

COMPORTAMENTOS MUSICAIS NA EDUCAÇÃO MUSICAL: ARTE ENQUANTO RESISTÊNCIA E SUPERAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL

*MUSICAL BEHAVIORS IN MUSICAL EDUCATION: ART AS RESISTANCE
AND OVERCOMING CULTURAL INDUSTRY*

Erickson Rodrigues do Espírito Santo^I 

Arnaldo Nogaro^{II} 

^I Universidade do Oeste de Santa Catarina, UNOESC, Seara, SC, Brasil. Mestre em Educação. Doutorando em Educação. E-mail: erickson.santo@unoesc.edu.br

^{II} Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, URI, Erechim, RS, Brasil. Doutor em Educação. Docente do PPG em Educação. E-mail: narnaldo@uricer.edu.br

Resumo: Ao ressaltar a perda de alteridade da grande música em face da indústria cultural, Theodor W. Adorno vê, de uma forma dialética, o prejuízo musical que a grande música sofre na mídia sob o ponto de vista de horizonte musical bem como pedagógico. Assim, este artigo de natureza teórica e enfoque qualitativo conduz-se pelo objetivo de problematizar, à luz do pensamento de Adorno, a respeito da diferença entre a grande música e a música de massa como fenômenos musicais e como a grande música é prejudicada nessa relação de alienação e consumo a partir do conceito adorniano de comportamentos musicais. A ideia nuclear é criar possibilidades para a identificação desses comportamentos musicais a fim de que eles possam ser trabalhados pelo educador musical, dentro de uma proposta de uma pedagogia que resista à barbárie, buscando a superação e a não repetição de fatos de amplo declínio humano, tal como bem nos orienta a filosofia de Adorno.

Palavras-chave: comportamentos musicais. educação musical. filosofia da educação. grande música. Theodor W. Adorno.

Abstract: By emphasizing the loss of otherness of great music in the face of the cultural industry, Theodor W. Adorno sees, in a dialectical way, the musical damage that great music suffers in the media from the point of view of musical horizon as well as pedagogical. Thus, this article is based on the assumptions of the objective of problematizing, in the light of Adorno's thought, about the difference between great music and mass music as musical phenomena and how great music is harmed in this relationship of alienation and consumption. from the Adornian concept of musical behavior. The idea is to make it possible to identify these musical behaviors so that they can be worked on by the music educator, within a proposal of a pedagogy that says "no" to barbarism, seeking to overcome and not repeat facts of broad human decline, such as well also puts us the philosophy of Adorno.

DOI: <https://doi.org/10.31512/vivencias.v19i38.870>

Submissão: 22-06-2022

Aceite: 27-09-2022

Keywords: musical behaviors. musical education. philosophy of education. great music. Theodor W. Adorno.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Introdução

A grande música é o conceito de Theodor W. Adorno que possui a finalidade de ver, entre outras questões estéticas, a alteridade e a autonomia na educação musical, auscultando como quaisquer tipos e gêneros de músicas podem contribuir para a autonomia do conhecimento e não para alienação pelo consumo, muito menos para o conceito de “regressão da escuta”.

O esclarecimento dos conceitos de alienação e fetiche como início do processo de decadência e apaziguamento do comportamento musical e da regressão da escuta, sob os conceitos musicais adornianos diante do ponto de vista mercadológico, são de suma importância para o entendimento da diferença entre a grande música e a música de massa como fenômenos musicais distintos.

A grande música é prejudicada nessa relação de alienação e consumo por meio da indústria cultural, cuja principal função é transformar a grande música em mercadoria e apaziguar sua função estética/musical colaborando na regressão da escuta. Entretanto, ressalva-se a diferença entre a música de massa e a grande música como fenômenos musicais a partir dos aportes filosóficos de Adorno e Marx.

Assim, este artigo tem o objetivo de problematizar, à luz do pensamento de Adorno, a respeito da diferença entre a grande música e a música de massa como fenômenos musicais e como a grande música é prejudicada nessa relação de alienação e consumo a partir do conceito adorniano de comportamentos musicais.

A ideia é possibilitar a identificação desses comportamentos musicais para que possam ser trabalhados pelo educador musical, dentro de uma orientação pedagógica que resista à barbárie, tal como também nos ensina Adorno. O conceito aqui de “barbárie” é aquele posto pela lógica adorniana, dentro do ponto de vista frankfurtiano descrito em sua obra-central (ADORNO; HORKHEIMER, 1986), onde o processo de esclarecimento posto pelas vias do capital levou o ser humano a um estado de barbárie onde não pode fruir sua humanidade, sendo reificado (“coisificado”) pela lógica de produção capitalista.

Metodologia e quadro teórico de referência: os comportamentos musicais segundo Adorno

Marx cria o conceito de fetiche como uma metáfora para explicar como ocorre a produção, circulação e atribuição de valor à mercadoria na sociedade capitalista. A palavra fetiche vem do português “feitiço, obra de magia” e do latim *factitius*, feito artificialmente (TÜRCKE, 2010). O fetiche é algo possessivo, uma projeção em um objeto que praticamente “ganha vida”. Quando o objeto (grande música) passa a ser mercadoria (música de massa), há um fetichismo relacional, onde se nega a alteridade e o poder estético da grande música e se venera o que é fabricado pela música de massa.

O fetichismo não significa em si só o desconhecimento do que está velado. Ele está vinculado à questão de retirar o máximo possível de prazer do processo. O fetiche para Marx, portanto, significa uma ilusão que pode ser superada, mas esconde suas condições de superação. Esse fetiche é parte do nosso mundo, é uma abstração real, que nos cega, nos bloqueia, bem como nos inviabiliza de fruir os fatos do mundo.

Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor. [...] É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. [...] O consumidor “fabricou” literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele. “Fabricou” o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada. (ADORNO, 2000, p. 77 - 78).

Assim, é evidente o poder fetichizante da indústria cultural em abarcar a música como mercadoria, como produto pago no mercado. O valor de mercadoria se expressa no valor de muitas outras mercadorias. A mercadoria consubstancia um cidadão desse mundo, a grandeza da mercadoria que atribui ao seu valor de troca. Sob a perspectiva de Freitag (1987, p. 56), a indústria cultural “[...] é a forma *sui generis* pela qual a produção artística e cultural é organizada no contexto das relações capitalistas de produção, lançada em circulação no mercado e por este consumida.”

