-64), o esclarecimento é: "[...] a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. [...] Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento [*Aufklärung*]".

autônoma e crítica sobre o mundo. Essa é a compreensão de Adorno (2012) sobre a formação. Na sua perspectiva a formação

[...] consistiria justamente em pensar problemáticamente conceitos como estes que são assumidos meramente em sua positividade, possibilitando adquirir um juízo independente e autônomo a seu respeito (Adorno, 2012, p. 80).

A realidade está marcada por diferentes contradições e dentre elas os mecanismos sutis de domínio das consciências, tais como os veiculados pelos meios de comunicação de massa. Desse modo, conforme Adorno (2012), é preciso educar os indivíduos para que consigam enxergar para além dos limites impostos pela ideologia subjacente a essa racionalidade instrumental contemporânea. Por isso a importância da formação a partir de um viés crítico, que consiga despertar nos indivíduos a autonomia de pensamento rumo à emancipação.

Esse é um dos objetivos indispensáveis à formação educacional, uma vez que, ao longo da história na modernidade, foi negado aos indivíduos, ou seja, aos trabalhadores, o acesso a uma educação de qualidade, logo a formação, pelo fato de não disponibilizarem do tempo livre, do ócio, devido a exploração da sua força de trabalho pelo capitalismo. Conforme Adorno (2004, p. 91), “[...] la deshumanización a través del proceso de producción capitalista negó a los trabajadores todos los presupuestos necesarios para lá educación, ante todo el ocio<sup>110</sup>”.

Desta maneira, por meio de Adorno (2004), se historicamente os indivíduos firmaram relações sociais concretas de exploração de uns para com os outros, ao invés de relações de cooperação entre eles e no convívio com a natureza, o mundo em que habitam tornou-se sombrio, marcado pelo domínio de uns sobre outros, a partir de mecanismos ideológicos cujo controle sutil alienou as consciências.

Então, a realidade passa a ser completamente gélida, marcada pela constante presença de uma sensação de frieza no tocante aos aspectos

---

<sup>110</sup> “A desumanização através do processo de produção capitalista negou aos trabalhadores todos os pressupostos necessários para a educação, especialmente o ócio” (Adorno, 2004, p. 91).

relacionais, arquitetônicos, científicos, econômicos e produtivos, etc. Ao mencionar a metáfora da frieza, importante para a compreensão do mundo contemporâneo, a mesma pode ser entendida por meio de Gruschka (2014, p. 3) da seguinte maneira:

Frieza não é apenas utilizada como um código em que se reclama de uma falta de dedicação e solidariedade interpessoal. Muito comum também é, por exemplo, atacar a medicina de aparelhos, em que a saúde dos homens seria entregue às máquinas. Aparelhagens burocráticas, que lidam com os homens sem olhar para o indivíduo, são consideradas frias. Prédios, como, por exemplo, secretarias do Trabalho, mostram a todos, já através de sua arquitetura, a frieza da administração de destinos. Fala-se, por exemplo, dos corredores frios nos quais os desempregados têm de aguardar até que sejam chamados para serem atendidos. [...] O protesto associado à imagem da frieza contra os modos de vida na Modernidade estende-se também contra a cultura do consumismo, a qual não enxerga nada ofensivo na invenção de formas cada vez mais extremas para tornar a vida luxuosa, enquanto muitos seres humanos nem mesmo possuem a chance de satisfazer as suas necessidades elementares. A ciência, as ciências sociais, e também as ciências naturais, tornam os homens de certa maneira objetos, de forma que críticos as percebem como frias. Elas não estão interessadas no indivíduo. Este desaparece transformado em objetos de pesquisa, em estatísticas, como variáveis para os dados apresentados. [...] A pesquisa farmacêutica não mostra nenhuma compaixão em relação aos animais.

Com base nas palavras de Gruschka (2014), observa-se que o mundo está envolvido por uma neblina, que torna frios os aspectos materiais, culturais, sociais, relacionais, objetivos, subjetivos e simbólicos da realidade concreta. Daí ser preciso considerar que, em meio a esse sombrio diagnóstico, é necessário abrir caminhos capazes de levar os indivíduos ao encontro da sua própria humanidade. Caso contrário, todas as iniciativas que visam estabelecer relações não predatórias entre os sujeitos, e entre estes e a natureza, estão fadadas ao fracasso.

Ainda que o presente se mostre inóspito a alternativas capazes de mudanças reais, não se pode cair numa posição de conformismo, de pessimismo ou de desistência. Muito pelo contrário, porque ainda existem brechas no sistema, tais como a educação, que, pela formação crítica, abre vias de esperança. Para Adorno (2004, p. 113),

Si el espíritu se limita, en cambio, a hacer lo socialmente correcto mientras no se funde en identidad indiferenciada con la sociedad, entoces a llegado el momento del anacronismo: aferrarse a la educación una vez que la sociedad la ha privado de base. No le queda sin embargo otra posibilidad de supervivencia que la autorreflexión crítica sobre la pseudocultura en la que se convirtió necesariamente<sup>111</sup>.

Entende-se que, para formar os indivíduos a partir de um paradigma crítico, isto é, que sejam capazes de resistir à pseudocultura, é necessário que os mesmos tenham acesso a uma educação que também seja crítica, por meio de uma pedagogia cujo viés epistemológico tenha por norte possibilitar aos estudantes uma formação autorreflexiva e emancipada. Acredita-se que tal educação poderia materializar-se na aproximação dialética com a cultura. Para tanto, Adorno (2004, p. 87) afirma o seguinte:

Para ésta no puede ser sacrosanta la idea de la cultura, según la costumbre de la pseudocultura misma. Pues educación no es otra cosa que cultura según el aspecto de su apropiación subjetiva. Sin embargo, la cultura posee un carácter doble. Éste remite a la sociedad y media entre ésta y la pseudocultura<sup>112</sup>.

De acordo com Adorno (2004), pode-se considerar que se apropriar da cultura por uma ótica da pseudocultura resulta na sacralização da própria cultura. O que recai em uma práxis desvinculada da dialética e orientada à lógica da deformação cultural. Por outro lado, quando a cultura é tomada sob uma perspectiva dialética, não é possível cindi-la de outras criações dos indivíduos tais como a arte, a educação, entre outras. Nesse sentido, tomar a cultura a partir da individualidade e da sensibilidade de cada um dos indivíduos, constitui-se em uma ação educativa.

---

<sup>111</sup> “Se o espírito se limita, porém, a fazer o que é socialmente correto sem se fundir numa identidade indiferenciada com a sociedade, então chegou o momento do anacronismo: agarrar-se à educação uma vez que a sociedade a privou da sua base. No entanto, não tem outra possibilidade de sobrevivência senão a autorreflexão crítica sobre a pseudocultura em que necessariamente se tornou” (Adorno, 2004, p. 113).

<sup>112</sup> “Por isso a ideia de cultura não pode ser sacrossanta, conforme o costume da própria pseudocultura. Pois a educação nada mais é do que cultura no aspecto da sua apropriação subjetiva. No entanto, a cultura tem um caráter duplo. Isso se refere à sociedade e faz a mediação entre ela e a pseudocultura” (Adorno, 2004, p. 87).

Logo, a cultura e a educação articulam-se de maneira tensa, rompendo com as dicotomias. Nesses termos, a partir de Adorno (2012), a formação cultural pode ser entendida da seguinte forma:

[...] a formação cultural é justamente aquilo para o que não existem à disposição hábitos adequados; ela só pode ser adquirida mediante esforço espontâneo e interesse, não pode ser garantida simplesmente por meio da frequência de cursos, e de qualquer modo estes seriam do tipo "cultura geral". Na verdade, ela nem ao menos corresponde ao esforço, mas sim à disposição aberta, à capacidade de se abrir a elementos do espírito, apropriando-os de modo produtivo na consciência, em vez de se ocupar com os mesmos unicamente para aprender, conforme prescreve um clichê insuportável (Adorno, 2012, p. 64; grifos no original).

