

# Consumo e experiência estética: duas escutas a partir de Kid A, do Radiohead

## Consumption and aesthetic experience: two listening approaches based on Radiohead's KidA



Pedro Henrique Martins<sup>1</sup>

UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

pedrothmartins@gmail.com

**Resumo:** Consumo e fruição estética são impulsos que coexistem no repertório radiofônico. A demanda por entretenimento faz pesarem os componentes sensorial e imediato, enquanto o trabalho com as linguagens musical e poética pressupõe, por vezes, reflexividade e consciência formal. A partir de leituras díspares de *Kid A* (2000), álbum do grupo inglês Radiohead que tensionou fronteiras da música radiofônica, apresento duas perspectivas sobre o repertório mediado pela indústria cultural, expressas em escutas que variam da adesão resoluta ao consumo cultural a um esboço de hermenêutica musical. Baseado em escritos de Theodor Adorno, bem como em um panorama musicológico que atualiza o debate, discuto como esse problema permanece reduzido aos polos da comoditização e da expressão estética. Finalizo com alguns apontamentos para uma estética do lapso, que reconhece o instante como espaço viável para a experiência estética no cotidiano, a partir de um capítulo – “Nossa Embriaguez” – da obra *Pós-história*, de Vilém Flusser.

**Palavras-chave:** Estética musical. Indústria Cultural. Música popular. Adorno. Radiohead.

**Abstract:** Consumption and aesthetic appreciation are impulses that coexist in the radiophonic repertoire. The demand for entertainment stresses the sensory and immediate components, whereas the labor

<sup>1</sup> Doutor em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e autor do livro *A canção tropicalista* (Fino Traço, 2017). Atuou nos núcleos de pesquisa Acervo de Escritores Mineiros (FALE-UFMG) e Projeto República (FAFICH-UFMG).

over musical and poetic languages occasionally entails reflexivity and formal conscience. Based on divergent readings of *Kid A* (2000), an album by the English group Radiohead that stresses the boundaries of radiophonic music, I present two perspectives regarding music mediated by the culture industry, expressed by listening approaches varying from resolute adherence to cultural consumption to the outline of a musical hermeneutics. Relying on writings by Theodor Adorno, as well as on a musicological overview that refreshes the debate, I discuss how this problem ends up reduced to the poles of commodification and aesthetic expression. Eventually, I make some appointments towards a lapse aesthetics, which acknowledges the instant as a viable space for daily aesthetic experience, grounded in a chapter – “Nossa Embriaguez” – from Vilém Flusser’s *Pós-história*.

**Keywords:** Musical Aesthetics. Culture Industry. Popular Music. Adorno. Radiohead.

Submetido em: 2 de fevereiro de 2021

Aceito em: 2 de outubro de 2021

## Introdução

Thomas More conta com entusiasmo sobre o tempo vivido na ilha de Utopia, onde encontrou uma sociedade ordeira e justa (MORE, 2017). No entanto, o tom exitoso do relato não resiste à prova do tempo, e as intempéries da ambição de criar realidades ideais logo conduziram a distopias (CLAEYS, 2010). Projetamos anseios e indagamos o real com os mundos belos ou cinzentos que criamos, não apenas no espaço ficcional, mas também nos campos da teoria e da crítica cultural. Cabe, então, perguntar que utopias temos firmado na apreciação dos repertórios musicais, que permanências revelam *distopias críticas*, onde nada pode florescer longe de antigas categorias. Queremos saber em que medida teorias seculares se refugiam em um espaço de impossibilidade, ou críticas do presente concedem demasiado ao *status quo*: perguntas que apontam na direção de um juízo arrazoado sobre o fenômeno musical no mundo contemporâneo. Propomos o debate a partir da recepção a *Kid A* (2000), álbum do quinteto inglês Radiohead que tensiona fruição estética e consumo, como veremos nas leituras de Nick Hornby (2000), crítico musical (*The New Yorker*) e Curtis White (2005), professor da *Illinois State University*. Essas apreciações correspondem a modos distintos de atacar o problema da experiência estética na sociedade de consumo: de um lado, o aceite resolutivo à comoditização; de outro, o fechamento ante os desenlaces históricos e psicossociais desse processo. Percorreremos ambos, encerrando com apontamentos no intuito de ampliar o debate.