Na visão de Türcke (2010, p. 182), o fenômeno que recebe o nome de indústria cultural tem sua gênese bem antes do século XX. O produto “[...] cultural em questão não caiu posteriormente nas garras do mercado, foi, pelo contrário, desenvolvido especialmente para ele. A indústria cultural não começa de maneira nenhuma apenas no século XX.”

A mercadoria aqui é referendada pelo que a indústria cultural oferece como objeto de consumo. É um meio de produção, sem qualificação e sem técnica, denotando apenas alienação devido ao seu “misticismo”. Desta forma, “[...] o caráter místico da mercadoria não provém, portanto, de seu valor de uso” (MARX, 2013, p. 197).

Para reforçar o caráter místico e de satisfação da mercadoria, Marx escreve que a

[...] mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da fantasia, não altera nada na coisa. Aqui também não se trata de como a coisa satisfaz a necessidade humana, se imediatamente, como meio de subsistência, isto é, objeto de consumo, ou se indiretamente, como meio de produção (MARX, 2013, p. 165).

A mercadoria pode ter um caráter fetichizante, transforma aparências subjetivas em aparências objetivas, devido à sua produção, e transforma as qualidades sociais restringindo-as a objetos de consumo. Para Türcke (2010, p. 183) faz uma “[...] diferença fundamental decidir sobre bens de consumo ou sobre seres humanos.” Nesse momento, a mercadoria é configuração elementar da sociedade burguesa. Nem mesmo a grande música consegue escapar das leis do mercado.

Portanto, a música de massa torna o ser humano fetichizado e alienado a ponto de se tornar uma mercadoria à luz do capitalismo. Nesse momento em que a grande música perde

espaço para a música de massa, o ser humano perde sua capacidade de discernimento musical, deixando sua escuta retrógrada. É o que Adorno vem a chamar de regressão na escuta.

A regressão na escuta faz que os apreciadores da música de massa formem categorias que tornam a música apenas uma mercadoria, sem a possibilidade da experiência estética e da apreciação instrumental. Isso, na visão adorniana, são chamados de comportamentos musicais, os quais alienam o gosto do apreciador e tornam a música apenas meio de produção.

Ao dar uma determinação ao tipo de ouvinte musical, Adorno constitui categorias musicais de apreciação que estão ligadas a elementos sociológicos e psicológicos. Ele atribui uma qualificação aos ouvintes que são classificados pelo tipo de comportamento musical, assim “[...] de início, ocupar-me-ei teoricamente dos comportamentos típicos de escuta musical sob as condições da sociedade atual” (ADORNO, 2011, p. 55).

A sociedade atual está moldada com base na alienação e no fetiche que as obras da indústria cultural expressam no que tange à falsa apreciação musical. Nesse instante é que ocorre o processo de decadência e apaziguamento do comportamento musical e, por conseguinte, a regressão da escuta, ou seja, “[...] a introspecção musical é extremamente incerta” (ADORNO, 2011, p. 59). A incerteza na introspecção musical ocorre segundo Adorno, por conta dos conceitos de comportamento musical que são representações qualitativamente significativas em consonância com o perfil de cada ouvinte musical.

Essa concepção enquanto qualidade de um perfil que remete à escuta musical e, por conseguinte, ao gosto que “[...] se assenta, antes do mais, sobre a adequação ou inadequação da escuta com relação ao que é escutado” (ADORNO, 2011, p. 58). Isso é uma estilização da escuta a qual ele enlaça a fatores psicossociais que são classificados por Adorno em sua “Sociologia da Música”.

Eu proponho apenas teses hipotéticas em relação aos tipos de escuta: é necessário considerá-los unicamente como perfis qualitativamente significativos, nos quais transparece alguma coisa sobre a escuta musical enquanto indicador sociológico, e eventualmente também sobre suas diferenciações e seus determinantes (ADORNO, 2011, p. 56).

A escuta musical é um indicador sociológico, pois “[...] tal sociedade consiste no conjunto dos ouvintes ou não ouvintes musicais, mas as propriedades estruturais e objetivas da música determinam, por certo, as reações dos ouvintes” (ADORNO, 2011, p.58). Logo, o autor divide esse comportamento musical social em **oito estilos**, que serão abordados nesse momento de forma breve.

O primeiro é o *expert* que não pode ser tomado como parâmetro de uma suposta apreciação ideal, visto que, mesmo sendo portador de uma escuta aguçada, especializada e objetiva, usa da lógica musical denominada técnica, que faz aflorar sua audição detalhista.

O lugar dessa lógica é a técnica; para aquele que também pensa com o ouvido, os elementos individuais da escuta se tornam imediatamente atuantes como elementos técnicos, sendo que nas categorias técnicas se revela, essencialmente, a interconexão de sentido (ADORNO, 2011, p.61).

Esse ouvido pensante do *expert* se funda na técnica da apreciação da escuta apropriada, ou seja, que tem ouvido absoluto e cômico do que ouve. Esse ouvido absoluto tem um caráter de ouvido pensante à luz de uma fruição e experiência estética a partir da reflexão sensível e racional dos encadeamentos que as obras apreciadas oferecem.

Nesse sentido, na visão adorniana, apenas os musicistas profissionais teriam condições, ou seja, abarcaria somente um seleto grupo de musicistas de vanguarda, os quais além da erudição estariam propensos a outros experimentos. Porém, na atualidade há um movimento contrário devido à baixa incidência de ouvintes *experts*, isso ocorre pela influência da indústria cultural nas composições que corroboram nas baixas qualificações das composições, cuja sua função está longe do devir estético, mas atrelada ao consumo e ao fetiche que são as marcas desse produto mercantil.

Por outro lado, tem-se o **bom ouvinte**, espécie rara, que está em declínio devido ao crescimento da burguesia da sociedade e pelo fato de as ações no âmbito musical sofrerem interferências de leigos que estariam propensos a uma produção musical em massa e midiática. Com uma experiência formativa musical amadora, a sociedade burguesa acaba não corroborando com a *práxis* amadora da música, logo o bom ouvinte estaria ameaçado de extinção como assevera Adorno (2011).

O bom ouvinte, mais uma vez de modo inversamente proporcional ao crescente número de ouvintes musicais em geral, torna-se cada vez mais raro com o incontido processo de aburguesamento da sociedade e com a vitória do princípio de troca e rendimento, estando ameaçado inclusive de desaparecer (ADORNO, 2011, p. 62-63).

