



Travessias  
ISSN: 1982-5935  
revista.travessias@unioeste.br  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Brasil

Silva, Rosangela Trabuco Malvestio da  
A música, a estética e o ensino da arte  
Travessias, vol. 16, núm. 3, e29509, 2022, Septiembre-Diciembre  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Cascavel, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.48075/rt.v16i3.29509>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=702073888004>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto



## A MÚSICA, A ESTÉTICA E O ENSINO DA ARTE<sup>1</sup>

Rosângela Trabuço Malvestio da Silva – rosetms2000@yahoo.com.br

Universidade Estadual do Paraná, Unespar, Paranavaí, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-9315-7696>

**RESUMO:** A música é uma das expressões artísticas mais utilizadas pelos homens e adentra vários espaços sociais. Mas será que as músicas disponíveis – nas mídias e na internet – para a população, contribuem para desenvolver o sentimento estético? O objetivo deste texto é demonstrar que a música na sociedade capitalista contribuiu para tornar o pensamento do homem fragmentado e padronizado, mas também tem um potencial formativo para desenvolver o sentimento estético, sendo um fator de transformação da consciência. A metodologia é a pesquisa qualitativa pautada em um estudo bibliográfico nos autores da Teoria Crítica que fazem a análise do homem historicamente situado na sociedade capitalista. Destaca o potencial (de)formativo da música na sociedade capitalista, bem como a importância da filosofia e da estética para a formação das potencialidades psíquicas humanas. Neste contexto a escola é o local privilegiado que possibilita uma educação que eleve o pensamento dos alunos a patamares superiores, apresentando os elementos constitutivos da expressão estética no processo de formação cultural da sociedade atual. Para tanto é necessário que os professores tenham o conhecimento desta realidade e façam o contraponto em sala de aula com a teoria, pensando diferente do que existe. Ao final conclui-se que a Arte – e nela a música – possibilita a reflexão e a concretização dos sentimentos humanos que, muitas vezes, são passíveis de simbolização conceitual, sendo uma forma de despertar no indivíduo outras maneiras de pensar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte; música; estética; educação.

### 1 INTRODUÇÃO

Como toda arte, a música constitui-se como uma construção histórica e sua independência estética aconteceu durante o desenvolvimento da consciência humana. Mas, com o desenvolvimento das forças produtivas, a música foi perdendo essa característica formativa, rendendo-se à cultura do consumo, sendo uma prolongação da reprodutibilidade. Adorno (1986b) destaca que a contradição entre a formação cultural e a sociedade de consumo acaba por proporcionar aos indivíduos a semicultura<sup>2</sup>, ou seja a semiformação cultural. Diante do exposto o objetivo deste texto é destacar que a música na sociedade capitalista contribuiu para tornar o pensamento do homem fragmentado e padronizado demonstrando seu potencial formativo para desenvolver o sentimento estético sendo um fator de transformação da consciência. É um estudo bibliográfico, pautado nos autores da Teoria Crítica que fazem a análise do

<sup>1</sup> Este texto faz parte da Tese da autora.

<sup>2</sup> “Adorno mostra que, com a universalização do mercado da indústria cultural, a contradição entre a formação cultural e a sociedade de consumo não apresenta como resultado a não-cultura, o não-saber e sim a semicultura. No não-saber há uma predisposição do homem para a busca do saber. No semisaber a pessoa se julga sabedora e se fecha às possibilidades da sabedoria. A não-cultura, como mera ingenuidade e simples ignorância, permitia uma relação imediata com os objetos e, em virtude do potencial de ceticismo, engenho e qualidades que se desenvolvem naqueles que não são inteiramente” (PUCCI, 1997, p. 164).

homem inserido na sociedade capitalista e os bens de produção. Em um primeiro momento demonstra como a música foi perdendo aos poucos a possibilidade do desenvolvimento da estética e, atualmente, seu objetivo maior é a distração e a diversão.

Ressalta o potencial (de)formativo da música na sociedade capitalista, bem como a importância da estética para a formação das potencialidades psíquicas humanas e ressalta que a única alternativa para a emancipação é a dialética negativa, que possibilitaria o contraponto, a resistência, a oposição, formando assim a consciência humana contra esta situação de estagnação.

Ao final deste estudo depreende-se, conforme destaca Adorno (2011), que a estética deve ser compreendida em seu sentido mais amplo, como uma capacidade reflexiva sobre a arte, é a crítica social, por meio da crítica artística, que busca ultrapassar o existente, oportunizando capacidades de ter experiências formativas, alcançando o imanente. Para isso, a educação é o espaço onde se pode realizar estas reflexões, sendo o professor o principal potencializador destas reflexões. Para tanto é necessária uma formação consistente, que possibilite ao indivíduo ressignificar sua realidade e nela se contrapor.

## 2 DISCUSSÃO TEÓRICA

Assim como o homem, a música é uma criação histórica, sendo que em cada período existiu um estilo musical próprio. Conforme Marcuse (1967) o pensamento humano parte de determinadas condições históricas e não pode ser isolado da camada física, real, na qual o homem vive. Sendo assim, a música acompanhou o contexto histórico e social dos homens, e na sociedade industrial ela começou a sofrer interferências da tecnologia. Atualmente, o avanço das tecnologias da informação permitem que a música esteja presente em quase todos os espaços sociais, mas isso não significa que essas tecnologias agregadas à música contribuam para a formação do pensamento e do sentimento das pessoas.