Contudo, é necessário considerar que a dialética que envolve a formação cultural está marcada também por um duplo movimento, cuja capacidade de crítica e de autocrítica é indispensável, uma vez que esse movimento pode ser caracterizado tanto pela validação e pela afirmação da cultura e da educação, quanto pela negação das mesmas, porque, se se conciliam com a pseudocultura, são incapazes de expressar indignação, inconformismo, resistência, autonomia e emancipação. “Dado que la integración es ideología, sigue siendo ella misma quebradiza en tanto que ideología<sup>113</sup>” (Adorno, 2004, p. 94).

Diante disso, infere-se que o indivíduo dialético e que pensa de maneira crítica, não incorreria no engodo de uma possível neutralidade cultural e educacional perante às contradições do mundo. Pelo contrário, tomaria a cultura e a educação sob uma perspectiva dialética, e tendo ciência de que ambas as categorias estão em tensão entre si e com a própria realidade concreta.

Destarte, se, por um lado, a cultura e a educação podem conciliar-se com a pseudocultura e assim contribuir para a continuidade da afirmação da ideologia dominante, por outro lado, as mesmas também podem negar a pseudocultura e romper com os seus mecanismos sutis de dominação, como a Indústria Cultural, que alienam as consciências. Sob essa ótica dialética de

---

<sup>113</sup> “Dado que a integração é uma ideologia, ela permanece frágil como ideologia” (Adorno, 2004, p. 94).

negação, em que a tensão e a contradição não são ingenuamente desconsideradas, a cultura e a educação contribuem para formar pessoas críticas. Expressam independência de pensamento, esclarecimento e emancipação tal como diz Adorno (2004, p. 97): “Ésta es en sí misma de naturaleza antinómica. Tiene por condiciones autonomía y libertad<sup>114</sup>”.

A partir desse pressuposto dialético entre cultura e educação, que em conjunto pelo viés negativo da tensão e da contradição, sobretudo rumo à resistência à pseudocultura, e não pela conciliação de ambos os pares dialéticos consigo próprios e com a pseudocultura, entende-se que os mesmos são capazes de propiciar uma formação cultural emancipatória. Mas, afinal, qual seria o sentido de educação para este frankfurtiano?

A seguir, e assumindo o risco, gostaria de apresentar a minha concepção inicial de *educação*. Evidentemente não a assim chamada modelagem de pessoas, porque não temos o direito de modelar pessoas a partir do seu exterior; mas também não a mera transmissão de conhecimentos, cuja característica de coisa morta já foi mais do que destacada, mas a *produção de uma consciência verdadeira*. Isto seria inclusive da maior importância política; sua ideia, se é permitido dizer assim, é uma exigência política. Isto é: uma democracia com o dever de não apenas funcionar, mas operar conforme seu conceito, demanda pessoas emancipadas. Uma democracia efetiva só pode ser imaginada enquanto uma sociedade de quem é emancipado (Adorno, 2012, p. 141-142; grifos no original).

Isto posto, fundamentando-se em Adorno (2012), visualiza-se que é de suma importância para a educação, no que se refere à formação cultural dos indivíduos, que a mesma propicie, a partir de uma perspectiva autorreflexiva que os sujeitos da educação sejam capazes de compreender as contradições de diferentes nuances, oriundas das relações sociais concretas firmadas sob o modo de produção capitalista.

Tal medida é de fundamental relevância para o contínuo e o histórico processo de construção e aprimoramento da democracia, que permanece inacabada. Daí a importância da educação e da formação cultural, visando

---

<sup>114</sup> “Esta é em si mesma de natureza antinômica. Suas condições são autonomia e liberdade” (Adorno, 2004, p. 97).

impedir que horrores tais como os de *Auschwitz* se repitam. Segundo Adorno (2012, p. 121-122),

[...] as tentativas de se contrapor à repetição de *Auschwitz* são impelidas necessariamente para o lado subjetivo. Com isto refiro-me sobretudo também a psicologia das pessoas que fazem coisas desse tipo. Não acredito que adianta muito apelar a valores eternos, acerca dos quais justamente os responsáveis por tais atos reagiriam com menosprezo; também não acredito que o esclarecimento acerca das qualidades positivas das minorias reprimidas seja de muita valia. É preciso buscar as raízes nos perseguidores e não nas vítimas, assassinadas sob os pretextos mais mesquinhos. Torna-se necessário o que a esse respeito uma vez denominei de inflexão em direção ao sujeito. É preciso reconhecer os mecanismos que tornam as pessoas capazes de cometer tais atos, é preciso revelar tais mecanismos a eles próprios, procurando impedir que se tornem novamente capazes de tais atos, na medida em que se desperta uma consciência geral acerca desses mecanismos. Os culpados não são os assassinados, nem mesmo naquele sentido caricato e sofista<sup>115</sup> que ainda hoje seria do agrado de alguns. Culpados são unicamente os que, desprovidos de consciência, voltaram contra aqueles, seu ódio e sua fúria agressiva. É necessário contrapor-se a uma tal ausência de consciência, e preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias. A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma autorreflexão crítica.

Diante da fala de Adorno (2012), considera-se que, para a sobrevivência do debate na política, para a preservação de uma vida pública que impeça a materialização de discursos e de ações totalitárias, enfim para a manutenção da democracia, é de fundamental importância que os indivíduos sejam educados.

Ressalta-se ainda que a educação dos indivíduos, importante e decisiva nas relações socioculturais e de afeto posteriores, estabelecidas com os sujeitos no cotidiano e no mundo, já se inicia em casa, na chamada primeira infância, junto aos pais, aos irmãos, enfim, junto à família. Tal afirmação pode

---

<sup>115</sup> Segundo Ferreira (2020, p. 707), o sofista pode ser descrito da seguinte maneira: “Na Grécia antiga, aquele que tinha por profissão ensinar a sabedoria e a arte de falar em público. [...] Que argumenta com sofismas, ou é dado a empregá-los”. De acordo com Abbagnano (2007, p. 917), o sofisma é o “[...] mesmo que *falácia*. [...] Raciocínio caviloso ou que leva a conclusões paradoxais ou desagradáveis”.

ser melhor evidenciada a partir das seguintes palavras de Freud (2012, p. 420-421):

A psicanálise chama de “ambivalente” essa predisposição para atitudes contraditórias; e não tem dificuldade em apontar a fonte de tal ambivalência emocional. Pois ela nos ensinou que as posturas afetivas em relação a outras pessoas, tão relevantes para a conduta posterior do indivíduo, são estabelecidas surpreendentemente cedo. Já nos primeiros seis anos de vida o pequeno ser humano tem assentados a natureza e o tom afetivo de suas relações com as pessoas do outro e do mesmo sexo; a partir de então pode desenvolvê-los e modificá-los em certas direções, mas não eliminá-los. As pessoas a que ele se fixa dessa maneira são os pais e os irmãos. Todos os indivíduos que vem a conhecer depois tornam-se sucedâneos desses primeiros objetos dos sentimentos (talvez também as pessoas que dele cuidaram, além dos pais) e são por ele ordenados em séries que provêm das “imagos”<sup>116</sup>, como dizemos, do pai, da mãe, dos irmãos etc. Portanto, estes que depois conhece têm de assumir uma espécie de herança afetiva, deparam com simpatias e antipatias para as quais contribuíram muito pouco; todas as futuras escolhas de amizades e amores sucedem a partir de traços mnemônicos<sup>117</sup> deixados por aqueles primeiros modelos.

Considerando as palavras de Freud (2012), que destacam a importância da educação dos sujeitos na primeira infância, por meio das relações vivenciadas em casa com os pais, com os irmãos, etc., por quanto serão decisivas na forma pela qual os indivíduos irão se relacionar com os demais sujeitos que habitam o mundo, infere-se que a educação recebida fora do espaço familiar, que contribuirá para a emancipação dos estudantes, a manutenção da democracia e o estabelecimento de relações sociais que não visam à alienação e ao domínio de uns indivíduos sobre outros, não deve constituir-se em qualquer tipo de educação, pelo contrário, deve ser um trabalho educativo revestido de um viés crítico.

---

<sup>116</sup> Conforme Laplanche e Pontalis (2001, p. 234-235), a imago tem este sentido: “Protótipo inconsciente de personagens que orienta seletivamente a forma como o sujeito apreende o outro; é elaborado a partir das primeiras relações intersubjetivas reais e fantasísticas com o meio familiar”.