O bom ouvinte não é inteiramente dotado de entendimento musical no que tange às regulamentações voltadas à técnica musical e às estruturações da música. Quem sabe essa falta de desenvoltura musical seja a premissa para sua extinção, para legitimar do ponto de vista societal, pois não tem conhecimento pleno de todas as nuances e técnicas musicais, assim, sua escuta/apreciação musical está fundada em determinar “[...] interrelações de maneira espontânea e tece juízos bem fundamentados, que não se fiam em meras categorias de prestígio ou no arbítrio do gosto” (ADORNO, 2011, p. 63).

O fato de sua condição na compreensão do fenômeno musical não ser plena e constante, não o coloca como um ouvinte alienado, pois ele é dotado de discernimento para tecer seu próprio juízo de valor estético atrelado ao seu próprio gosto musical, ou seja, tem completa condição de expor seu julgamento de estético com propriedade, embasado de forma inerente à linguagem musical posta pela mídia. Tal embasamento de linguagem musical, apoiada em juízos de valores estéticos, fruídos pelos canais da sensibilidade em tempos atuais não acontece devido ao relativismo que a indústria cultural oferece aos juízos de valores.

Nessa linha de raciocínio, fica evidente que o relativismo posto pela indústria cultural está ligado às facilidades de acesso que a internet oportuniza das mais variadas técnicas e estilos musicais, popularizando metodologias de ensino da música que na sua grande maioria não são eficazes, com pouco valor pedagógico e quiçá estético, logo tais acessos podem estar ajudando na extinção de bons ouvintes.

Adorno (2011) esculpe mais um comportamento denominado **consumidor cultural**, que nada mais é que um ouvinte burguês representado pelo público que venera os concertos de ópera. O que diferencia o consumidor cultural dos outros comportamentos musicais é que ele usufrui da música de forma mais quantitativa, não está preocupado com a escuta e nem com a música enquanto bem cultural. Já o *expert* e o bom ouvinte têm em sua égide musical o conhecimento musical estruturado dentro de pressupostos como a apreciação e técnica instrumental.

O fato de o consumidor cultural estar ligado à burguesia e, por conseguinte, ter acesso às obras eruditas, não quer dizer que ele seja um conhecedor profundo musical ou um esteta musical. Ele tem um conhecimento raso de grandes obras musicais, em que pese seus temas principais, porém sua afinidade com a música é fetichista e alienada pois “[...] lhe permite resumir os temas das obras musicais famosas e recorrentemente repetidas, identificando imediatamente aquilo que se escuta” (ADORNO, 2011, p. 63).

Essa tipologia de ouvinte possui uma vasta tradição musical. Tem grande informação cultural e possui uma fina educação, pois coleciona livros do gênero musical e discos. Seu conhecimento e respeito com relação à música vem da tradição, devido à tradição ser vista como um bem cultural, e, portanto, utiliza de seu próprio prestígio social.

Tipo burguês, e, via de regra, como frequentador de óperas e concertos. É possível chamá-lo de ouvinte de cultura ou consumidor cultural [*Bildungskonsumenten*]. Escuta muito, e, sob certas circunstâncias, de modo incessante; é bem-informado e coleciona discos. Respeita a música como um bem cultural, e, muitas vezes, como algo que se deveria conhecer pela própria importância social; tal atitude vai desde o sentimento de respeito sério até um esnobismo vulgar (ADORNO, 2011, p. 63).

O consumidor cultural tem uma afinidade com a música de modo fetichista e alienado, a música para ele é um produto de consumo, ou seja, “[...] sua relação com a música tem, em geral, algo de fetichista. Consome conforme a medida da legitimação pública do que é consumido” (ADORNO, 2011, p. 64).

O quarto estilo sugerido por Adorno é o **ouvinte emocional**, cujo nome já o define, pois acredita que a música tem a função de despertar sentimentos, pois visa liberar suas emoções. Nesse sentido, cabe ressaltar que esse ouvinte tem a lembrança da música enquanto trilha sonora, à qual marcou sua vida, pois transforma a música em “[...] expediente essencial para a ativação de excitações instintivas reprimidas ou domadas pelas normas civilizatórias” (ADORNO, 2011, p. 65).

Essa tipologia de comportamento musical não se preocupa com a estrutura musical e nem com a experiência estética das obras apreciadas, portanto, o ouvinte emocional é alvo fácil para os tentáculos da indústria cultural, pois sua fragilidade musical está ligada diretamente com suas questões emocionais. Seu pouco discernimento reflexivo faz com que continue consumindo e idolatrando desde a infância os mesmos gêneros musicais, pois seu “Eu musical reproduz apenas clichês” (ADORNO, 2011, p. 66).

Por querer reproduzir apenas clichês, o ouvinte emocional não tem a capacidade de experienciar as sensibilidades estéticas de maneira plena, apenas de forma cega e rasa ocorre

a fruição estética, totalmente corrompida pela alienação e pelo fetiche, logo “[...] a indústria cultural musical termina por incorporá-lo” (ADORNO, 2011, p. 66). Portanto, o baixo nível estético faz com que o ouvinte emocional utilize a música com reservatório no qual conseguissem extravasar mágoas e emoções ou até mesmo “[...] desejariam atrair [...] as emoções que sentem falta em si próprios” (ADORNO, 2011, p. 67).

Em contrapartida ao ouvinte emocional, Adorno descreve a figura do **ouvinte do ressentimento**, que tem por base recusar o estilo musical tido como oficial, considerando apenas o caráter mercadológico da música. O ouvinte do ressentimento geralmente não se conforma com novidades no sistema musical, reprime suas pulsões e são estritamente leais às formas de escrita tradicional. São pessoas que são engajadas em ordens partidárias e corporações, não concebem o novo, no que diz respeito à escrita e execução musical.

O ouvinte do ressentimento, aparentemente inconformista em seu protesto contra o sistema musical, simpatiza na maior parte das vezes com as ordenações e coletividades pelo simples fato destas existirem, com todas as consequências políticas e sociopsicológicas. [...] A consciência desse tipo é pré-formada pelos estabelecimentos de metas fixadas por suas confrarias, que, em geral, são partidárias de ideologias extremamente reacionárias, assim como pelo historicismo. A lealdade à obra mantida (ADORNO, 2011, p. 69).