Em função disso, é importante compreender alguns fundamentos de como a arte e a música foram sendo padronizadas na sociedade industrial, passando a atender aos interesses da Indústria Cultural. Adorno (2011), ao discutir sobre essa temática, registra que a falta de liberdade de criação da música e da arte acabou por padronizá-las, contribuindo para que esta repita sempre o mesmo acorde, o sempre idêntico. Conforme este autor, “[...] o artesanato industrial considera a alma como mercadoria; conduz à negação da alma no protesto contra o caráter de mercadoria; música reduzida a uma aparência” (ADORNO, 2011, p. 113).

Neste contexto a música se priva de intenções e, portanto, de sua própria subjetividade, e os acordes vibram com o desejo de retornar à idade primitiva, sem amarras ou normas, pois é a possibilidade de reescrever a história ou mesmo o vir a ser. Não obstante, Adorno (2011) esclarece que até o fim do século XIX, a música ainda apresentava uma integridade, mas o seu declínio estético coincide com a

padronização dos bens culturais. Nesse momento, a regressão no contexto da racionalidade coisificante, tem a necessidade de ocultar do indivíduo a padronização dominante. Desse modo, a música apresentada nos meios de comunicação leva os ouvintes a uma apreciação mecânica, pois não estimula o desenvolvimento da audição, da estética, fixando apenas fragmentos da trama musical.

Por conseguinte, Adorno (2011) destaca que só é possível compreender a função da música na formação da consciência humana, quando já se perdeu sua função na sociedade na qual está inserida, ou seja, quando os homens já estão distanciados desta realidade, podem realizar a análise e perceber a importância da música em determinado contexto histórico e social. Na atualidade, em especial, ao analisar-se a música em seu processo histórico, entende-se que ela perdeu os elementos estéticos aos poucos, pois, com o desenvolvimento da técnica, formou-se uma segunda linguagem musical, na qual a ideologia dominante consegue, por meio da produção cultural, impedir que a consciência experiencie os nuances, os timbres, os ritmos diferentes. As músicas criadas para o consumo, seguem um padrão musical mecânico e repetitivo. Como consequência, ela foi perdendo aos poucos a possibilidade do desenvolvimento da estética e, atualmente, seu objetivo maior é a distração e a diversão.

Adorno (1986b) explica como ocorre o reconhecimento e a aceitação do ouvinte pelas músicas das paradas de sucesso. Basta repetir algo e torne-o reconhecível para que seja aceito. Mas para que ele se concretize na audição dos indivíduos, é necessário os seguintes fatores: vaga recordação (cada tom é remanescente de outros idênticos que dão a sensação de já ter ouvido aquele som); identificação efetiva (a vaga recordação é iluminada por um súbito reconhecimento); subsunção por rotulação (reconhece o *hit* e sente-se inserido entre todos aqueles que ouviram a canção); autorreflexão no ato de reconhecer (domínio da melodia); transferência psicológica de autoridade de reconhecimento para o objeto (o objeto passa a ser gostado e o sujeito diz: É bom mesmo!).

Se objeta que a música leve e toda a música destinada ao consumo nunca foram experimentadas e apreciadas segundo as mencionadas categorias, não há como negar a verdade desta objeção, esta espécie de música é afetada pela mudança porque proporciona entretenimento, atrativo e prazer, porém, apenas para ao mesmo tempo recusar os valores que concede (ADORNO, 1991, p. 80).

Neste contexto de mudanças, os resultados desta interação entre o homem e a obra de arte para a formação estética dos indivíduos é apresentado como algo inútil em si, fechado e desnecessário aos seres humanos, pois não acrescentaria nada de formativo. A causa desse individualismo pode ser a separação entre o corpo do homem e os objetos, por um lado, e as forças da civilização técnica, por outro. Por essa razão, Adorno (2011, p. 114) postula que o fetichismo se consolida com o conformismo, encobrindo os bens culturais em geral, e, sobretudo, o bem musical. Os ouvintes acostumados a meias verdades, não se dão conta de sua incompreensão, pois já não conseguem distinguir os conteúdos

específicos da música, como a tonalidade e o timbre, por exemplo. Esta situação impacta o pensamento de forma direta, pois se a música deveria contribuir para desenvolver a sensibilidade, acaba por formatar a consciência e esvanece o conteúdo social da arte, haja vista que o momento estético não já existe mais.

A música na sociedade instrumental converteu-se no que há de mais vulgar: coloca-se uma escuta fácil, sem precisar de esforço para apreciá-la, pois a audição também é automática e inconscientemente. Como destaca Adorno (1986b), o todo da música é percebido em relação às partes, mas de forma superficial, distante, porque não é necessário nenhum conhecimento musical para apreciá-la. “O ouvinte acostumado ao sempre igual, leva a standardização e a institucionalização do ouvido” (ADORNO, 1986b, p. 125). Para manter esta situação, a música popular precisa atender duas demandas: oferecer estímulos que provoquem a audição do ouvinte; oferecer material para os ouvidos sem conhecimento musical. A livre escolha, faz esquecer que o que se escuta, é sempre escutado por outros. O hit é repetido com tanta frequência que o indivíduo o recorda de primeira. Esta repetição tem um efeito psicológico.

Nessa concepção social da Indústria Cultural, o indivíduo é educado recebendo estímulos musicais que o tornam passivo, que por sua vez é transposto para o seu pensamento e comportamento, pois, “[...] a música ligeira tem de permanecer despercebida e não extrapolar aquela linguagem musical que permanece natural ao ouvinte médio” (ADORNO, 2011, p. 100). Criado em uma sociedade onde a música de entretenimento, dia a dia massifica a audição e o pensamento, o indivíduo acaba por reconhecer os acordes e aceitá-los como naturais. Não se pode dizer que este é um processo determinado, pois seria simplista, mas, segundo o entendimento de Adorno (2011), para que a música da Indústria Cultural tenha êxito sob o ponto de vista técnico e administrado. “Os poucos *hits* verdadeiramente bons são uma acusação contra aquilo que a música artística perdeu ao tornar-se a si mesma como medida, mas em que estivesse em condições de compensar arbitrariamente essa perda” (ADORNO, 2011, p. 109).