<sup>117</sup> O traço mnemônico, mnêmico ou mnésico é explicado por Laplanche e Pontalis (2001, p. 512) da seguinte maneira: “Expressão utilizada por Freud ao longo de toda a sua obra para designar a forma como os acontecimentos se inscrevem na memória. Os traços mnésicos são, segundo Freud, depositados em diversos sistemas; subsistem de forma permanente, mas só são reativados depois de investidos”.

Logo, faz-se aqui alusão a um paradigma educacional que por meio dos seus processos críticos de ensino e de aprendizagem, consiga contribuir para o esclarecimento dos estudantes, kantianamente expressando, fato relevante no que tange à coragem de cada sujeito de decidir por si próprio, de refletir criticamente, de tomar as próprias decisões e de fazer as próprias escolhas (Kant, 2005). Então, acredita-se que os indivíduos formados sob essa perspectiva não aceitarão nenhuma forma de tutela ou jugo intelectual, questionarão a realidade concreta, sendo críticos e autocríticos. Deduz-se, assim, com Adorno (2012), que somente com sujeitos capazes de autorreflexão crítica e emancipados que *Auschwitz* não se repetirá.

Ante ao que foi dito, entende-se que uma formação cultural a partir desse viés crítico, autorreflexivo e emancipatório, não poderá desconsiderar a relevância da estética, a qual contribui com a perspectiva do sensível na educação dos sujeitos. Então, dentre os saberes que podem vir a fazer parte dessa espécie de educação para a sensibilidade, ou educação estética, com vistas à formação cultural emancipatória, estão aqueles vinculados à arte e às suas diferentes linguagens expressivas, como a música por exemplo. Nessa linha de raciocínio, destaca-se a seguinte exposição de Schiller (2010, p. 23-24):

Não haveria uso melhor para a liberdade que me concedeis do que chamar vossa atenção para o palco das belas artes? Não será extemporânea a busca de um código de leis para o mundo estético, quando o moral tem interesse tão mais próximo, quando o espírito de investigação filosófica é solicitado urgentemente pelas questões do tempo a ocupar-se da maior de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política? [...] Espero convencer-vos de que esta matéria é menos estranha à necessidade que ao gosto de nosso tempo, e mostrarei que para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade.

Em consonância com os questionamentos de Schiller (2010), vê-se que é de grande relevância para a existência dos indivíduos quando a educação se orienta por um paradigma epistemológico cuja formação cultural dialoga com a estética a partir da arte. Tal fato permite o acesso dos sujeitos a diferentes linguagens artísticas, e dentre elas a música, condição *sine qua non* para o

processo formativo, mediante o ensino e o aprendizado de diferentes temas com conteúdos expressivos, capazes de constituir experiências<sup>118</sup> estéticas, éticas e sensíveis no campo educacional para os estudantes. Nessa perspectiva, acredita-se que as referidas experiências são fundamentais para o desenvolvimento da autonomia de pensamento, da autorreflexão crítica e da emancipação política.

Entretanto, quando se pensa em uma educação de caráter estético, em que à arte se constitui em expressão para à ampliação da sensibilidade dos sujeitos, sobretudo no que se refere ao diálogo com os demais indivíduos acerca do mundo material contraditório, observa-se que não é toda e qualquer espécie de expressão, que se autointitula de arte, que aqui se tem como referência.

Veja-se, por exemplo, o caso da música, sob a lógica da Indústria Cultural, expresso pelos pensamentos de Adorno e Simpson (1986, p. 123), quando apresentam os sentidos de standardização e de pseudo-indivuação, como se segue:

O correspondente necessário da standardização musical é a *pseudo-indivuação*. Por pseudo-indivuação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria standardização. A standardização de *hits* musicais mantém os usuários enquadrados, por assim dizer escutando por eles. A pseudo-indivuação, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, “pré-digerido”.

---

<sup>118</sup> Segundo Adorno (1995), o conceito de experiência está vinculado ao legado kantiano da autorreflexão crítica. Logo, de acordo com o referido autor: “A posição-chave do sujeito no conhecimento é experiência, não forma. [...] O ato aproxima-se de seu conhecimento quando o sujeito rasga o véu que tece ao redor do objeto. Ele só é capaz disso quando, com passividade isenta de angústia, se confia à sua própria experiência” (Adorno, 1995, p. 194). De acordo com Benjamin (1996), à experiência está ligada a história e à memória. Nesses termos ele diz: “Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? [...] Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?” (Benjamin, 1996, p. 114).

A partir da argumentação de Adorno e Simpson (1986), é possível compreender que a música<sup>119</sup>, que é influenciada pelas fórmulas de composição da Indústria Cultural, e também pelos seus padrões de execução e de repetição, cujo objetivo se concentra em servir aos interesses do capital, pois transformou-se em mercadoria, é incapaz de conduzir o público a momentos de apreciação estética que permitam entender criticamente o mundo, posicionando-se, dessa forma, de maneira contrária aos mecanismos de propagação da ideologia alienante do presente sombrio.

A música, sob o véu administrado do mecanismo tecnológico de controle da Indústria Cultural, em conjunto com as suas fórmulas, as suas técnicas e os seus padrões de composição, de reprodução, de divulgação, de repetição, de comercialização, de consumo, de execução e de apresentação ao público, é completamente estandardizada. Sobre a música estandardizada e a respeito da estandardização na música, que é a sua completa padronização, Adorno e Simpson (1986, p. 123) dizem o que se segue:

O exemplo mais drástico de estandardização de traços presumivelmente individualizados pode ser encontrado nos assim chamados “improvisos”. Mesmo que os músicos de *jazz* ainda improvisem na prática, os improvisos deles se tornaram tão “normatizados”, a ponto de permitirem o desenvolvimento de toda uma terminologia para expressar os procedimentos padronizados de individuação, uma terminologia que, por sua vez, é trombeteada pelos agentes da publicidade do *jazz* para promover o mito do artesanato pioneiro e, ao mesmo tempo, lisonjear os fãs, aparentemente permitindo-lhes espiarem os

---

<sup>119</sup> Para Adorno e Simpson (1986), a padronização, que a caracterizam como estandardização, que se encontra presente na música popular, é a categoria que permite diferenciar esse paradigma de música do que eles denominam de música séria. “Um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a estandardização. Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos. Muito conhecida é a regra de que o *chorus* [a parte temática] consiste em trinta e dois compassos e que a sua amplitude é limitada a uma oitava e uma nota. Os tipos gerais de *hits* são também estandardizados: não só os tipos de música para dançar, cuja rígida padronização se compreende, mas também os tipos ‘característicos’, como as canções de ninar, canções familiares, lamentos por uma garota perdida. E, o mais importante, os pilares harmônicos de cada *hit* – o começo e o final de cada parte – precisam reiterar o esquema-padrão. Esse esquema enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo em termos de harmonia. Complicações não têm consequências. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o *hit* acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido” (Adorno; Simpson, 1986, p. 116-117; grifos no original).

bastidores e ficarem por dentro da história. Essa pseudo-individação é prescrita pela estandardização da estrutura. Esta é tão rígida que a liberdade que ela permite para qualquer espécie de improviso é severamente delimitada. Improvisos – passagens em que é permitida a ação espontânea de indivíduos (“*Swing it boys*”) – são confinados dentro das paredes do esquema harmônico e métrico.

Conforme Adorno e Simpson (1986), sob a estandardização *jazzística* da música, não se gera autorreflexão. Dessa forma, os ouvintes, bem como os músicos, não reconhecem que a trilha sonora que admiram e/ou executam já foi anteriormente e intencionalmente programada. E isso inclui a sua estrutura de composição, de execução, de improvisação e de divulgação pública, cujo objetivo se destina ao controle das consciências dos sujeitos envolvidos com ela, seja ao apresentá-la, seja ao apreciá-la.

Portanto, não existe nenhuma forma de individuação, nenhuma possibilidade de o sujeito vir a se tornar um ser livre e consciente para a escolha das músicas que irá ouvir ou tocar, a partir do instrumento musical cuja técnica ele domina, quando a música está sob a racionalidade da estandardização (Adorno; Simpson, 1986). Diante disso, os indivíduos também se tornam estandardizados, por conseguinte, distantes da emancipação.