Esse estilo anarquista e inconformado do ouvinte do ressentimento protesta sobre as estruturas musicais postas como catedráticas, pois ele despreza todo e qualquer estilo musical. Ainda tem como guia grupos intolerantes, que preservam o gosto por um compositor, apenas pelo gosto, não pelas suas qualidades como compositor ou instrumentista, como o exemplo de Bach, citado por Adorno (1988), isto é, o ouvinte do ressentimento é uma espécie alienada que necessita de grupos para apenas apreciar sem um julgamento estético à obra de Bach.

Assim, não estão preocupados com a qualidade musical que Johann Sebastian Bach exprime, mas sim apenas são partícipes do grupo. Isso fica evidente quando Adorno (2011, p. 69) explana que esse tipo de grupos têm a consciência pré-concebida “[...] pelos estabelecimentos de metas fixadas por suas confrarias, que, em geral, são partidárias de ideologias extremamente reacionárias, assim como pelo historicismo.” Logo, o que vale é o ideal burguês, tornando a música, bem como sua apreciação um fim em si mesmo.

Outro estilo é o **ouvinte de jazz**, um apreciador de vanguarda nato, que na visão adorniana é contrário a cultural musical tida como oficial, tem aversão ao movimento clássico/romântico.

O ouvinte de *jazz* também comunga da aversão ao ideal de música clássico-romântico. [...] Arroga-se ousado e vanguardista, quando, em verdade, seus excessos mais extremados foram ultrapassados e levados às últimas consequências há mais de cinquenta anos pela música séria (ADORNO, 2011, p. 73).

Nesse sentido, se considera um vanguardista, não enxerga que o gênero *jazz* extravasou as formas catedráticas de escrita e interpretação, perdendo a autenticidade do seu conceito musical. “O conceito do estilo autêntico torna-se transparente na indústria cultural como um equivalente estético da dominação. A ideia do estilo como uma conformidade a leis meramente estéticas é uma fantasia romântica retrospectiva” (ADORNO, 1986, p. 106).

Tal conceito, alicerçado nos meandros da indústria cultural, vai ao encontro do conceito dos novos fazedores musicais, os quais Adorno (2000, p. 82) lembra que “[...] os novos fazedores de música fazem arranjos com toda música que possam apoderar-se [...] e manipulam os bens da cultura com muito maior desenvoltura.”

Essa maior desenvoltura dos novos fazedores de arranjos musicais que Adorno (2000) fala, também se direciona à crítica que ele próprio faz ao *jazz*, com suas improvisações, que são uma ponte da indústria cultural, que pode ser caracterizada nesse estilo musical como uma maravilha da cultura de massa, através das improvisações. Desta Neste ínterim, “[...] as chamadas improvisações nada mais são que paráfrases de fórmulas básicas, sob as quais o esquema, embora encoberto, aparece a todo instante. Até mesmo as improvisações são em certo grau normatizadas, e sempre voltam a se repetir” (ADORNO, 2001, p. 119).

Essa repetição maçante, o mais do mesmo que Adorno critica são traços preponderantes da música de massa, não apenas no *jazz*, como a ineficácia de sua improvisação, em certo momento Adorno chega a comparar o *jazz* com as marchas militares. Por conseguinte, o *jazz* caracterizado em Adorno é uma ponte à indústria cultural ligando-o à música de massa. Dentro de uma concepção histórica, em especial na atualidade, o *jazz*, na visão adorniana, é o sertanejo universitário, o *funk*. Para ele não é o problema do estilo em si, mas da construção do estilo musical cujos métodos acabam sendo intensificados dentro de um projeto de recorte harmônico do mundo. Logo, “[...] o costureiro *jazz* comercial só pode exercer a sua função quando é ouvido sem grande atenção, durante um bate-papo e, sobretudo, como acompanhamento de baile” (ADORNO, 2000, p. 93).

Já o **ouvinte do entretenimento** está diretamente ligado ao consumo e à alienação da indústria cultural. Nesse estilo ficam mais acaloradas as questões que dizem respeito ao fetiche e alienação da música de massa como consumo, deixando evidente o entrelace entre esse tipo de ouvinte e a mídia. A música como mercadoria, ou seja, o entretenimento vicia e escraviza a massa, logo, a “[...] música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências” (ADORNO, 2000, p. 67).

Essa massa é passiva perante o que lhe é oferecido como obra musical. Decididamente seu patamar estético é decadente. Existe uma morosidade avassaladora no que diz respeito à obra musical, logo, “[...] na maioria das vezes, no entanto, os representantes do tipo do entretenimento são decididamente passivos e reagem com impetuosidade contra o esforço que as obras de arte lhes impõem.” (ADORNO, 2011, p. 78).

Portanto, essa tipologia é a mais comum que existe, pois, para ele, a música serve como entretenimento apenas para preencher o vazio do apreciador e não há, de forma alguma, caráter emancipatório na analogia da experiência estética. Assim, na perspectiva de Adorno (2000), a música de entretenimento serve apenas e unicamente como pano de fundo. O ouvinte de entretenimento jamais conceberá a experiência estética, porque não está aberto a ela. Destarte, essa passividade inerente ao ouvinte do entretenimento está ligada ao fato de que ele ouve tudo ao mesmo tempo, mas não ouve nada (ADORNO, 2011).

O último comportamento musical segundo Adorno é o **ouvinte indiferente**. Esse ouvinte tem em sua infância a razão da indiferença devido à rigidez em sua educação provinda de pais insensíveis.

Não se trata, no caso, como apregoa a *convenu* burguesa, de uma falta de disposição natural, senão de processos ocorridos durante a primeira infância. Ousamos lançar a hipótese de que, em tal período, esse tipo foi vitimado por uma autoridade brutal, ocasionando-lhe, pois, alguns defeitos. Em geral, crianças com pais particularmente rígidos parecem ser, inclusive, incapazes de aprender a leitura da notação musical- que, aliás, hoje é a precondição de uma formação musical humanamente digna (ADORNO, 2011, p. 80).

Esses processos educacionais imposto pelas famílias, na primeira infância, estão ligados a uma educação estética e pedagógica, de certa maneira, bárbara e brutal, justamente o contrário do que Adorno busca que é a composição de uma resistência contra a ignorância dominadora, a qual perpassa o debate pedagógico, para de maneira dialógica, criar a possibilidade de construir plenas condições para superar a barbárie. Freitag (1987, p. 84) insiste na necessidade de fazer com que a indústria cultural se comprometa com a qualidade do produto que lança, se assim o for, pode tornar-se agente “[...] poderoso de definição de novos padrões, de novo caráter da obra cultural, do trabalho educacional. Automaticamente criará, então, atitudes novas no consumidor e produzirá um novo consumidor: mais atento, mais crítico e mais sofisticado.”