Os indivíduos, segundo Adorno (1986a), diante da mecanização do trabalho, caem em uma monotonia tão grande que só as cores mais brilhantes é que têm o poder de destacar-se na opacidade da vida vazia de significado. E as músicas contribuem para colorir essa vida vazia<sup>3</sup>, mas não colaboram para mudar a situação existente. A sociedade permanece igual, mas a grande variedade de gêneros musicais existentes dá a sensação nas pessoas de possuírem uma objetividade coletiva. Mas, quando se analisa com cuidado, percebe-se que é uma falsa promessa, pois esses gêneros musicais substituem a felicidade por momentos de consumo. A Indústria Cultural oferece uma música para todos, mas ao mesmo tempo é estranha e disciplinar, pois, controla os comportamentos, criando a ilusão do imediatismo em um mundo totalmente mediatizado. “*La sumisión Del hombre a la forma concreta de reproducción de su vida. Toda cultura pura*

<sup>3</sup> Por exemplo as músicas típicas “*dance music*” dos anos 1990, cujas letras remetiam para uma fantasia, para a alegria de sonhos e cor. Pode-se citar: The Colour of my dreams (B.G The Prince of Rap); Everybody (DJ Bobo); Listen to your heart (Sonia); Are You Ready to Fly (Rozalla); Wanna Be the winner (Dlegation) e VivereColori (Alessandra Amoroso), música pop italiana. Estas incentivam a dança mecânica, ao mesmo tempo em que coloriam a vida dos adolescentes.

*há sido molesta para los porta voces del poder*” (ADORNO, 1969, p. 218). Ocorre uma contradição: ao mesmo tempo que a maioria da sociedade ficaria indignada se lhe tirassem esta música oferecida democraticamente, ela contribui ideologicamente para formar o indivíduo sem nenhuma reflexão conceitual.

Adorno (1970) destaca que a arte é racionalidade. Não é algo de pré-racional ou irracional, como se estivesse condenada à inverdade. Mas apresenta a possibilidade da crítica, sem se lhe subtrair, perante o entrelaçamento da totalidade social, mesmo que o trabalho não possibilite nada de novo ao trabalhador, reprimindo e tornando-o vazio em seu tempo, com a repetição do sempre igual.

Atualmente, a filosofia da música só é possível como a filosofia da nova música. A única defesa consiste em denunciar a cultura oficial, já que essa cultura por si mesma só serve para fomentar precisamente a selvageria que se esforça em combater [...]. Os novos meios da música são contudo o resultado do movimento da música antiga, da qual se distingue também por um salto qualitativo. De maneira que a afirmação de que as obras-primas da música moderna são mais cerebrais e têm menos caráter sensível do que as tradicionais e representa uma pura projeção da incapacidade de compreender (ADORNO, 2007, p. 19).

Neste contexto, como entender a música em seu potencial formativo e/ou fator de transformação da consciência, se a sua aparência ideológica acaba por ocultar a sua existência? Adorno (1970) esclarece que existem momentos de resistência e que algumas músicas possibilitam o contraponto, o pensar diferente, reorganizando as estruturas padronizadas da audição e do pensamento. Pode-se exemplificar os estilos que tem uma complexidade técnica, e que possibilitam contradições estéticas.

Na verdade, as mudanças pelas quais a música tem passado, ainda não foram consideradas até agora em todo o seu alcance. Neste sentido, destaca-se a importância de estudos que realizem esta análise e de seus impactos na sociedade e no pensamento dos homens. Diante da crise cultural, tem-se a falsa impressão de que ela – a música – não está paralisada, pois foi sendo ajustada nessa realidade tecnológica – mas entende-se que, mesmo que as forças de produção se oponham a esse estado, a música acabou se integrando ao sistema de produção capitalista para o consumo.

A possibilidade que Adorno (2011) aponta para superar a atual conjuntura é a Dialética Negativa<sup>4</sup>, na qual as contradições contribuiriam para que os indivíduos percebessem os efeitos da música massificada. O elemento negativo da música pode possibilitar uma negação da sociedade e, como tal, algo concreto de acordo com o estado do que é negado. O consumo, por exemplo, pode contradizer a determinação objetiva do que é consumido. Possibilitariam, mas quando a maioria da população é

<sup>4</sup>“Na Dialética Negativa, Adorno (2009) lança pistas para uma racionalidade emancipatória pela crítica dialética sem privilegiar a consciência e tampouco o objeto. A dialética negativa lembra ao intelecto que o conceito não é o objeto, que o conceito, por mais preciso e complexo que pareça ser, está condenado ao equívoco, ou seja, a dialética parece ser um alerta para a autorreflexão do equívoco” (ROMEIRO, 2015, p. 52).

educada para o consenso (pois o atrofamento da percepção da música em seu sentido estético, coincide com a passividade humana), não se pode esperar que esta situação se modifique sem um longo trabalho educativo. “A atual função da música se insere nessa tendência: ela adentra o inconsciente com vistas ao reflexo condicionado” (ADORNO, 2011, p. 134-135). Mas, ao mesmo tempo, pode ser uma possibilidade para que esta Dialética Negativa aconteça.

Este seria um desafio aos educadores que acreditam em uma possibilidade do contraponto, do pensar diferente ao que está posto e determinado, possibilitando supor que tudo o que foi esquecido, ou que deixou de vivenciar por meio da música até o momento, poderia ser resgatado e provocaria uma nova tensão, questionando a realidade.