Mas, ainda que o cenário na música seja desolador, no que tange a interferência da Indústria Cultural no processo de composição e de expressividade estética, dessa linguagem artística, para Adorno (1989), a nova música<sup>120</sup> apresenta-se como possibilidade de resistência e de

---

<sup>120</sup> A nova música à qual Adorno (1989) se refere está esteticamente vinculada aos músicos e compositores austríacos da chamada escola de Viena, dentre eles Alban Berg (1885-1935) e Arnold Schönberg (1874-1951) (Jay, 2008). Conforme Jay (2008, p. 60-61), Adorno tal qual “[...] Horkheimer, combinava uma rigorosa mentalidade filosófica com uma sensibilidade mais estética do que científica. Enquanto as inclinações artísticas de Horkheimer levaram-no para a literatura e para uma série de romances inéditos, Adorno sentiu-se mais profundamente atraído pela música, num reflexo do ambiente sumamente musical em que estivera imerso desde o nascimento. Caçula dos luminares da Escola de Frankfurt, Adorno nasceu em Frankfurt em 1903. Seu pai era um bem-sucedido judeu assimilado que comercializava vinhos, e dele o filho herdou o gosto pelas boas coisas da vida, mas pouco interesse pelo comércio. A mãe parece ter causado um efeito mais profundo em seus interesses posteriores. Filha de uma cantora alemã e de um oficial do Exército francês [...], ela teve uma carreira extremamente bem sucedida como cantora até se casar. Sua irmã solteira, [...] era uma pianista de considerável talento, que tocava com a famosa cantora Adelina Patti. Com o incentivo delas, [...] aprendeu piano e estudou composição desde cedo, sob orientação de Bernhard Sekles. Mas Frankfurt pouco oferecia além da formação musical tradicional, e Adorno sentia-se ansioso por mergulhar na música mais inovadora, que nessa época provinha de Viena. Na primavera ou verão de 1924, conheceu Alban Berg no Festival da Sociedade Universal de Música Alemã, em

problematização estética no mundo administrado e sombrio. Diz o referido autor:

As obras de arte têm seus alicerces nos enigmas que o mundo organizado propõe para devorar os homens. O mundo é a esfinge; o artista seu Édipo<sup>121</sup> tornado cego; e as obras de arte se parecem à sábia resposta que precipita a esfinge nos abismos. Desta maneira, toda arte está contra a mitologia. Em seu “material” natural está sempre contida a “resposta”, a única resposta possível e exata, mas nunca separada da própria obra. Dar esta resposta, pronunciar o que é real e satisfazer o preceito multívoco, mediante o uno contido nesse preceito desde sempre, tudo isso constitui o novo que vai mais além do antigo e o satisfaz. Continuar esboçando esquemas do conhecido, para criar o que nunca existiu, representa toda a seriedade da técnica artística, que é, contudo bastante maior, já que hoje a alienação da coerência de tal técnica forma o conteúdo da própria obra. Os *shocks* do incompreensível, que a técnica artística distribui na época de sua falta de sentido e insensatez, se invertem. Dão um sentido ao mundo sem sentido. E a nova música se sacrifica a tudo isto. A nova música tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo. Toda a sua felicidade apoia-se em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza, em subtrair-se a aparência do belo. Ninguém quer ter nada a ver com ela, nem os indivíduos nem os grupos coletivos. Repercute sem que ninguém a escute, sem eco. Quando se a escuta, o tempo forma ao redor dela como um reluzente cristal, mas quando não se a escuta, a música se precipita no tempo vazio como uma esfera perecível. A esta experiência tende espontaneamente a música nova,

---

Frankfurt, e ficou fascinado com três fragmentos da ópera de Berg, *Wozzeck*, ainda inédita. Resolveu acompanhá-lo a Viena e se tornar seu aluno. Retardado apenas pelos estudos universitários em Frankfurt, chegou à capital austríaca em janeiro de 1925. [...] Lá chegando, ele convenceu Berg a aceitá-lo como estudante de composição, duas vezes por semana, e procurou Eduard Steuermann para instruí-lo na técnica do piano. Suas composições parecem ter sido influenciadas pelos experimentos de Schönberg com a atonalidade, mas não por seu sistema dodecafônico posterior”.

<sup>121</sup> Infere-se que o Édipo mencionado por Adorno (1989) na citação faça alusão ao Édipo pertencente ao Complexo de Édipo, que psicanaliticamente, na teoria freudiana, é compreendido como: “Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos [...]. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia [...]. A antropologia psicanalítica procura encontrar a estrutura triangular do complexo de Édipo, afirmando a sua universalidade nas culturas mais diversas, e não apenas naquelas em que predomina a família conjugal” (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 77).

experiência que a música mecânica realiza permanentemente: a experiência do esquecimento absoluto. É verdadeiramente uma mensagem encerrada numa garrafa (Adorno, 1989, p. 106-107; grifos no original).

Tendo-se em conta tal argumentação de Adorno (1989) sobre a música e, nesse caso, a nova música, identifica-se que nem todas as possibilidades culturais, artísticas, estéticas, expressivas, sociológicas, filosóficas e políticas quanto à música estão entregues à Indústria Cultural.

Pois, em diálogo com Adorno (1989), compreende-se que, se por um lado, a música foi apropriada pela lógica produtiva do mundo administrado pela Indústria Cultural, que transformou a arte em mercadoria, por outro lado, há uma forma e um gênero de música, sendo a nova música<sup>122</sup>, que segue resistindo artisticamente, cuja estética permite desvelar as contradições reinantes na realidade concreta, que se materializam nas relações sociais. Sem esperar retornos midiáticos, que ressoem como ecos mercadológicos do comércio, a nova música se mantém incólume, enquanto arte dissonante, contra toda forma de standardização.

Ela é a expressão artística que o gênero musical *rock*, mediante à sua rendição à Indústria Cultural, não conseguiu ser. A nova música é a mensagem na garrafa, (Adorno, 1989), cuja expressividade epistêmica reivindica à formação cultural dos indivíduos. Acredita-se que esta poderá educá-los e, desse modo, contribuir para o despertar de suas potencialidades estéticas, sensíveis, éticas e de autorreflexão crítica, visando à emancipação e à resistência à barbárie (Adorno, 2012).

---

<sup>122</sup> De acordo com Adorno (1986, p. 150-151), o “[...] equilíbrio entre linguagem e norma foi, agora, superado pela nova música, digamos desde as primeiras obras de pleno atonalismo. A nova música não tolera nem mais leis semelhantes à linguagem nem se equipara àquilo que a maioria dos homens escuta como que de um modo pré-artístico [...]. Também a linguagem verbal falada e a literário-objetiva separaram-se; só que, na música, a ruptura é bem mais radical. A diferença entre a tonalidade e o material emancipado de hoje: o do sistema dos doze semitons equivalentes e bem temperados [...] não está na distinção superficial entre um sistema, um esquema ordenador e outro, mas na distinção entre uma linguagem sedimentada, por um lado, e um processo que percorreu a vontade consciente da consciência emancipada, por outro”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhuma sociedade que contradiga o seu próprio conceito – o conceito de humanidade – pode ter plena consciência de si mesma.

- Adorno (1986, p. 84) -

Neste ponto da discussão apresentada ao longo da tese, foi possível vislumbrar o objeto investigado, o *Rock and Roll* e a formação humana, por meio de uma perspectiva interpretativa que se afastou das premissas do senso comum, e amparou-se em um olhar crítico sobre a realidade material, lugar em que as relações sociais concretas são estabelecidas.

Ressaltou-se no trabalho, que essa mesma realidade, parte integrante do mundo material, é marcada por diferentes contradições de teor histórico, cultural, sociológico, político, antropológico, filosófico, econômico, psicológico etc., que interferem na existência dos indivíduos em suas relações com os demais sujeitos e com a natureza.

Assim, foi constatado que, no contexto histórico contemporâneo, o capitalismo ainda é o modo de produção que orienta o processo produtivo, bem como todos os seus desdobramentos materializados na criação, na circulação e na comercialização de mercadorias (Marx, 1996). Além disso, tal modo de produção permanece influenciando a vida dos sujeitos e ditando o consumo a partir da Indústria Cultural.

Conforme Adorno e Horkheimer (1985), a Indústria Cultural foi considerada enquanto um dos aparatos técnicos do capitalismo, que por meio dos veículos de comunicação de massa, pelas campanhas publicitárias e de *marketing*, pelas propagandas e pelos comerciais disseminam a ideologia do consumo sobre os sujeitos, alienando as suas consciências.