A utopia crítica do homem emancipado possui um referencial importante nos escritos sobre música de Theodor Adorno<sup>2</sup>. O pessimismo com o capitalismo tardio se arrefece em certo otimismo em relação ao indivíduo, a partir da experiência estética. Assim, a arte significa, para Adorno, a possibilidade de um horizonte de liberdade, em alternativa à opacidade do real. “A desumanidade da arte deve sobrepujar a do mundo por amor ao homem” (ADORNO,

<sup>2</sup> Cf. Adorno (1991, 1996, 2002, 2008) e Adorno e Horkheimer (1985).

2002, p. 106): essa passagem da *Filosofia da Nova Música* reúne o ceticismo e a centelha de esperança que definem o pensamento de Adorno. No momento da crítica, entretanto, o otimismo conduz ao estreitamento de repertórios, a expectativa se restringe à vanguarda alemã da segunda escola de Viena. Assim, as contrapartes do progresso representado pela música nova vão desde exemplos na própria tradição de concerto, como na crítica ao primitivismo em Stravinsky, ao antagonismo pleno com a “música ligeira”, tutelada pela indústria cultural. Se a música de Schoenberg responde, nos termos de Adorno, a uma “necessidade histórica”, revelando fraturas no todo social, os produtos culturais são mobilizadores de uma falsa consciência, replicando tais fraturas como se restassem conciliadas. Paddison observa, contudo, que esses repertórios recebem tratamento desigual nos escritos de Adorno, que concede pormenorizadas distinções à música de vanguarda, enquanto considera a música comoditizada comprometida de antemão, por cercar a possibilidade do sujeito e do social remediados (PADDISON, 1982, p. 208). Em outras palavras, esses repertórios se revelariam constitutivamente esvaziados de potência estética. Ficamos entre duas opções: comprar integralmente a referida promessa de emancipação, oposta à ordem de uma falsa consciência, cujos exemplos representam a quase totalidade dos objetos estéticos circulantes hoje, ou enveredar por entre as pedras do caminho, mobilizando lapsos de experiência que pouco incidem sobre o todo social, mas que evocam, ao menos por instantes, a centelha de uma possibilidade. Quem sabe sejam esses lampejos o que podemos exigir da experiência estética. De outro modo, apenas faremos crescer a distância entre os fenômenos contemporâneos e os filtros da Estética disciplinar. Isolar a arte autônoma, leal a este princípio a um custo que pode chegar à própria existência, seria selar o impasse por ora, empurrando os objetos remanescentes à vala comum da falsa consciência. Restaria, no entanto, entender de que maneira expressões estéticas penetram e são perpassadas pela realidade. Não podendo nos refugiar na ilha de More, também não estaremos remediados no paraíso perdido de Adorno, sob o risco de transformar a conhecida utopia do homem emancipado

em distopia crítica, afastada da demanda histórica ante a qual se apresentou originalmente.

Ponderar sobre os fundamentos da Teoria Crítica, no intuito de viabilizar abordagens menos restritivas, capazes de elucidar impasses contemporâneos, não pressupõe nenhum entusiasmo crítico. Afinal, as assertivas de Adorno sobre a massificação e a arte comoditizada possuem mais momentos de verdade do que gostaríamos de reconhecer. Considerados os necessários recuos, mas também o despropósito de se trancar o problema em uma distopia crítica, focar lapsos de experiência emergidos da imediatez do consumo permite um olhar renovado para fenômenos distantes tanto da sinfonia quanto do *jingle* comercial. Desse modo, poderemos depreender a dialética própria que abrange os números do repertório radiofônico, espaço em que nos cabe, enfim, investigar a natureza e o lugar do estranhamento enquanto somos diariamente compelidos ao sempre igual.