Adorno (1970) destaca que a idiotice planejada dos conteúdos musicais atuais demonstra quão irrelevantes são os pensamentos e as reflexões das pessoas que têm contato com a música, pois até as funções corpóreas são reproduções do movimento do trabalho, lançando uma irracionalidade que não tem domínio sobre a existência. Contudo, o sentimento de que nada pode ser mudado, não pode recair sobre o ensino da música, pois assim estaria sendo decretado que não se pode mudar o existente, adotando uma posição de resiliência. “Cada vez menos ela experimenta a si mesma como processo, e cada vez mais se congela em uma posição estática” (ADORNO, 2011, p. 342).

É tão forte esta situação de entorpecimento nas pessoas, que a música oferece um estado de entropia<sup>5</sup> ao ouvinte. Nesse estado, o que foi produzido historicamente é fadado a uma reprodução e a uma repetição do sempre igual. Prova disso é que alguns sucessos musicais são regravados constantemente, voltando às paradas de sucesso na mídia. Como destaca Adorno (2011), é uma proibição do vir-a-ser, e a situação social atual é incompatível com a música reificada. “A situação à qual a música se iguala esteticamente é contrariada justamente por meio de tal igualdade, sendo que nisto mesmo consiste sua verdade social (ADORNO, 2011, p. 343).

A música radical, por ser emancipada, reagiu contra o obstáculo colocado frente à expansão da Indústria Cultural em sua esfera. Esse processo pelo qual a música se tornou artigo de consumo demorou mais a desenvolver-se do que o processo verificado na literatura ou nas artes plásticas por exemplo. Adorno (2007) esclarece ainda que, somente na era do cinema sonoro, do rádio e das formas musicais de propaganda é que a música ficou presa a sua irracionalidade. A administração industrial do patrimônio

<sup>5</sup> “Qualifica o ato de um sistema físico isolado (ou tido como tal) pela quantidade de transformação espontânea de que é capaz: a entropia é máxima quando o sistema se torna incapaz de se modificar – por ter alcançado seu estado, que também é do ponto de vista estatístico e no nível das partículas que o compõe, seu estado menos ordenado ou mais provável. Como ocorre, é o exemplo tradicional, numa xícara de café: é impossível que o café se aqueça ou se separe sozinho do açúcar posto (ele só pode esfriar e permanecer doce). O segundo princípio da termodinâmica estipula que a entropia, num sistema fechado, necessariamente cresce, o que supõe que, nesse sistema, a desordem tende ao máximo: é o que confirmam a história do universo (salvo a vida) e o quarto dos nossos filhos (salvo quando o arrumamos). O sol e os pais pagam a conta” (SPONVILLE, 2003, p. 194).

cultural se fez totalitária, adquirindo poder sobre toda a arte (do ponto de vista estético) e formou-se um estilo musical no qual se destaca a imbecilidade – mesmo que propague sua modernidade.

Com o poder dos mecanismos de distribuição de que dispõem o mau gosto e os bens culturais já ultrapassados e com a predisposição dos ouvintes, determinada no processo social, não é possível ao interlocutor distinguir entre a música de boa qualidade e a música padronizada. Na visão de Adorno (1986b), a música de boa qualidade pode ser simples, mas tem alto um grau de complexidade em seus acordes. O ouvido acostumado à música ligeira é incapaz de perceber a diferença entre a boa música e a música de consumo, convertendo-se em algo idêntico à produção comercial em massa. “[...] Na realidade, na concepção que o público tem de música tradicional, permanece importante apenas o aspecto mais grosseiro, as ideias musicais fáceis de discernir, as passagens tragicamente belas, atmosferas e associações” (ADORNO, 2007, p. 18).

Isto porque, a Indústria Cultural tem educado os indivíduos para evitar-lhes todo esforço no tempo que destinam para apreciar os tons e os timbres que a música oferece ao espírito. No momento em que já não se pode reconhecer a expressão histórica de um acorde, o sentido histórico dos meios musicais, ficam restritos à aparência que apaga a essência. “A arte em geral e a música em particular mostram-se hoje abalados justamente por esse processo de *Aufklärung*, em que eles mesmos tomam parte e com o qual coincide seu próprio progresso” (ADORNO, 2007, p. 20). A música popular precisa oferecer estímulos aos ouvidos sem conhecimento musical, pois o todo musical é percebido de maneira fortuita, e o detalhe não tem nenhuma influência específica. Já na música clássica, por exemplo, os acordes se complementam e só tem sentido se for ouvida por completa, em um contexto. Cada nota musical leva consigo toda a história do seu desenvolvimento, mas na música popular, a capacidade do ouvido humano de distinguir o legítimo ou o falso<sup>6</sup>, está irremediavelmente ligada a um determinado acorde, e não à reflexão abstrata que poderia realizar, para além do plano técnico geral. O *hit* é repetido com tanta frequência que o indivíduo o recorda de primeira, em um ato mecânico.

Diante dos efeitos da semiformação (*Halbbildung*), o ouvido permanece deformado, impedindo o homem de perceber os critérios concretos da falsidade musical. Neste contexto, a arte realmente substancial, pode possibilitar à reflexão e lança à superfície tudo o que se queria esquecer, tudo o que se foi moldando no seio da sociedade industrial. Isto porque, quanto mais a Indústria Cultural corrompe e manipula o humano (a fim de fazer prolongar o obscuro), tanto mais a arte pode se opor a ela.