Ademais, identificou-se que a engenharia da Indústria Cultural não se resume apenas a ditar o consumo; ela também se materializa em um mecanismo que se apropria de tudo o que os indivíduos criam, a partir da atividade intencional do trabalho (Marx, 2023).

Nessa perspectiva, a produção alimentícia, a educação, as inovações tecnológicas, as descobertas científicas, os saberes destinados à cura de diferentes doenças, a arte e suas diferentes linguagens expressivas, tal como a

música, enfim, tudo isso foi transformado em simples mercadoria pela Indústria Cultural para o consumo alienado de clientes em busca de satisfação pessoal, objetiva e subjetiva (Adorno; Horkheimer, 1985).

Sob a égide da Indústria Cultural, conforme Adorno e Horkheimer (1985), constatou-se no estudo que o artista e a sua arte perderam toda a capacidade de expressão, uma vez que já não existe liberdade e muito menos autonomia produtiva para criar de forma consciente. E isso ocorreu pelo fato de que as obras enviadas pela maquinaria da Indústria Cultural tornaram-se produtos feitos sob medida e sob encomenda para o mercado.

Além disso, as obras de arte ainda perderam a sua originalidade porque também são reproduzidas infinitas vezes, com vistas a suprir as demandas do comércio cuja lógica racional orienta-se pelo movimento contraditório da oferta, da disponibilidade, da procura e da compra de mercadorias enfileiradas nas prateleiras dos *shoppings*, das lojas de departamentos, inclusive as virtuais, dos supermercados etc. Sob esse véu, a arte perdeu no que se refere ao seu potencial de crítica e ainda no que tange ao seu caráter de denúncia das injustiças sociais (Adorno, 2011).

Desse modo, a partir de Benjamin (1996), identificou-se que, à medida que seguiu influenciada pela Indústria Cultural, a arte vem sendo copiada inúmeras vezes pelas técnicas de reprodução do sistema capitalista, que a transformou em mero produto, moldada aos fins do mercado, incapacitada de liberdade de expressão e impossibilitada de manifestar resistência, negação e indignação. Assim, ela se tornou um objeto esvaziado de aura.

Dessa forma, esvaziada da sua aura, identificou-se que a arte está destituída da possibilidade do instante estético, do momento único, impossível de ser copiado pelas técnicas de reprodução, e que comove os sujeitos esteticamente e sensivelmente (Benjamin, 1996).

Logo, considerando essa condição da arte no mundo capitalista, foi constatado pela pesquisa que o mesmo ainda ocorreu com as diferentes linguagens expressivas da arte. Ademais, em diálogo com Adorno e Simpson (1986), viu-se que esse caso também afetou a música, relegada a veículo de propagação da ideologia do sistema capitalista, que aliena a todos os

indivíduos, configurados, no caso da música, nos seus fiéis e assíduos ouvintes. Desse modo:

A estrutura mental a que a música popular originalmente apelava, em que ela se sustenta e que perpetuamente reforça, é simultaneamente uma estrutura de distração e desatenção. Os ouvintes são distraídos das exigências da realidade por “distrações” que tampouco exigem atenção [...] a distração não é apenas um pressuposto, mas também um produto da música popular. As próprias melodias embalam o ouvinte à desatenção. Dizem-lhe para não ficar preocupado, pois ele não há de sentir falta de nada (Adorno; Simpson, 1986, p. 136-138; grifos no original).

Deste modo, a partir da fala de Adorno e Simpson (1986), ficou mais evidente que a Indústria Cultural ao se apoderar e se apropriar da música, tornou-a em uma espécie de mecanismo de distração para as massas, no que tange à realidade material, mecanismo esse que foi capaz de influenciar as subjetividades das multidões.

E dessa forma, a Indústria Cultural transformou cada um dos indivíduos em consumidores de mercadorias, incapazes de pensarem por si mesmos e também de identificarem que as músicas que escutam cotidianamente, e que embalam o ritmo dos diferentes momentos das suas existências, fazem parte de um roteiro formatado e anteriormente programado. O objetivo, ficou evidente: mantê-los entretidos e alijados dos problemas reais que afetam suas vidas, e dentre eles a ideologia e a alienação, efetuadas também por meio do trabalho mecanizado (Adorno; Simpson, 1986).

Assim, se a arte e as suas diferentes linguagens expressivas, e dentre elas a música, foram tomadas e controladas pela Indústria Cultural, o mesmo ocorreu também com os inúmeros gêneros musicais tais como o *rock*, uma vez que ele não está imune às diferentes contradições de nuances culturais, antropológicas, sociais, econômicas, filosóficas e sociológicas que se materializam no mundo, e o perpassam a partir das relações sociais concretas que se constituem pelas interações cotidianas, estabelecidas pelos indivíduos na realidade.

Nesses termos, tal como foi investigado por Friedlander (2017), as origens do *rock* remontam à década de 1950, nos Estados Unidos da América,

e em sua gênese o referido gênero musical se materializou em uma forma de linguagem musical, que foi utilizada tanto por compositores e por cantores negros, e também por parte dos jovens brancos para comunicarem e manifestarem as suas insatisfações culturais, políticas e sociais à época. Assim, o *rock* foi uma forma de expressão dos jovens e de grupos afro-americanos cultural, social, econômica e politicamente marginalizados.

Entretanto, de música atrelada a determinados grupos e a determinadas gerações, que a utilizaram para apresentar os seus descontentamentos com a realidade material na década de 1950, o *rock* foi ascendido à programação das rádios, o que o possibilitou galgar outras perspectivas culturais e sociais, e dentre elas, transformar-se em produto do mercado musical, capaz de disseminar no imaginário da população jovem que ao consumir o referido gênero musical, estava também aderindo a um estilo de vida ancorado na juventude, na rebeldia, na liberdade sem limites, na aquisição de diferentes mercadorias tais como roupas, calçados, carros etc., destinados especificamente ao público jovem (Friedlander, 2017).

Nesse contexto, de acordo com Friedlander (2017), Elvis Presley (1935-1977) tornou-se não apenas um simples e mero cantor, mas sobretudo um ícone, um símbolo, uma referência para a música que passou a ser consumida pela juventude, sobretudo aquela juventude branca estadunidense. Tal música foi representada pelo gênero musical *Rock and Roll*, que embalou sonoramente os encontros juvenis.

Aqui, tornado um produto e feito mercadoria, o gênero musical *rock* transformou-se em instrumento da Indústria Cultural, condição que o levou a perder a sua possível e a sua provável espontaneidade expressiva, presente no contexto histórico referente à sua gênese, condição que o permitiu outrora ser uma via de manifestação das insatisfações culturais, políticas, sociais e econômicas dos compositores e dos músicos negros e do público afro-americano, ouvintes das suas composições, e também de uma parcela da juventude branca estadunidense.

Sob os auspícios da Indústria Cultural, o *rock* se converteu em um gênero musical incapaz de constituir críticas ao mundo material, à realidade concreta e à sociedade contraditória. Sendo assim, o referido gênero musical

tornou-se um mero produto, com vistas a ser consumido pela população jovem ou adulta atraída por ele.

Entretanto, o consumo da música popular ocorre, segundo o que se verificou na pesquisa por intermédio de Adorno e de Simpson (1986), não pela própria liberdade de escolha dos seus adeptos, pois no capitalismo os indivíduos não a possuem, e sim pelas investidas ideológicas do sistema ao qual tal vertente de música faz parte. E esse sistema é a Indústria Cultural que convence a todos os sujeitos a consumirem as mercadorias que ela coloca ao seu dispor. Cabendo então aos sujeitos, nesse contraditório e paradoxal processo, escolherem o seu produto e se lançarem sob as luzes entorpecentes e as imagens inebriantes da divertida e da autodestrutiva sociedade do espetáculo (Debord, 2016).

A partir desta perspectiva, o *rock* repetiu a sina de todos os produtos propagados pela Indústria Cultural, que foi a constituição das técnicas de reprodução em massa, da criação de fórmulas de composição, das padronizações das produções musicais e da standardização das próprias músicas (Adorno; Simpson, 1986).