Como dito alhures, o primeiro passo para que a barbárie educacional volte a acontecer é o retorno das crueldades de Auschwitz. Nessa linha de pensamento, como o ouvinte indiferente pode estar associado a uma educação de barbárie? Esse questionamento se responde por meio da brutalidade e severidade que educamos nossos filhos, ou seja, são pessoas reativas, por serem reprimidas na sua tenra infância.

A rigidez educacional, à luz das barbáries estéticas e sensoriais contemporâneas do ouvinte indiferente é enfrentada, em termos pedagógicos, por uma educação emancipatória e reflexiva do eu para a compreensão e conscientização do “Outro”. Restrepo (199, p. 32) expressa bem o que é esta rigidez educacional. “Se pudesse fazer cumprir uma ordem dessas, a escola pediria aos alunos que viessem apenas com seus olhos e ouvidos, ocasionalmente acompanhados da mão, em atitude de segurar um lápis, deixando o resto do corpo bem resguardado em casa.” Romper com estes modelos pedagógicos são formas de implementar resistência ao cotidiano da escola e na vida.

Nessa perspectiva, Adorno (1995) busca uma formação ética e humana e critica a educação burguesa e tecnicista, a qual só será possível pela educação que vise a formação plena e autônoma do indivíduo e não apenas uma mera “semiformação”, a qual os comportamentos musicais aqui postos têm como égide. Recorremos a Restrepo, pois ela nos ajuda a entender melhor esta questão quando afirma que para ser bem-sucedido

[...] em nossa cultura, é imperioso tornar-se insensível a muitas vivências singulares, a fim de assumir uma máscara estereotipada que não delate nossas emoções nem as nossas dúvidas, isto é, que não denuncie a radical diferença daqueles fenômenos com os quais entramos em contato (RESTREPO, 1998, p. 27).

Isto significa que a reprodução e a determinação da formação capitalista social não podem ser colocadas como um saber limitado ou como verdades postas para aludir a cada tipologia de ouvinte. A formação à luz da emancipação, da autonomia e do desenvolvimento pedagógico dos ouvintes, bem como a plena capacidade do eu em si mesmo em relação ao “Outro” em construção, são condições para que a regressão da escuta não ocorra.

Desse modo, “[...] quem tivesse que dizer, com desembaraço, o que é “Sociologia da Música”, provavelmente logo responderia: conhecimentos sobre a relação entre os ouvintes musicais, como indivíduos socializados, e a própria música” (ADORNO, 2011, p. 55). Assim sendo, o que o autor traz ao caracterizar os comportamentos musicais, classificando-os como ouvintes da música nada mais é que uma espécie de sociologia da música que através do seu conhecimento empírico classifica seu gosto e acaba fazendo a regressão da sua escuta.

Os conceitos aqui elencados fazem, em tempos de consumo, com que a música de massa se torne apenas mercadoria, com tempo delimitado para estar na mídia, pois logo aparecerá outro estilo ou subgênero musical que enfeitiçará o consumidor dando início a um novo ciclo. Por conseguinte, não há de maneira alguma emancipação pedagógica, nem mesmo experiência estética dentro e diante dos interesses mercadológicos que estão postos na tipologia dos ouvintes descritas por Adorno (2011). O que realmente existe é a perda da alteridade imposta pelo viés da indústria cultural.

Resultados e discussões: arte como resistência na educação musical

A partir do conceito de indústria cultural, compreendemos, à luz de Adorno, a diferença entre a grande música e a música de massa como fenômenos musicais distintos e como a Grande Música fica prejudicada nessa relação de alienação e consumo. O termo indústria cultural, cunhado por Adorno e Horkheimer, “[...] mostra a regressão do esclarecimento à ideologia, que encontra no cinema e no rádio sua expressão mais influente” (ADORNO, 1986, p. 14).

A indústria cultural é constituída dentro de e por uma mentalidade própria do sistema capitalista, alienante, que revela uma severa ruptura na autonomia do ser humano, mostrando o retrocesso do esclarecimento musical, o controle técnico/midiático musical e o monopólio capitalista dos meios de comunicação que fetichiza e aliena a massa. À vista disso, os ideais da indústria cultural se destacam na importância de uma sociedade capitalista fruto da industrialização, que produz em série sem a preocupação com a *téchne*, onde até mesmo a cultura é vista como produto comercial, pois “Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série” (ADORNO, 1986, p. 100).

Essa produção em série que se refere Adorno (1986) pode ser traduzida pela produção da (in) cultura em série padronizada que a indústria cultural cultua, através da música de massa, onde a música é produzida especificamente para o consumo, sem valor estético e se torna mercadoria. “O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se veem cercados de mercadorias musicais padronizadas” (ADORNO, 2000, p. 66).

Adorno (1986, p. 99) insiste que “[...] sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear.” O que se assevera é o que se aprecia, se contempla e ouve na música de massa acaba por denotar uma mesmice em sua estrutura musical, uma música que visa um capricho mascarado pelo capitalismo, sem uma identidade própria, sem perícia alguma, uma simplicidade arbitrária. Sob este aspecto, a mídia capitalista usa a música de massa, calcada na indústria cultural em verdade como um negócio apenas. Para Restrepo (1998, p. 28), as redes de poder “[...] que capturam nossos desejos a fim de vinculá-los à grande máquina produtiva em que se converteu o mundo, é pecado grave podermos distrair-nos nos encantos da sensibilidade.”

Han (2020, p. 63) refere-se ao “capitalismo da emoção”, ou seja, explora-se o que não dura, o fugaz, o dinâmico, o performático. “Significados e emoções também são vendidos e consumidos no capitalismo de consumo. Não é o valor de uso, mas o valor emotivo ou de culto que é constitutivo da economia de consumo.” Explora-se a subjetividade livre para alcançar mais produtividade e desempenho.

A crítica adorniana evidencia a preocupação em produzir capital através da música de massa, a obra sem a necessidade de experiência estética, sem um vínculo técnico, sem o dever social da música, apenas com a finalidade do consumo e do fetiche. Nesse momento, a grande música sucumbe perante a música de massa, priorizando a alienação que julga os modismos atuais, “[...] em nossos dias, certamente mais do que em qualquer outra época histórica, todos tendem a obedecer cegamente à moda musical” (ADORNO, 2000, p. 65).