Adorno (1986b), ao escrever sobre o glamour da música de consumo, ressalta que as cores brilhantes e luminosas que embalam os *hits* musicais, ajudam os indivíduos a esquecerem a sua vida cinza

---

<sup>6</sup> No caso do ouvinte acostumado ao sempre igual, Adorno (1986a) escreve que ocorre o direcionamento do ouvido. A repetição confere ao hit um efeito psicológico, mesmo porque os ouvintes de música popular percebem o ritmo e melodia, e dificilmente a harmonia e forma.

e opaca. A única alternativa para a emancipação seria a dialética negativa, que possibilitaria o contraponto, a resistência, a oposição, formando assim a consciência humana contra esta situação de estagnação. Não obstante, o esclarecimento tão propalado, fica ofuscado pela aparência luminosa, das luzes de neon, representando apenas configurações da obscuridade que se quer eliminar, mas ao mesmo tempo serve para reforçar as próprias trevas.

A verdadeira estética das obras de Arte – que possibilita o *Aufklärung* – deve ser construída filosoficamente, mas é quase impossível fazê-lo, pois é difícil que o pensamento vá além do que se realiza aparentemente na obra de arte. Para tanto, é necessária uma formação consistente aos indivíduos, para conseguir a transcendência do imanente, qual seja: “[...] a exatidão do fenômeno, num sentido que se desenvolve somente no exame do próprio fenômeno, converte-se em garantia de sua verdade e em estímulo à sua falta de verdade” (ADORNO, 2007, p. 30).

Mas, é bom destacar que a música ficou privada desta subjetividade estética, da autonomia que aspirava organizar a obra de arte com inteira liberdade e por impulso próprio. Quanto mais totalitária é a sociedade, mais coisificado está o homem, sendo difícil para ele libertar-se desta situação. Pensando na superação dessa questão, Adorno (2007) propõe para cada sujeito social que ele seja o sujeito real, emancipado. Todavia, isto só será alcançado diante da objetivação estética. Então, escreve o autor: “Uma vez mais a música submete ao tempo: não mais dominando-o depois de havê-lo preenchido com ela, mas negando-o, graças à construção onipresente, graças a uma suspensão de todos os momentos musicais” (ADORNO, 2007, p. 54). A dialética ajudaria na transcendência desta situação, quando possibilita que a fetichização seja desmascarada.

Diante do exposto, depreende-se que o fenômeno musical na atualidade já não se apresenta como um feito em evolução, pois passa a ser o resultado de processos aos quais a música está subordinada. Como consequência, já não há uma atração anárquica recíproca entre os sons e prevalece a relação planificadora da autoridade que os domina. A violência que a música de massa exerce sobre os homens continua subsistindo, no polo social oposto, na música que se subtrai aos homens, perdendo sua função estética.

Tudo o que não tem uma função na obra de arte – e em consequência tudo o que transcende à lei de sua mera existência – deixa-o subtraído. Sua função é precisamente superar a mera existência; [...] a obra de arte plenamente funcional se converte em algo completamente privado de função. E como a obra de arte não pode ser por certo realidade, a eliminação de todo caráter de aparência não faz senão pôr em maior relevo o caráter aparente de sua existência (ADORNO, 2007, p. 61).

Nesta linha de raciocínio, percebe-se que o que se tem de produção artística na atualidade, pode ser comparado a uma grosseira materialidade sonora, na qual sonoridade torna-se clara, limpa e lúcida

como a lógica positivista. Um encadeamento da música por causa da sua liberação total, que lhe faz adquirir um domínio ilimitado sobre o material natural. O novo revela-se como a falsidade de sua cultura, como “[...] a incapacidade de afrontar a verdade, incapacidade que já não é somente individual” (ADORNO, 2011, p. 63). Diante desta realidade existe a possibilidade de a música tornar-se incerta, pois ela perde o caráter anárquico, negativo, ao procurar pela ordem positivista a sociedade instrumental.

Portanto, diante do caráter fetichista da música em série, o empobrecimento da música pode ser percebido na medida em que a arte constituída em categoria de produção de massas contribui para propalar a ideologia dominante, sendo que sua técnica é uma técnica de opressão. Por conseguinte: “A emancipação ocorrerá mediante a absorção desta por parte da composição livre – espontaneidade do ouvido crítico” (ADORNO, 2011, p. 94). Entende-se que a música deve ser autônoma, e não pode render-se em sua completa alienação. Mas ao ser realizada pela técnica, o sujeito viu destruir, contra sua própria vontade, a totalidade estética. A razão objetiva do sistema não se pode integrar, segundo o modelo do fenômeno físico da música, tal como se apresenta na experiência concreta, formando a consciência atrofiada dos consumidores.

A música reconhece o direito que a sociedade ainda possui, pois, somente a obra de arte transformada converte-se em objeto do pensamento e participa dele. Desta forma, a obra de arte com sentido estético é algo mais que a aparência e ao mesmo tempo não mais do que esta. “[...] a contraposição imediata de ‘coisa’ e reflexão espiritual se torna absoluta e confere assim ao produto do sujeito a dignidade do natural” (ADORNO, 2011, p. 112). Ou seja, a obra de arte, e nela a música, possibilita que o indivíduo eleve os seus sentimentos, desenvolva a estética, contribuindo para a elevação do pensamento a patamares superiores.

Ocorre que, a falta de relação entre o sujeito e o objeto e a objetividade negativa da obra de arte fazem pensar num fenômeno de regressão, onde “[...] a indiferença em relação ao mundo, termina na subtração de todos os efeitos do não-eu, na indiferença se celebra esteticamente como o próprio sentido do destino do homem” (ADORNO, 2011, p. 137). Tomemos por exemplo a música tocada nos bares e nos restaurantes, a música ser tocada como pano de fundo para o encontro de amigos, para as conversas, para beber, até mesmo para o consumo de drogas e de álcool. Já se espera a falta de atenção do ouvinte, sendo impossível a fruição cultural. Dificilmente alguém dedica seu tempo, especificamente para apreciar os componentes de uma obra de arte, indo para shows e eventos musicais, pois a esfera do divertimento, normalmente está ligada ao consumo que, por sua vez, está integrado à produção.