Em outubro de 2000, o Radiohead apresentou o quarto álbum, *Kid A*. Durante quase uma década, o quinteto de Oxford angariou entusiasmo crítico e rendeu bons números à gravadora Parlophone/EMI<sup>3</sup>, com performances vocais destacadas e a presença massiva de guitarras. *Kid A* não mostrou nenhum desses elementos. Mac Randall, jornalista e autor de *Exit Music*, biografia não autorizada do grupo, relata a primeira audição do álbum, a um mês do lançamento oficial, para um público de seiscentas pessoas, entre imprensa e frações mais devotas do público, no teatro Sony Imax, em Nova Iorque:

Havia poucas guitarras audíveis (em uma banda com três guitarras), poucos versos identificáveis, refrões ou elementos sedutores. Em diversas faixas, a voz de Tom era ofuscada por uma nuvem de efeitos ou processada por computador para soar como algum híbrido futurístico de homem/máquina (RANDALL, 2012, não paginado)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> O selo Parlophone foi o braço britânico da EMI Records. Posteriormente, foi adquirido pelo Warner Music Group (WMG). Nos Estados Unidos, os álbuns do Radiohead sob contrato com a EMI foram lançados pelo selo Capitol.

<sup>4</sup> There were few audible guitars (this from a band with three guitarists), few identifiable verses, choruses or catchy hooks. On several tracks, Thom's voice was either hidden by a cloud of effects or computer-processed to sound like some futuristic man/machine hybrid. Tradução livre do autor.

Devemos manter no horizonte que, realizadas de uma posição de protagonismo no campo, semelhantes rupturas se apoiam, em grande medida, no fetichismo que Marx formulou para a forma mercadoria e Adorno estendeu aos produtos culturais<sup>5</sup>. A adesão a *Kid A* pode responder mais a uma lógica de consumo, impulsionada pela marca Radiohead, que propriamente por receptividade a um argumento estético. *Kid A* quer dizer algo diferente, é verdade, desafia limites estanques do repertório radiofônico, razão de o tomarmos como mote desta reflexão. Se a obra não chega a um território novo, consegue tensionar algumas fronteiras. Thom Yorke declarou, à época, estar “cansado de melodias”, que lhe pareciam nada menos que constrangedoras (RANDALL, 2012, não paginado)<sup>6</sup>. Interessava-lhe a impessoalidade dos ritmos, daí o enfoque em práticas da música eletrônica. O processamento da voz é outro elemento para expressar distância, terminando por desvincular o canto do cantor, o sujeito cantante do indivíduo que empresta a voz para que a música logre existência. Yorke se incomodava com correspondências biográficas comumente aventadas pela imprensa em canções do Radiohead. Para *Kid A*, solicitou ao produtor Nigel Godrich: “faça o que for preciso para que [as vozes] não soem como eu” (LIN, 2011, p. 23)<sup>7</sup>. Em resumo, premissas conceituais conduziram a opções estéticas, cuja fatura trouxe, a um tempo, avanços e imprecisões. Apreciações do álbum refletem escutas, parâmetros e expectativas diferentes sob dois aspectos: fruição, dada a natureza do objeto, um disco de rock, e consumo, atento à marca Radiohead. Consideremos os textos dos comentaristas Nick Hornby e Curtis White, respectivamente.

5 O conceito de fetichismo, no bojo da noção de regressão da escuta, é apresentado em Adorno (1996). A noção de produto cultural também possui lastro em Benjamin (2012), no ensaio clássico sobre a reprodutibilidade técnica da arte.

6 I'd completely had it with melody (...). Tradução livre do autor.

7 (...) do anything, frankly, to not sound like me. Tradução livre do autor.