Na visão adorniana, a grande música não é um produto da moda, de consumo, que tem por intuito atender aos meios de comunicação de massa. A grande música não pode ser um simples adorno, resumindo-se a entretenimento. A premissa adorniana é justamente o contrário do que a música de massa abriga, imposta pelo capitalismo, que aliena e torna seus ouvintes seres autômatos. A grande música é a contrapartida que traz valores dos quais estão imbuídos seus compositores, bem como fará que haja um pensar por parte de quem a ouve.

Ao se tornar tal como um autômato, o ser humano se aliena a uma mídia consumista, que tem o poder de persuasão, de moldar suas vontades e seus pensamentos, justamente o que preconiza a música fabricada pela indústria cultural, que “[...] impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente” (ADORNO, 1996, p. 08).

Essa automatização imposta pela indústria cultural acaba impedindo a capacidade de fruição estética dos seres humanos, pois a “[...] arte ainda terá que comprovar sua utilidade” (ADORNO, 1986, p. 35). Logo, não há uma recepção imediata e pura do que é percebido, o que há é uma experiência “enlatada”, reproduzida no cerne da indústria cultural.

Fica evidente que a arte proposta pela indústria cultural está longe de conscientizar os educandos e a sociedade como um todo, sua experiência formativa é voltada à alienação e não possui caráter pedagógico emancipatório. Desta forma, a apreciação estética no âmbito da indústria cultural sempre ficará em segundo plano e não haverá uma formação para emancipação, onde os envolvidos se reconheçam como partícipes do processo cultural produzido pela coletividade.

Nessa linha de pensamento, a massificação da indústria cultural é produzida em larga escala e a arte passa a ser destinada ao consumo rápido e, conseqüentemente, ao lucro.

Ora, se as obras são produzidas em larga escala, visando o lucro e não possuem um caráter formativo, a pergunta de quanto a ideologia regressa da indústria cultural influencia a massa ao consumo da música como mercadoria? Sua resposta fica plausível ao se debruçar os olhares sobre os pressupostos da música midiática apenas como produção em larga escala (“fordismo”). Logo, na visão adorniana, a indústria cultural é explicada por meio da arte/música consumida pelas massas, uma mercadoria que não é mais produzida pelo trabalho artesanal ou de criação artística, mas de acordo com as grandes indústrias, que propõem um modelo de industrialização e automatização da cultura.

Sendo a cultura um processo industrializado, os consumidores da indústria cultural se tornam deslocados do tempo. São autômatos, sem leitura e sem entendimento de mundo, pois a automatização imposta pelo processo fabril transforma a indústria cultural em bússola social onde a razão/consciência seja trocada pelo conformismo. A cultura não se resume a um depósito de conhecimentos, jeitos de ser, valores, práticas sociais acumulados e transmitidos, ela deve ser compreendida dentro da arena da política e do poder. A indústria cultural é “[...] o guia dos perplexos, e apresentando-lhes de maneira enganadora os conflitos que eles devem confundir com os seus, a indústria cultural só na aparência os resolve, pois não lhe seria possível resolvê-los em suas próprias vidas” (ADORNO, 1986, p. 97- 98).

A perplexidade engendrada por meio de aparências oriundas da indústria cultural, ocorre a partir do “[...] poder magnético que as ideologias exercem sobre os homens, mesmo quando já dão sinais de estarem rotas, explica-se, para além da psicologia, pela decadência objetivamente determinada da evidência lógica enquanto tal” (ADORNO, 1993. p. 94). Tais ideologias que têm poder magnético e fetichizante, fazem com que o ser humano perca sua autonomia.

Quando o ser humano perde sua autonomia, perde também a capacidade de discernir o comportamento musical. Perde, assim, sua alteridade, pois não encontra beleza e singularidade na apreciação musical, bem como seu poder de síntese, seu valor estético, de tal modo o que reina é o fetiche, a música como mercadoria que tem o poder de adestramento do imaginário.

O conceito

[...] de fetichismo musical não se pode deduzir por meios puramente psicológicos. O fato de que “valores” sejam consumidos e atraiam os afetos sobre si, sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui uma evidência da sua característica de mercadoria. Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria (ADORNO, 1996, p. 77).

A citação acima explana que a partir do fetiche a grande música se torna mercadoria. Isto nos remete a alguns pressupostos da teoria de Karl Marx de fetiche e mercadoria. O fetiche faz com que haja uma regressão à barbárie e por que não dizer à escuta musical a fim de manter uma cultura de massa, medíocre e automatizada, pois “[...] quem defende a manutenção da cultura radicalmente culpada e medíocre, converte-se em cúmplice, enquanto aquele que recusa a cultura, promove imediatamente a barbárie que a cultura revelou ser” (ADORNO, 1995,

p. 09). Em um contexto educacional, o fetichismo musical acaba por intervir diretamente na educação e na emancipação pedagógica, que está longe de ser uma mercadoria.

Fica evidente, na citação anterior, a crítica radical de Adorno (1995) à cultura vigente, ou seja, em que se pese a civilização ocidental, há o paradoxo daquele que enquanto não recusa totalmente a cultura, promove mesmo assim a barbárie. Isso demonstra que, mesmo nas humanidades, encontramos elementos regressivos que podem nos fazer voltar a comportamentos extremamente diferentes e violentos contra o “Outro”, o “não idêntico”, como o que ocorreu em Auschwitz.

Nessa linha de raciocínio, Adorno (1995), a partir dos acontecimentos de Auschwitz, declara que o âmbito educacional deve estar calcado em duas inquietações que permeiam nossa reflexão: a) o passado nacional-socialista; b) a educação política antiautoritária. Portanto, evitar as atrocidades que aconteceram em Auschwitz é a primazia para a educação libertadora e emancipatória, haja visto que “A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma autorreflexão crítica” (ADORNO, 1995, p. 121). Mas, para termos uma educação dirigida para a autoformação crítica e reflexiva é necessário partir da premissa ou rechaçar qualquer intenção que queira repetir Auschwitz. Alimentar o debate acerca de ações pedagógicas que caminhem na sua contramão (ADORNO, 1995).