Dessa forma, tal como todas as mercadorias, o *rock* também contribuiu com a pseudoformação dos sujeitos, conforme o pensamento de Adorno (2004), por estar sob as influências dos mecanismos sutis de alienação das consciências, presentes em todas as formas de expressão apoderadas pela Indústria Cultural, que o transformou em produto, e exerceu sobre ele completa e total influência e controle.

Todavia, visualizou-se, ainda, pela investigação empreendida no presente estudo, que o mundo material, a realidade concreta, a sociedade paradoxal e as relações constituídas entre os sujeitos, são complexas e também marcadas pelo movimento dialético, pelas tensões e pelas contradições de diferentes nuances (Adorno, 1995).

Por essa via, existiu uma condição de tensão que marcou a relação estabelecida entre o *rock* e a Indústria Cultural, que pôde ser vista quando o *rock* foi utilizado enquanto canal aglutinador das vozes dos jovens e também de todos os demais indivíduos que foram contrários à guerra do Vietnã (1959-1975), e ainda, que não se sentiram representados pelo conservadorismo

cultural e pelo liberalismo político-econômico estadunidense (Muggiati, 1984; Merheb, 2012).

Ressaltou-se ainda no estudo, que todos os sujeitos jovens que foram contrários à dureza da política soviética, também recorreram ao *rock* como instrumento de expressão das suas angústias (Marcuse, 1977).

Tais fatos foram marcantes e relevantes para os grupos da contracultura situados nos Estados Unidos da América, bem como na Europa, incluindo o Leste europeu, no contexto histórico que se desenvolveu ao longo das décadas de 1960 e de 1970.

Diante do exposto e de acordo com Muggiati (1973), o *rock*, enquanto um dos desdobramentos da contracultura, oscilou historicamente entre a sua possível assimilação pelo sistema, e ao mesmo tempo se configurou em uma espécie de expressão musical que visou negar a cultura, a política, a economia, a moral e os costumes empreendidos, divulgados e incentivados pelo *status quo*.

Essa mesma tensão entre a cultura dominante e o *rock* foi também destacada por Souza (1995), que no Brasil pôde ser vista especificamente no contexto histórico de meados da década de 1980, momento posterior à Ditadura Militar (1964-1985) que assombrou o país. O pós-ditadura ficou marcado por ser o momento da redemocratização do país e da reabertura da política nacional. Em tal contexto, o *rock*, feito pela juventude brasileira, serviu tanto para a sua diversão e para a sua socialização, quanto para se politizarem e se expressarem.

Ainda assim, mesmo diante de todo esse processo dialético de contradições e de tensões, que historicamente marcou a relação entre o *rock* e a Indústria Cultural, não se pode negar e muito menos desconsiderar que o mencionado gênero musical foi incapaz de resistir às investidas da mencionada estratégia de domínio capitalista, (Chacon, 1985), que é a Indústria Cultural.

Não obstante, houve diversos momentos na história em que o *rock* foi utilizado como instrumento para canalizar, para equalizar, para aglutinar e para ampliar o alcance das vozes de grupos étnico-raciais social, política, cultural e economicamente marginalizados (Friedlander, 2017). Ademais, serviu para propagar a insatisfação das juventudes com o conservadorismo cultural e o

liberalismo econômico estadunidense, e para declamar versos de oposição aos horrores da guerra e proclamar a paz (Muggiati, 1984; Merheb, 2012). Bem como para resistir à dureza da política soviética (Marcuse, 1977). E ainda, para criticar o consumo capitalista, como ocorrera com o subgênero *punk-rock* (Chacon, 1985). É preciso dizer que apenas essas ações se mostraram insuficientes, para garantir uma formação que torne os sujeitos resistentes às investidas da Indústria Cultural e à pseudoformação empreendida por ela.

Todavia, é necessário também frisar que por meio de toda a discussão teórica realizada no presente trabalho, foi possível considerar que, provavelmente, o *rock* nunca prometeu constituir-se enquanto um gênero musical, uma linguagem artística e uma expressão poética que tivesse por objetivos resistir à Indústria Cultural, negar as suas estratégias de controle e romper com a pseudoformação à qual os sujeitos foram submetidos, a partir do momento em que consumissem suas mercadorias. Podendo ser elas, inclusive, mercadorias de caráter musical, que se anunciam enquanto linguagem artística.

Portanto, por meio do que foi discutido teoricamente na presente pesquisa, acredita-se que o caminho para romper com a pseudoformação à qual os sujeitos foram expostos e submetidos, por intermédio dos produtos da Indústria Cultural, passa pela educação, sobretudo por um processo de ensino e de aprendizagem que esteja orientado por um paradigma epistemológico e pedagógico fundamentado na crítica e na autocrítica, fator indispensável e fundamental para uma formação que aponte para a emancipação dos indivíduos (Adorno, 2012).

Para tanto, a partir das discussões realizadas na presente investigação, considerou-se que essa emancipação se realizará somente se o trabalho pedagógico e didático realizado em face à educação dos sujeitos, no seu processo de ensino-aprendizagem, primar por uma aproximação dialética entre a educação e a cultura, considerando-se a tensão existente entre ambas no seu diálogo, o que permitirá uma espécie de formação voltada à cultura e vice-versa. Dessa forma, constituir-se-á no que se pode denominar de formação cultural (Adorno, 2004).

E dentre os saberes a serem priorizados em tal formação, destacou-se a arte séria, que ao ser linguagem e expressão estética, seja capaz de resistir, de negar, de enfrentar e de se posicionar criticamente contra a Indústria Cultural e as suas artimanhas racionalizadas, tecnocráticas e dominadoras (Schiller, 2010; Adorno, 2011).

Ante ao que foi dito, destacou-se no estudo que, entre as diferentes manifestações artísticas, acredita-se, como argumentado no trabalho, que a nova música, defendida por Adorno (1986, 1989), seja um exemplo de linguagem artística que poderá permitir a formação cultural dos indivíduos, por meio de uma estética que ao despertar a sensibilidade dos estudantes, consiga gerar neles a capacidade da autorreflexão crítica (Adorno, 2012).

Nesses termos, como destacou Adorno (1989), a nova música é uma espécie de mensagem na garrafa. Logo, ao parafrasear tal metáfora, visualizou-se que ao solitário navegante, que cruza os distintos mares e os longínquos oceanos, caso encontre essa referida garrafa, a ele, após conseguir decifrar a mensagem nela contida, será concedida uma experiência autorreflexiva (Adorno, 1995). Experiência essa que é capaz de formá-lo culturalmente e, então, alterar por completo os rumos da sua viagem existencial, pelo mundo material, pela realidade concreta e em suas relações com os demais sujeitos e, ainda, com a natureza.

Assim, como argumentado no trabalho, acredita-se que esse indivíduo que acessou a formação cultural, poderá fazer uso da autonomia de pensamento e da sua opinião, condição imprescindível para tomar as próprias decisões sem depender de outrem (Kant, 2005).

Contudo, como mencionado no decorrer da pesquisa, uma educação que forme os indivíduos para a autorreflexão crítica e que os torne capazes de se relacionar democraticamente com os demais sujeitos na realidade concreta inicia-se já na primeira infância, como destacou Freud (2012), por meio dos processos e das experiências vivenciadas em casa junto ao pai, à mãe, aos irmãos, enfim, a toda a família.

Somente assim, como foi exposto ao longo do texto, com os indivíduos emancipados, por meio da formação cultural acessada via educação, é que eles serão capazes de crítica e de autocrítica, tornando-se autônomos no

pensamento e nas ações, condição *sine qua non* para impedir que a barbárie de *Auschwitz* se repita, e dessa forma a democracia sobreviva (Adorno, 2012).

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bossi, Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Versão digital.

ADORNO, Theodor W. **Theodor W. Adorno: sociologia**. In: COHN, Gabriel (Org.). São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989. (Coleção Estudos, Estética; v. 26).

\_\_\_\_\_. **Actualidade de la filosofia**. Barcelona: Paidós Ibérica: Instituto de Ciencias de la Educación: Universidade Autònoma de Barcelona, 1991. (Colección Pensamiento Contemporáneo; v. 18).

\_\_\_\_\_. **Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada**. Trad. Luiz Eduardo Bica. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Temas; v. 30).