## Obra e mercadoria

Quando Eduard Hanslick distinguiu entre a objetividade da forma musical e a subjetividade da recepção, pavimentou um terreno, às feições da época, para a reflexão musicológica. Ao pautar a apreciação estética na relação entre forma e conteúdo social, Adorno ampliou os termos desse debate. Um pouco adiante, estudos sobre práticas em sociedades não ocidentais se somaram às então conhecidas análises emanadas do texto musical, conduzindo a um interesse na performance. Ao mesmo tempo, desde meados do século XX, repertórios diferentes se originaram no bojo das indústrias fonográfica e radiofônica, produzindo uma tradição popular urbana que jogou ênfase sobre a gravação. Em linhas gerais, obra, performance e gravação são mediações do fenômeno que se quer compreender, sob enfoques variados. Em estudos sobre o repertório radiofônico anglo-americano<sup>8</sup>, Allan Moore explicita o enfoque da abordagem: mais que a música popular urbana, a forma canção; mais que canções, gravações dessas obras, estabelecendo o fonograma como objeto de reflexão. A ênfase se desloca da obra, como abstração, à realização, ou ainda, do texto musical à matéria sonora. Em complementaridade ao que denominou “camadas funcionais” – ritmo, baixo, harmonia e melodia –, Moore mobiliza outros elementos no ambiente da análise. Se a forma canção destaca a voz cantante e os versos, a gravação coloca em jogo outra linguagem, cujos termos são abarcados pelas categorias timbre e *soundbox* (MOORE, 2012)<sup>9</sup>. Essas noções reverberam nas apreciações de *Kid A* comentadas a seguir. Em linguagem não musicológica, os autores sustentam escutas e horizontes estéticos distintos, sobretudo quanto ao equilíbrio entre espaços de fruição e consumo.

A resenha de Nick Hornby, conhecido como autor de ficção, tem algo de manifesto, empenha habilmente a linguagem em

<sup>8</sup> Para obras referenciais sobre a música popular gravada, principalmente sobre o rock, cf. Middleton (1990); Frith (1996); Covach e Boone (1997); Stephenson (2002); Everett (2009); Moore (2012); Zagorski-Thomas (2014).

<sup>9</sup> O conceito de *soundbox* se refere a um modelo de projeção do espaço textural habitado por uma gravação. Esse espaço possui quatro dimensões: duas objetivas, tempo e lateralidade; duas subjetivas, proeminência e registro.

defesa de um modo de escuta, encampado como via única de apreciação. Nesse sentido, o autor não se ocupa de qualquer recuo ante suas premissas, isto é, não implica que haja outras escutas, que conduzam a conclusões diversas. Nisso, talvez tenhamos um dos elementos que distinguem a crítica jornalística da reflexão musicológica. Deprendemos a escuta preconizada por Hornby em excertos como este:

Você tem que se debruçar sobre álbuns como *Kid A*. Tem que se sentar em casa noite após noite e se entregar à paranoia da atmosfera millennial enquanto procura decifrar trechos elípticos de letras e descobrir como os títulos podem se referir às canções. Em outras palavras, você precisa ter dezesseis anos. Qualquer um com idade suficiente para votar pode descobrir que tem demandas paralelas pelo seu tempo – um relacionamento, digamos, um trabalho, ou comprar comida, ou escutar outro disco que pegou no mesmo dia. Pode também se pegar gritando ao tocadour: “Cale-se! Vocês deveriam ser um grupo de rock!” (HORNBY, 2000, p. 105)<sup>10</sup>.

A posição de Hornby parte de uma ideia de escuta aliada à necessidade de suprir demandas sensoriais. Significa assumir, sem hesitar, o caráter de mercadoria dos repertórios tutelados pela indústria cultural. Espera-se de um álbum o mesmo que esperamos de qualquer divertimento circunstancial, que nos mantenha entretidos, desviados por alguns momentos de apreensões cotidianas. Uma cerveja, palavras cruzadas... ou um disco do Radiohead: a abordagem de Hornby é elucidativa por simplificar a questão, retirando a tensão entre o dado estético e a inescapável padronização vinculada à forma mercadoria. Com esse gesto, contraria escutas preconizadas pelo próprio grupo, que apresenta *Kid A* como resultado do distanciamento em relação a uma cadeia de aspectos

<sup>10</sup> You have to work at albums like *Kid A*. You have to sit at home night after night and give yourself over to the paranoid millennial atmosphere as you try to decipher elliptical snatches of lyrics and puzzle out how the titles (...) might refer to the songs. In other words, you have to be sixteen. Anyone old enough to vote may find that he has competing demands for his time – a relationship, say, or a job, or buying food, or listening to another CD he picked up on the same day. He may also find himself shouting at the CD player: “Shut up! You’re supposed to be a pop group!”. Tradução livre do autor.

entre criação e recepção: caminhos conhecidos da forma canção, sonoridades do rock e a sobreposição entre cantor e sujeito cantante. Enquanto isso, o ouvinte-tipo personificado por Hornby reivindica a exuberância vocal, o brilho de guitarras e a assiduidade rítmica ligados à marca Radiohead. Essas expectativas estilísticas não dizem senão do sucesso de ofertas anteriores, acusando que, embora *Kid A* seja apresentado pelo Radiohead como um artefato diferente, estamos, sim, falando, *também*, de suas escutas mais ligeiras, inexoravelmente ligadas à dinâmica da indústria cultural.