Nesse sentido, de que maneira as humanidades podem buscar uma educação crítica voltada à diversidade e à emancipação como pressupostos para fundamentar práticas pedagógicas formativas no ensino da música? Acima de tudo, devemos ficar longe dessa “semiformação” que a indústria cultural emana, que no fundo ressalta conteúdos irracionais e conformistas, logo, “[...] pessoas que se enquadram cegamente no coletivo fazem de si mesmas meros objetos materiais, anulando-se como sujeitos dotados de motivação própria” (ADORNO, 1995, p. 128).

A contraposição para que não se anule os sujeitos com motivação própria e proativa para a humanização, ocorrerá pelos meandros de uma educação resistente, que seja voltada a identificar as contradições inerentes que permeiam o processo ensino-aprendizado. Quem sabe se possa chegar àquilo que Restrepo (1998, p. 36) denomina de “estética pedagógica” que exige “[...] uma atitude de precisão e cuidado que só pode ser alcançada se aceitarmos o importante papel que a dinâmica afetiva desempenha no ambiente educativo.” Assim sendo, a educação na visão adorniana traz como princípio a emancipação humana, que, em linhas gerais, é o ato de potencialidades cognitivas exercido de maneira livre, sem a interferência da indústria cultural para que a formação humana tenha o caráter emancipatório e crítico.

Uma educação emancipatória e crítica, que evoque os preceitos éticos e estéticos, deve propiciar uma experiência formativa capaz de fazer com que se compreenda o presente como decorrência de um percurso histórico em que o sentido emancipatório seja construído a partir um passado vivido, o qual precisa ser visto não como algo determinado, pré-fixado, mas que pode e deve ser rompido no seio social (ADORNO, 1995). Portanto, fica evidente a preocupação de Adorno (1995) em não deixar a repetição do passado à luz de um holocausto e sua barbárie, bem como para que toda forma de perseguição étnico racial não aconteça mais.

Para chegar a isso há que se retomar os acontecidos no passado para repensar o presente, relembando o passado e nele identificar a violência que significou para entendermos o futuro à luz de um processo de ensino aprendizagem que instaure a lucidez da consciência e aborte qualquer iniciativa que queira reviver aquelas experiências espúrias e desumanas. Para Adorno, a resistência à barbárie é o grande “Não” à repetição de Auschwitz e do horror dos campos de concentração. Esta resistência à barbárie pode ser pensada em diversas frentes. No caso da música, é o “não” à regressão da escuta através da musicalização infantil.

Considerações finais

A resistência à barbárie pela musicalização a partir do “Não” à regressão da escuta, são preceitos adornianos sobre educação cunhados no pós-Segunda Guerra, em que pese em seus relatos sobre Auschwitz, nesse momento ele se refere à guerra como sendo a falta de capacidade de diálogo que leva os seres humanos à barbárie, pois a exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação (ADORNO, 1995).

O fato de não permitirmos mais a repetição de Auschwitz para o contexto educacional é de grande significado, pois é a simbologia e o auge da barbárie, da segregação humana e da perda da alteridade. Auschwitz é o reflexo de um projeto de dominação universal que perpassa as questões singulares do sujeito, cuja ação é colocada em prática no âmbito pedagógico. Culminaria no fracasso escolar. O reconhecimento do “Outro” e de sua identidade, o saber ouvi-lo e acolher sua fala não são processos naturais de nossa natureza. Com nossa condição societária instituída, eles são provocados por processos educativos da sensibilidade humana e pela instauração de atitudes que caminhem no acolhimento do “Outro”.

Nessa perspectiva de avidez da singularidade humana, colocando os preceitos de alteridade como fomento para a negação da regressão da escuta, como vislumbrar uma educação musical/musicalização infantil crítica e emancipatória? Pela formação humana, a partir dos pressupostos culturais, onde dar-se-á ênfase ao ethos por meio da desbarbarização da escuta. O processo de desbarbarização assenta-se sob a égide da formação pedagógica e tem como finalidade principal o início do processo contra uma educação de barbárie que está arraigada nos preceitos da indústria cultural.

Esta é uma situação em que se revela o fracasso de todas aquelas configurações para as quais vale a escola. Enquanto a sociedade gerar a barbárie a partir de si mesma, a escola tem apenas condições mínimas de resistir a isto. Mas se a barbárie, a terrível sombra sobre a nossa existência, é justamente o contrário da formação cultural, então a desbarbarização das pessoas individualmente é muito importante. A desbarbarização da humanidade é o pressuposto imediato da sobrevivência. Este deve ser o objetivo da escola, por mais restritos que sejam seu alcance e suas possibilidades (ADORNO, 1995, p. 115-116).

A desbarbarização da humanidade evita o fracasso escolar, reconhece o “Outro”, o não idêntico, logo, temos formação humana constituída por meio de um pensamento crítico e autônomo, que se contrapõe aos pressupostos da indústria cultural. Assim, torna-se possível instaurarmos a virada ao passarmos de uma realidade de estudantes embasados na “semiformação”

da regressão da escuta para estudantes autônomos, racionais e cômicos. “Autonomia” é o conceito utilizado por Adorno, inclusive em seu famoso livro sobre educação (ADORNO, 1995) para representar essa capacidade de emancipação do fetiche. O *nomos* (“a norma”) aqui é posta diante da consciência crítica do “si mesmo” emancipado, sendo autônomo pelo ponto de vista epistêmico frankfurtiano.

No entanto, há de se mencionar sobre o sujeito identificado em Auschwitz como não-identico. Sua identidade calca-se na “pseudoexistência”, não vislumbra a formação cultural, pelo fato de estarem assentados no autoritarismo e, nesse sentido, perder a alteridade, a emancipação e a possibilidade de criticidade em seus pensamentos. Ora, o que se configura aqui, é que Auschwitz tornou os seres humanos automatizados para a morte, de uma maneira nunca vista antes, publicizando-a e fetichizando-a à luz da barbárie, naturalizou-a como processo reconhecido de iminência civilizatória, quando na verdade foi anticivilizatório, repulsivo.

Nessa perspectiva, frente às narrativas de Auschwitz, como a educação enquanto processo formativo, à luz da musicalização infante-juvenil, pode tornar-se resistência aos riscos da regressão à barbárie? Nessa linha de raciocínio, se deve considerar que a primeira das barbáries no processo formativo da educação musical é o de regressão da escuta. Isso ocorre pelo fetichismo musical que é algo posto ou imposto pela indústria cultural que nega a autonomia da apreciação estética e, por conseguinte, corrobora com a regressão da escuta.