A música objetiva apresenta-se como possibilidade de integração estética com o mundo. Conforme Adorno (1970), a autenticidade estética é socialmente necessária, mas nenhuma obra de arte pode prosperar em uma sociedade baseada na força. Assim, só pode ser autêntica a arte que consegue se libertar da ideia de autenticidade. Coadunando com essas reflexões, Beyer (1988) destaca que a música

visa ao acesso de todos à linguagem musical, como mais um código de expressão – entre outros – de uma forma que possa possibilitar a qualquer indivíduo a compreensão e a participação na cultura musical de seu meio. Esta educação busca levar as pessoas a perceberem a música em suas relações artísticas, possibilitando a reelaboração destas informações, efetivando sua expressão adequada na linguagem musical.

Nenhuma obra de arte pode desembaraçar-se da existência e da materialidade que a definem como obra de arte. A qualidade estética das obras, seu conteúdo (que muitas vezes tem a ver com alguma verdade), converge com a verdade social, sendo mais do que a aparência imanente que a constitui. “Fundamentalmente, a música adquire seu conteúdo de verdade social tão só por meio da oposição, mediante a revogação de seu contrato social” (ADORNO, 2011, p. 405). A sociedade adentra nas obras de arte a partir do estado da técnica, mas o aspecto organizado das obras é tomado de empréstimo da organização social. Elas podem transcender esta última, a depender da natureza interna e externa. “Já que a arte como aparência pode ser desmentida pela realidade social que nela aparece, isto a possibilita, inversamente, transpassar os limites de uma realidade cuja imperfeição dolorosa conjura a arte” (ADORNO, 2011, p. 396).

Esta suspensão da consciência sobre a estética e a arte corresponde à semiformação (*‘Halbbildung’*), que nega o próprio processo e sua utopia, e consiste na renúncia e na negação do indivíduo, que leva, tão somente, à adaptação do sujeito ao meio, que já está dado. Diante do exposto, pode-se entender a necessidade de um ensino que priorize a estética, desvelando esta situação à qual os indivíduos estão expostos diariamente. Desta forma, é preciso destacar a importância de um ensino que emancipe o indivíduo nesta sociedade, contrapondo-se à falta de experiência formativa a que estão submetidos nesse processo de semiformação cultural.

Diante da padronização da arte, da música, da estética, como entender a possibilidade de uma dialética da arte que contribua para a emancipação humana? Na compreensão de Adorno (2011), não existe uma dialética fechada, mas ela pode ficar paralisada por causa da realidade na qual está inserida, pois se adentra nas questões sociais de modo mediado e, em geral, por meio de constituintes bem disfarçados. Os gestos da arte são respostas objetivas das necessidades sociais, e esses gestos pressupõem sua própria dialética que, por sua vez, pode contribuir para desvelar a realidade, oferecendo elementos para o enfrentamento.

Fabiano (2003) na mesma linha de raciocínio de Adorno (1970), destaca que a arte deve ser potencializada como conhecimento crítico da sociedade, a partir do qual sua fruição não se daria por mero consumo, mas numa relação de apropriação de elementos pelos quais se dão as relações sociais que na obra de arte estão mediadas. O produto estético, portanto, expressa a realidade histórico-social que o

produziu e, embora não seja a sua identidade total, com ela se identifica. Nesse sentido, as obras de arte refletem a violência e a dominação da realidade empírica na qual foram forjadas.

Em consonância com essas afirmações, Marcuse (1977) escreve que a arte deve romper com o monopólio da realidade estabelecida, atribuindo uma potencialidade política, de denúncia contra a perda da subjetividade na cultura do consumo, sendo inerente à estética como tal. Se no período atual o aparato de produção se funde com a ideologia dominante, as obras de arte tornam-se a própria coisa, dando sentido a um mundo sem sentido. Esta experiência, que a música cooptada pela técnica realiza, direciona para uma materialidade diferente: a experiência do esquecimento absoluto.

[...] o estatuto estético e o conteúdo de verdade social dos próprios objetos artísticos têm a ver essencialmente um com o outro, por menos que ambos sejam imediatamente idênticos. Na música não haveria nada esteticamente apropriado que também não fosse, ao mesmo tempo, socialmente verdadeiro, mesmo que seja enquanto negação do falso; nenhum conteúdo social da música tem valor se não se objetiva do ponto de vista estético (ADORNO, 2011, p. 366).

Em uma sociedade de bens de consumo plenamente formada e altamente racionalizada, o que deveria vir em primeiro lugar terminou por se transformar em apêndice, pois existe um distanciamento social em relação à própria sociedade. Cabe à música reconhecer e, se possível, deduzir o falso imediatismo do mediado. A arte, mediante as suas formas autônomas, pode denunciar a dominação, mesmo aquela que dá testemunho de que tal dominação reprime e nega os indivíduos. Adorno (1970) cita o exemplo do músico que compreende a sua partitura, segue os seus mínimos matizes e, no entanto, em certo sentido, ignora o que toca, pois apenas imita os movimentos do representado. Sendo assim, a experiência imanente é a possibilidade para uma compreensão ampla e abrangente, mas, logo que a experiência das obras de arte se exaure, apresentam o seu enigma como caricatura, pois a música tem a possibilidade de comprimir o tempo, e o quadro de redobrar o espaço, assim concretiza-se a possibilidade de conseguir algo diverso.