\_\_\_\_\_. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Escritos sociológicos I**. Trad. Agustín Gonzáles Ruiz. Madrid: Akal, 2004. (Obra Completa; v. 8).

\_\_\_\_\_. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

\_\_\_\_\_. **Teoria estética**. Trad. Artur Mourão. Reimp. Lisboa: Edições 70, 2011 (Arte & Comunicação; v. 14). Versão digital.

\_\_\_\_\_. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. 7 reimp. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

\_\_\_\_\_. **Indústria Cultural**. Trad. Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Temas básicos da sociologia**. Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_; SIMPSON, G. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. São Paulo: Ática, 1986. Reproduzido de ADORNO, T. W. & SIMPSON, G. On popular music. In: HORKHEIMER, Max, ed. *Studies in philosophy and social science*. Nova York, Institute of Social Research, 1941. v. IX, p. 17-48. Trad. por Flávio R. Kothe.

\_\_\_\_\_; *et al.* **Estudos sobre a personalidade autoritária**. Trad. Virginia Helena Ferreira da Costa, Francisco López Toledo Côrrea, Carlos Henrique

Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

AGUIAR, Joaquim Alves de. **Música popular e indústria cultural**. 1989. 196f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/35283>. Acesso em: 19 Mar 2024.

ALBINO, Luciano. **10 lições sobre Max Weber**. 3. reimp. Petrópolis: Vozes, 2021 (Coleção 10 Lições).

ALÉM, Fernando de Castro. **A Revista BIZZ, o rock nacional e a indústria cultural (1985-2001)**. 2018. 273f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados. Disponível em: <https://www.ppghufgd.com/wp-content/uploads/2019/03/Tese-A-Revista-Bizz-o-Rock-Nacional-e-a-Ind%C3%BAstria-Cultural-1985-2001.pdf>. Acesso em: 02 Jun 2023.

ALVES, Emiliano Rivello. **O rock e o sertanejo: antinomias da indústria cultural na conformação das preferências musicais de jovens de classe média urbana**. 2007. 125f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/109/o/Emiliano.pdf>. Acesso em: 02 Jun 2023.

AMADEO, Javier. **Notas sobre o marxismo: a tradição ocidental**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

ANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.). **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o estado democrático**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998. p. 9-23.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ASSOUN, Paul-Laurent. **A escola de Frankfurt**. Trad. Helena Cardoso. São Paulo: Ática, 1991.

BASTOS, Ana Claudia Gondim. **A crítica social na indústria cultural: a resistência administrada no rock brasileiro dos anos 80**. 2005. 101f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/17174>. Acesso em: 02 Jun 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas; v. 1).

\_\_\_\_\_. **O anjo da história**. Org. e Trad. João Barrento. 2. ed. 6. remp. Belo Horizonte: Autêntica, 2023. (Coleção Filô/Benjamin).

BERNSTEIN, J. M. O discurso morto das pedras e das estrelas: a teoria estética de Adorno. In: RUSH, Fred (org.). **Teoria Crítica**. Trad. Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. Aparecida: Ideias & Letras, 2008. p. 175-202.

BERTOLDI, Maria Tereza Jorgens. **A comunicação visual dos Beatles como sedução no imaginário social e cultural**. 2009. 352f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4379#preview-link0>. Acesso em: 02 Jun 2023.

BIREME. **Biblioteca virtual em saúde**: tutorial de pesquisa bibliográfica. Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde. (Brasil). Versão reduzida. São Paulo, 2009. Disponível em: [https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/apostila\\_biblioteca\\_virtual\\_saude\\_reduzida.pdf](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/apostila_biblioteca_virtual_saude_reduzida.pdf). Acesso em: 25 Mar 2024.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, o ofício de historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Versão digital.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CARLEIAL, Lucas Gurgel do Amaral. **Hell Yeah**: por uma filosofia do *rock* e do *metal* a partir do pensamento estético-musical de Nietzsche. 2009. 73f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Filosofia) – Universidade Federal do Ceará. Disponível em: [https://www.academia.edu/7780912/UNIVERSIDADE\\_FEDERAL\\_DO\\_CEAR%C3%81\\_INSTITUTO\\_DE\\_CULTURA\\_E\\_ARTE\\_CURSO\\_DE\\_FILOSOFIA\\_HELL\\_YEAH\\_Por\\_uma\\_Filosofia\\_do\\_Rock\\_e\\_do\\_Metal\\_a\\_partir\\_do\\_Pensamento\\_Est%C3%A9tico\\_Musical\\_de\\_Nietzsche](https://www.academia.edu/7780912/UNIVERSIDADE_FEDERAL_DO_CEAR%C3%81_INSTITUTO_DE_CULTURA_E_ARTE_CURSO_DE_FILOSOFIA_HELL_YEAH_Por_uma_Filosofia_do_Rock_e_do_Metal_a_partir_do_Pensamento_Est%C3%A9tico_Musical_de_Nietzsche). Acesso em: 06 Ago 2024.

CARONE, Iray. **Adorno em Nova York**: os estudos de Princeton sobre a música no rádio (1938-1941). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2019.

CEZÁRIO, Maria Angélica. **Experiência, formação humana e educação**: a dialética negativa como potência do pensamento não idêntico. 291 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (FE), Goiânia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/043ad5af-a891-42de-a377-064c6b84559d>. Acesso em: 03 Set 2024.

CHACON, Paulo Pan. **O que é rock**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985 (Coleção Primeiros Passos; v. 66).

CHAMBERS, Simone. A política da Teoria Crítica. In: RUSH, Fred (org.). **Teoria crítica**. Trad. Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. Aparecida: Ideias & Letras, 2008. p. 263-294.

COLLINS. **Dicionário Online**. s. d. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/jitterbug>. Acesso em: 13 Ago 2024.

CRUZ, Walter Firmo de Oliveira; FERREIRA, Silvia Raimundi. Psicanálise do rock: subjetividade na contemporaneidade. In: BERAS, Cesar; FEIL, Gabriel Sausen (Orgs.). **Sociologia do rock**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. p. 125-137.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. 14. reimp. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

DIVERSITAS, Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos. **Holocausto e antissemitismo**. USP. s. d. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/holocausto-e-anti-semitismo>. Acesso em: 01 Set 2024.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas “estado da arte”. In: **Educação & Sociedade**, ano XXIII, no 79, Agosto/2002. p. 257-272. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/vPsyhSBW4xJT48FrdCtqfp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 Mar 2024.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. Coord. e Ed. Marina Baird Ferreira. 8. ed. Curitiba: Cia Bras. de Educação e Sistemas de Ensino, 2020.

FREITAG, Bárbara. **A teoria crítica**: ontem e hoje. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. (Obras Completas; v. 12).

\_\_\_\_\_. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. (Obras Completas; v. 18).

\_\_\_\_\_. Sobre a psicologia do colegial. In: \_\_\_\_\_. **Totem e tabu**: contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 418-423.

\_\_\_\_\_. **Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 (Obras Completas; v. 17).

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Trad. A. Costa. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

FURLAN, Vera Irma. O estudo de textos teóricos. In: CARVALHO, Maria Cecília M. de (Org.). **Construindo o saber: metodologia científica – fundamentos e técnicas**. 8 ed. Campinas: Papirus, 2008. p. 119-126.

GHEDINI, Cecília Maria. Educação Popular e referências formativas: elos que enraízam o projeto educativo da Educação do Campo no Brasil. **Revista Contexto & Educação**. [S. l.], v. 32, n. 101, p. 52-80, 2017. DOI: 10.21527/2179-1309.2017.101.52-80. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/600>. Acesso em: 22 Set 2023.

GROPPO, Luís Antonio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil**: a participação da música *pop-rock* na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80. 1996. 313f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/107858>. Acesso em: 02 Jun 2023.

GRUSCHKA, Andreas. **Frieza burguesa e educação**: a frieza como mal-estar moral da cultura burguesa na educação. Trad. Erika Hansen Gonçalves, Rita Amélia Teixeira Vilela, Maj-Lis Strunk, Antônio A. S. Zuin. Campinas: Autores Associados, 2014. (Coleção educação contemporânea).