Lógico que seria leviano comparar Auschwitz com a regressão de escuta, porém tais comparações servem como ponto de referência para a reflexão sobre o processo formativo de um ouvido pensante. Esse foi o raciocínio da filosofia adorniana. Assim como a educação em Auschwitz que foi oferecida para uma sociedade alemã com o fim de legitimar o holocausto, a regressão da escuta legitima a gênese de uma cultura musical, por meio da reprodução cultural e social embasada em uma educação rígida e disciplinar.

Nessa linha de raciocínio, a educação crítica e emancipadora, em sua égide, não contempla a força e a disciplina como pressupostos da formação pedagógica, mas sim critérios racionais e formativos que partam da premissa da negação à indústria cultural. Em linhas gerais, ela é a responsável por interferir na capacidade cognitiva dos seres humanos em que pese em seu agir com autonomia, ou melhor, a educação está no fato de ela ter se afastado de seu objetivo essencial, que é promover o domínio pleno do conhecimento e a capacidade de reflexão.

O processo de automação cognitiva da educação se transmuta em um mero produto, a serviço da indústria cultural, que trata o processo ensino aprendizagem como mercadoria pedagógica em nome de uma “pseudoformação”/“semiformação”. Assim sendo, essa nulidade do processo formativo autônomo, traz consequências no desenvolvimento pedagógico à luz de uma autorreflexão, pois a educação massificada deforma o pensar.

O processo formativo autônomo visa uma formação cultural que está intrínseca à própria humanização dos seres humanos, logo o processo formativo é um devir inerente a ele. Se a formação cognitiva está ligada ao devir, ela está ligada à autonomia e à emancipação dos sujeitos, cuja busca do desenvolvimento de educação musical reflita na qualidade da formação humana (SEVERINO, 2006).

A “semiformação” cada vez mais aumenta a incapacidade do indivíduo de fixar sua atenção numa determinada informação, a ponto de poder elaborá-la como conhecimento (ZUIN, 2011), ou seja, ela nada mais é que um arcabouço da indústria cultural, pois massifica, aliena e fetichiza o pensamento ofuscando a criticidade, a autonomia e a emancipação do pensar na busca do devir formativo.

O fato de a educação conformar e inserir os seres humanos na sociedade a partir das relações sociais, dando a essa coletividade modelo que configuram costumes (*ethos*), é o princípio da formação crítica, autônoma e emancipatória, oferecendo aos partícipes desse processo a condição de sujeitos ético e políticos e acima de tudo cômicos do ser em si que está em construção. Portanto, a formação cultural na visão de Dalbosco (2015), possibilita o desenvolvimento de todas suas faculdades e em todas as direções, sem priorizar uma em detrimento das outras, ou seja, exige dos envolvidos nesse processo uma arguição sensória, motora e intelectual para que haja a plenitude da formação humana, em que pese no âmbito do ensino da música.

Sendo assim, pelo ensino da música podemos tornar o ser humano emancipado e com poder de criticidade à luz de sua importância social e política no processo de formação pedagógica, porque sua dimensão é de amplitude humanística que liberta os seres humanos das amarras da indústria cultural, ou seja, uma educação musical que resista à alienação e que contribua com a formação da consciência com a premissa de uma escuta estético-racional e autônoma. Logo, surge o questionamento de como o ser humano pode se tornar autônomo e crítico por meio do seu ouvido pensante?

No momento em que o ser humano se liberta das amarras da indústria cultural e do fetichismo musical, ele consegue vislumbrar a experiência estética e sua autonomia da escuta. A fruição estética se condiciona às questões psicológicas despertando emoções e relaxando o ouvido a ponto de identificar os mais variados sons que até então não tinha a possibilidade, pois aqui a função psicológica se sobrepõe à função estética.

Na visão adorniana, as linhas gerais que deliberam sobre a regressão da audição versam que, para uma grande parte das pessoas, a música em sua contemporaneidade, cumpre apenas a função psicológica. Fica evidente que a sobreposição da função psicológica sobre a estética está ligada aos tipos de ouvintes, sobre os quais trataremos mais adiante.

Portanto, Adorno (1995) busca identificar no humanismo o processo de musicalização infanto-juvenil, embasado na educação emancipatória, libertadora e crítica, a partir da multiplicidade cultural do sujeito, trazendo uma efetivação da educação que recoloca a sensibilidade na formação educativa dos sujeitos, a fim de que passem a agir com base em uma racionalidade estética, na busca de que esse modelo educativo tenha a capacidade de transformar as relações sociais, cujo pilar seja a base educacional, como forma de autoproduzir e ressignificar a vivência a partir do “Outro”.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva S.A, 1974.
- ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural. *In*: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo, Nacional, 1977.
- ADORNO, Theodor W. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural Ltda/SP, 1986.
- ADORNO, Theodor W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Tradução: Luiz Eduardo Bicca. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor W. **Em defesa de Bach contra seus admiradores**. Prismas – crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. **O Fetichismo na música e a regressão da audição**. Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural. (Coleção Os Pensadores). 2000.
- ADORNO, Theodor W. **Moda intemporal - sobre o jazz**. *In*: Prismas – crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ed. Ática, 2001.
- ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [*et al.*]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor W. Fragmento sobre música e linguagem. *In*: **Transformação Revista de Filosofia**, Universidade Estadual Paulista/UNESP, v. 31, n. 2, p. 167-171, 2008.
- ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- DALBOSCO, C. A. Educação superior e os desafios da formação para a cidadania democrática. **Avaliação**, v. 20, n. 1, p. 123-142, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/aval/a/QDSV7wHqtszRMqYYrnGrdZf/?format=pdf&lang=pt>.
- FREITAG, Bárbara. **Política educacional e indústria cultural**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1987.
- HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica**: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.
- MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2013.
- RESTREPO, Luis Carlos. **O direito à ternura**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998.

SEVERINO, Antônio Joaquim. A busca do sentido da formação humana: tarefa da Filosofia da Educação. **Educação e Pesquisa**, v. 32, n. 3, p. 619-634, 2006.

SEVERINO, Antônio Joaquim. Desafios da formação humana no mundo contemporâneo. **Revista de Educação PUC**, n. 29, p. 153-164, 2010.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada**. Campinas: Unicamp, 2010.

ZUIN, Antônio Álvaro. Indústria cultural e semiformação: a atualidade da educação após Auschwitz. **Educação e Filosofia**, v. 25, n. 50, p. 607-634, 2011.