[...] se alguns tipos de arte, como a peça de teatro e, até certo limite, a música, exigem ser executados, interpretados, para se tornarem no que são – uma norma da qual não se deve afastar o familiarizado com o teatro e com o pódio e que conhece a diferença qualitativa entre o que ali é exigido e os textos e as partituras -, tais tipos de obras apenas trazem à luz do dia o comportamento de toda e qualquer obra de arte, mesmo quando não é executada: a repetição do seu próprio comportamento. [...] se as obras de arte nada imitam a não ser a si mesmas, só pode compreendê-las quem as imita (ADORNO, 1970, p. 146).

Neste sentido, os indivíduos devem ter uma formação que possibilite a leitura da realidade social na qual estão inseridos, pois, assim, conseguirão perceber além da realidade imanente. Marcuse (1977)

destaca que a arte deve contribuir para romper o monopólio da realidade estabelecida. O problema é que a transcendência que se espera não é algo para além do real, e “[...] a realidade que a arte pretende ser e não é confere-lhe o *status* de contradição por sua natureza mimética” (FABIANO, 2003, p. 501). A lógica das obras de arte pode derivar da lógica formal, e não se identificar com ela, pois existe a possibilidade de ela se aproximar do pensamento dialético, separando-se do mundo empírico.

Desta forma, as obras de arte testemunham que este mundo pode e deve tornar-se outro, e a música poderia integrar este elemento em devir e possibilitar uma estruturação concreta e total, aliada à sua condição social e histórica, a partir das quais a dialética possibilitaria o devir. Ocorre que “A dialética do universal e do particular não faz, porém, desaparecer a sua diferença, como o conceito nebuloso de símbolo” (ADORNO, 1970, p. 226). Existe um paradoxo entre o que a arte diz e, no entanto, não diz, pois se criticam no plano estético. Ora, a racionalidade e a irracionalidade estéticas são igualmente expressão da indústria governada pelo lucro. Mesmo que as obras de arte não sejam indiferentes à esta racionalidade, ainda existe a possibilidade do espanto provocado por obras importantes, que podem desencadear emoções próprias, transformando o momento de fruição em um instante de profunda emoção. Esta experiência subjetiva que a arte possibilita, segundo Adorno (2011, p. 273), é mais do que uma vivência subjetiva, “[...] é a irrupção da objectividade na consciência subjectiva”. Ela é mediatizada por aquela reação subjetiva intensa, provocando a emoção profunda, proporcionando a verdade sobre a falsidade.

É fundamental refletir sobre uma educação estética que busque suprir os limites de um ensino de arte fragmentado, que possibilite compreender os significados e os sentidos estéticos da arte. A questão é que existe uma fragmentação da compreensão sobre a estética no ensino de Arte, e em muitos documentos oficiais, a abordagem sobre educação estética, fica como um conteúdo de ensino restrito à educação do olhar, esquecendo-se de anunciar os seus fundamentos. Por consequência, na prática pedagógica, a dimensão estética está distante da sala de aula, pois a maioria dos professores não discutem o que é educação estética ou quando o fazem, ficam restritos a uma experiência pautada no fazer arte. Mais uma vez, recorre-se aos postulados de Adorno (2011) para quem a estética deve ser compreendida em seu sentido mais amplo, como uma capacidade reflexiva sobre a arte, é a crítica social, por meio da crítica artística, que busca ultrapassar o existente, oportunizando capacidades de ter experiências formativas, alcançando o imanente.

No ensino de Arte, a educação estética deveria fundamentar e orientar seus princípios. Mas, no fazer docente existe um distanciamento desses fundamentos, havendo uma separação entre o fazer arte e o pensar arte, entre a teoria e a ação educativa. Isto ocorre pela ausência de uma discussão mais aprofundada dos próprios fundamentos do ensino de arte, pois a questão da educação estética, é inerente

ao ato de ensinar e de aprender arte, mas ocorre que esta deixa de ser estudada, e até mesmo de ser mencionada.

Fabiano (2003) explica que a dimensão estética, numa perspectiva educacional mais ampla, remete a análises dos elementos constitutivos da expressão estética no processo de formação cultural da sociedade atual. Pode-se citar como exemplo a obra “Criança Morta” (1944), de Portinari, que retrata a cena de uma família de retirantes nordestinos (seis pessoas), que abandonam suas terras em busca de uma vida melhor sem sucesso. Um quadro comovente que mostra o pai segurando uma criança morta nos braços, e toda a família chorando. A tela pode possibilitar o sentimento de tristeza, mas ao mesmo tempo, o espectador pode superar e vencer este sentimento, refletindo sobre as questões sociais, políticas e econômicas, que refletem na vida deste grupo representado na obra de arte.

É nesse sentido que é importante retomar aquilo que escreve Vygotsky (2001, p. 345), “[...] a arte implica em emoção dialética que reconstrói o comportamento e por isso ela sempre significa uma atividade sumamente complexa de luta interna que se conclui na catarse”. A escola atual, todavia, não abre espaço para esta análise ampla da estética, e a ação educativa tem contribuído para formatar o pensamento dos alunos e não para pensar diferente. Duarte e Fonte (2010), registram que os professores não compreendem o que é a educação estética, pois sua formação não possibilita esta discussão e, como resultado, continuam ensinado o uso de técnicas, fixadas na lógica instrumental.