HEGEL, Georg W. F. **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Menezes. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções: 1789 – 1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HORKHEIMER, Max. A presente situação da filosofia social e as tarefas de um Instituto de Pesquisas Sociais. In: **Revista Praga**, n. 7, São Paulo, HUCITEC, 1999. p. 121-132.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinicius Dantas. In: **Novos Estudos**, nº 12, Jun 1985. Disponível em: <https://www.unirio.br/cchs/ess/Members/rafaela.ribeiro/instrumentos-e-tecnicas-de-intervencao/pos-modernidade-e-sociedade-do-consumo-jameson-f-seminario/view>. Acesso em: 22 Abr 2024.

JAY, Martin. **As ideias de Adorno**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix: Universidade de São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. **A imaginação dialética**: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1933-1950. Trad. Vera Ribeiro; rev. César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JEFFRIES, Stuart. **Grande Hotel Abismo**: a Escola de Frankfurt e seus personagens. Trad. Paulo Geiger. 1 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: O que é esclarecimento (*Aufklärung*)? In: \_\_\_\_\_. **Textos seletos**. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 63-71.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. **História de conceitos**: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social. Contribuições de Ulrike Spree, Willibald Steinmetz. Trad. Markus Hediger. Revisão Técnica e de tradução de Bernardo Ferreira, Arthur Alfaix Assis. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. 4. ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Versão digital.

LOPES, Marcos Carvalho. **Canção, estética e política**: ensaios legionários. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos de dialética marxista. Porto: Publicações Escorpião, 1974.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Posfácio Silvano Santiago. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MANFREDINI JUNIOR, Renato; VILLA LOBOS, Eduardo Dutra; BONFA, Marcelo Augusto. Se fiquei esperando o meu amor passar. In: LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1989. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/legiao-urbana/46976/>. Acesso em: 23 Abr 2024.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**: o homem unidimensional. Trad. Giasone Rebuá. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

\_\_\_\_\_. **Um ensaio para a libertação**. Trad. Maria Ondina Braga. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.

\_\_\_\_\_. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2010.

MARTINS, Ângela Maria. O conhecimento no campo da gestão escolar: notas introdutórias. In: MARTINS, Ângela Maria (Org.). **Estado da arte: gestão, autonomia escolar e órgãos colegiados (2000/2008)**. Brasília: Liber Livro, 2011. p. 25-47.

MARX, Karl. **Para a crítica da economia política**. Trad. Edgard Malagodi. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Alex Marins. 2 reimp. São Paulo: Martin Claret, 2006. (Coleção A Obra-Prima de Cada Autor).

\_\_\_\_\_. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Edipro, 2017.

\_\_\_\_\_. **O capital: crítica da economia política – livro 1**, Trad. Reginaldo Sant'Anna. 40. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Trad. Luis Cláudio de Castro e Costa. 2. tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **O manifesto comunista**. Trad. Maria Lucia Como. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2005.

MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. **Rock: do sonho ao pesadelo**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

\_\_\_\_\_. O que é jazz. In: MUGGIATI, Roberto; CHACON, Paulo; CALDAS, Waldenyr. **O que é jazz, rock, música sertaneja**. São Paulo: Círculo do Livro: Brasiliense, 1995 (Coleção Primeiros Passos; v. 18).

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A genealogia da moral: texto integral**. Trad. Antônio Carlos Braga. 3. ed. São Paulo: Editora Escala, 2009.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia: ou os gregos e o pessimismo**. Trad. Paulo César de Souza. 3. reimp. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

NOBRE, Marcos. **A teoria crítica**. 3 reimp. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. 2011. 111f. Dissertação (Mestrado em História) –

Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/16660/Dissert-adriana-mattos-de-oliveira.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 02 Jun 2023.

OLIVEIRA, Robson Cervera de. **Sociedade, economia e produção musical: uma análise a partir do surgimento do rock e sua politização**. 2018. 50f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Economia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1090613?guid=1711074255569&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1711074255569%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d1090613%231090613&i=5>. Acesso em: 21 Mar 2024.

OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Trad. Eduardo Francisco Alves, Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. Versão digital.

PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude: alguns contributos. **Análise Social**, vol. XXV (105-106), 1990 (1.º, 2.º), p. 139-165. Disponível em: <https://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223033657F3sBS8rp1Yj72MI3.pdf>. Acesso em: 22 set 2023.

PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. 340f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-14122015-124043/publico/2015\\_MarceloGarsonBraulePinto\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-14122015-124043/publico/2015_MarceloGarsonBraulePinto_VCorr.pdf). Acesso em: 02 Jun 2023.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: POE, Edgar Allan. **O gato preto e outros contos extraordinários**. Barueri: Camelot, 2021. p. 112-121.

PRIBERAM. **Dicionário Online de Português**. s. d. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/holocausto>. Acesso em: 01 Set 2024.

PUCCI, Bruno. Indústria cultural e educação. In: VAIDERGORN, José; BERTONI, Luci Mara (Orgs.). **Indústria cultural e educação: ensaios, pesquisas, formação**. Araraquara: JM Editora, 2003. p. 09-29.

\_\_\_\_\_. O riso e o trágico na indústria cultural: a catarse administrada. In: PUCCI, Bruno. **Ensaio estético-filosófico: teoria crítica e educação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. p. 149-166. Disponível em: <https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/ensaios-estetico-filosoficos-teoria-critica-e-educacao-vol-1/>. Acesso em: 08 out. 2023.

RAMOS, Conrado. Indústria cultural, consumismo e a dinâmica das satisfações no mundo administrado. In: **A indústria cultural hoje**. DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez (Orgs.). São Paulo: Boitempo, 2011. p. 79-93.

RAMOS, Viviane Rodrigues Darif Saldanhas de Almeida. **Teoria crítica e Escola de Frankfurt: uma análise interdisciplinar da sociedade**. Curitiba: InterSaber, 2019.

REVERSO. **Dicionário**. Disponível em: <https://dicionario.reverso.net/alemao-portugues/Bildung>. Acesso em: 02 Set 2024.

SABATH, Ana Lúcia Nery. **Estado da arte sobre trabalho docente nos anos iniciais da Educação Básica: adoecimento e barbarização**. 2020. 144f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia. Disponível em: <https://tede2.pucgoias.edu.br/bitstream/tede/4540/2/Ana%20L%c3%bacia%20Nery%20Sabath.pdf>. Acesso em: 12 Abr 2023.

SAVAGE, Jon. **A criação da juventude: como o conceito de *teenage* revolucionou o século XX**. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Int. e notas Márcio Suzuki. 4. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2010.

SLATER, Phil. **Origem e significado da escola de Frankfurt: uma perspectiva marxista**. Trad. Alberto Oliva. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **A cultura rock e a arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

SOUZA, Maria de Fatima Bernadete de. **O rock underground em Florianópolis: entre a indústria cultural e a resistência**. 2014. 74f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Serviço Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/133116?show=full>. Acesso em: 02 Jun 2023.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Trad. Antonio A. S. Zuin (et al.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

VALLE, Maria Ribeiro do. Herbert Marcuse e os protestos dos anos 1960: a realização da utopia. In: FENERICK, José Adriano (Org.). **Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda**. Curitiba: Appris, 2021. p. 113-126.

WEBER, Max. **Conceitos sociológicos fundamentais**. Trad. Artur Morão. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2014.

\_\_\_\_\_. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Trad. Regis Barbosa, Karen Elsabe Barbosa; rev. téc. Gabriel Cohn. 4. ed. 4. reimp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015. v. 2.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A escola de Frankfurt**: história, desenvolvimento teórico, significação política. Trad. do alemão Lilyane Deroche-Gurgel; trad. do francês Vera de Azambuja Harvey; rev. Jorge Coelho Soares. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares. Seduções e simulacros: considerações sobre a indústria cultural e os paradigmas da resistência e da reprodução em educação. In: PUCCI, Bruno (Org.). **Teoria crítica e educação**: a questão da formação cultural na Escola de Frankfurt. 2. ed. Petrópolis: Vozes; São Paulo: EDUFISCAR, 1995. p. 151-176.

\_\_\_\_\_. **Indústria cultural e educação**: o novo canto da sereia. Campinas: Autores Associados, 1999.

ZUIN, Antônio; PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Nabuco. **10 lições sobre Adorno**. 2. Reimp. Petrópolis: Vozes, 2021 (Coleção 10 Lições).