Vale lembrar que, a música é, portanto, uma reconstrução imaterial e pode possibilitar a resistência, às relações de identificação e de padronização. Engelmann (2008, p. 24) expõe que, “Quando o homem se reconhece como um ser fazedor de cultura, ele tem condições de criar uma consciência filosófica que lhe permite recriar, repensar, elaborar novos questionamentos, atribuir novos significados às coisas e também desenvolver a arte”.

Conquanto, se pela arte o aluno pode expressar o que o inquieta e o preocupa, a consciência estética pode possibilitar uma atitude harmoniosa e equilibrada perante o mundo. Tais capacidades incluem não apenas os conhecimentos técnicos de leitura e de grafia musical, mas, também, a apreciação e a produção criativa. Talvez, por esse motivo, muitos professores têm dificuldades em trabalhar de forma mais ampla a arte, a música e a estética, contribuindo para uma formação que leva à coisificação dos alunos, ao contrário da emancipação que eles poderiam proporcionar-lhes. Isto é possível e pode ser pensado e posto em prática nas escolas, de maneira a possibilitar a compreensão da cultura e a socialização do saber em arte, estimulando o olhar, a audição e o sentimento, no sentido de apontar novos significados e novos sentidos.

Para tanto, é fundamental que se ofereça aos alunos uma vasta gama de textos e de imagens, de sons e de movimentos, no espaço escolar, para que se modifique a estrutura de audição e de pensamento formatado do homem atual, com o qual Adorno (1970) tanto se preocupa. Nesta perspectiva Vygotsky (2006, p. 18), considera que, quanto mais a criança “*Cuanto más vea, oia y experiente, quanto más aprenda y asimile, cuantos más elementos reales dispoga em su igualdad de las restantes circunstancias, la actividad de ssu imaginación*”.

Destarte, a Arte e a Estética ao serem trabalhadas em várias possibilidades (desenhos, esculturas, peças de teatro, dança, computador, televisão, filmes, imagens publicitárias) contribuirão para a formação estética do homem.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste estudo conclui-se que a música na sociedade capitalista perdeu seu potencial formativo, estimulando a audição pra timbres e ritmos idênticos, mecânicos e repetitivos, reproduzindo o ritmo mecânico das fábricas.

Mesmo sendo cooptada pela Indústria Cultural a arte e nela a música reproduzem a forma de pensar do homem atual e pressupõem sua própria dialética que, por sua vez, pode contribuir para desvelar a realidade, oferecendo elementos para o enfrentamento.

Neste contexto a escola contribui para que esta situação seja revertida quando possibilita a compreensão da cultura e a socialização do saber em arte, estimulando o olhar, a audição e o sentimento, no sentido de apontar novos significados e novos sentidos. Para tanto, o papel do professor é fundamental pois é ele quem oferecerá aos alunos subsídios no espaço escolar, para que se modifique a estrutura de audição e de pensamento a que o aluno está acostumado no seu dia a dia. Ao final deste estudo conclui-se a importância dos autores da Teoria Crítica, que contribuem para desvelar a realidade aparente, oferecendo as reflexões que permitem o entendimento acerca da necessidade de discussões sobre a Música e seu ensino nas escolas.

### 4 REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Crítica Cultural y Sociedad*. Barcelona: Edições Ariel, 1969.

ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Frankfurt: Edições 70, 1970.

ADORNO, T. W. Sociologia. In: COHN, G. (org.). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1986a. p. 81-98.

ADORNO, T. W. Sobre Música Popular. In: COHN, G. (org.). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1986b. p. 115-146.

ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 79-185.

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ADORNO, T. W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ADORNO, T. W. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Unesp, 2011.

BEYER, E. *A abordagem Cognitiva em Música: uma Crítica ao Ensino da Música, a partir da Teoria de Piaget*. Porto Alegre: Mediação, 1988.

DUARTE, N.; FONTE, S. S. D. *Arte, Conhecimento e Paixão na Formação Humana: Sete Ensaios de Pedagogia Histórico-Crítica*. Campinas, SP: Autores Associados, 2010.

ENGELMANN, A. A. *Filosofia da Arte*. Curitiba: Ibepex, 2008.

FABIANO, L. H. Adorno, Arte e Educação: Negócio da Arte como Negação. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 24, n. 83, p. 495-505, ago. 2003.

MARCUSE, H. *A Dimensão Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

SPONVILLE, A. C. *Dicionário Filosófico*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VYGOTSKY, L. S. *Psicologia Pedagógica*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VYGOTSKY, L. S. *La Imaginación y el Arte en la Infancia*. 6. ed. Madri: Akal, 2006.

***Title***

Music and aesthetics and the teaching of art.

***Abstract***

Music is one of the artistic expressions most used by men and enters various social spaces. But do the songs available – in the media and on the internet – for the population, contribute to developing the aesthetic feeling? The purpose of this text is to demonstrate that music in capitalist society has contributed to making man's thinking fragmented and standardized, but it also has a formative potential to develop the aesthetic feeling, being a factor in the transformation of consciousness. The methodology is qualitative research based on a bibliographic study of the authors of Critical Theory who analyze the man historically situated in capitalist society. It highlights the (de)formative potential of music in capitalist society, as well as the importance of philosophy and aesthetics for the formation of human psychic potential. In this context, the school is the privileged place that enables an education that elevates the students' thinking to higher levels, presenting the constitutive elements of aesthetic expression in the process of cultural formation of today's society. Therefore, it is necessary that teachers have knowledge of this reality and make the contrast in the classroom with theory, thinking differently from what exists. In the end, it is concluded that Art – and in it the music – enables the reflection and realization of human feelings that are often subject to conceptual symbolization, being a way of awakening in the individual other ways of thinking.

***Keywords***

Art; song; aesthetics; education.

---

Recebido em: 12/07/2022

Aceito em: 02/12/2022