“Kid A requer a paciência dos devotos; e tanto devoção quanto paciência se tornam mercadorias escassas para quem passa a receber um contracheque” (HORNBY, 2000, p. 105)<sup>11</sup>. O utilitarismo da linguagem se estende, para Hornby, à escuta, no que observamos o propósito das imagens empregadas. Sob esses parâmetros, o álbum não entrega o esperado da marca Radiohead, falhando em satisfazer uma demanda criada por lançamentos anteriores do grupo. Conhecemos, então, a base do argumento, que responde, em grande medida, também pela intransigência de Hornby. Se *Kid A* não oferece o devido, segundo determinação de escutas que possuem o aval do autor, eventuais elogios só podem implicar equívoco. Daí o comentário iniciar com uma digressão sobre transformações na apreciação da música radiofônica. O rock teria direcionado as escutas aos fonogramas, em detrimento da performance, fazendo a apreciação pender mais ao artista que às obras. Para os que se dispõem a comprar a hipótese de Hornby, esse cenário explica uma profusão de discos pautados em excêntridades, estas fetichizadas por audiências mais devotas como momentos biográficos. Nesse sentido, Hornby aproxima *Kid A* de *Metal Machine Music*, de Lou Reed, entendendo ambos como cultos aos próprios artistas, *souvenirs* endereçados a adeptos (HORNBY, 2000, p. 104-105).

Hornby apresenta um discurso coerente em si mesmo. Situa os números do repertório radiofônico na mesma prateleira de outras mercadorias voltadas ao entretenimento, sob a lógica da

<sup>11</sup> Kid A demands the patience of the devoted; both patience and devotion became scarcer commodities once you start picking up a paycheck. Tradução livre do autor.

recompensa imediata. Desse modo, quem decide consumir *Kid A* com semelhante disposição espera receber falsetes, *riffs* e versos cantáveis em retorno. O resultado é, deveras, frustrante. Na linguagem utilitarista do autor, significa pagar e não levar. Não nos ocuparemos, contudo, dos méritos da avaliação, mas, antes, de suas premissas. O problema fundamental de semelhante abordagem é desconsiderar a tensão, inerente a esses objetos, entre o caráter de mercadoria e o convite à fruição. Considerando a dinâmica de criação/produção e fruição/consumo tutelada pela indústria cultural, não estamos diante de objetos simplesmente fabricados, mas produzidos *também* com atenção ao manuseio de elementos formais, que encapsulam subjetividades com margem a experiências cognitivas e sensoriais. Em consequência, o modo como nos aproximamos desses objetos não termina na imediatez do consumo, mas se desdobra nos elementos intelectivos e sensíveis que compõem a experiência estética. Ao mesmo tempo, permanece a lógica do consumo, fazendo com que, nesses objetos, um polo seja indissociável do outro: ser mercadoria e se postar esteticamente são condições de existência de objetos enfronhados na dinâmica da indústria cultural. Abarcar tal complexidade não constitui tarefa simples, como sabemos. As palavras de Hornby deflagram posição antagônica à de Adorno, revertendo a reificação em elogio, pela praticidade conferida a quem não dispõe de tempo, mas ainda quer se divertir com canções e grupos prediletos no caminho para o trabalho (desde que entreguem o prometido). Não podemos negar a atualidade dessa escuta. Se não nos satisfaz qualitativamente, a resenha de Hornby ganha interesse como provocação, aspecto favorecido pela inventividade literária, convidando ponderações como a que ora propomos.

Uma segunda apreciação de *Kid A*, por Curtis White, compreende escuta e avaliação muito diferentes (WHITE, 2005). Figurando em uma compilação acadêmica sobre o Radiohead, o artigo se reporta à resenha de Hornby em linguagem também pensadamente casual, esta a única semelhança entre os textos. White toma como referencial a Estética filosófica, procedendo a uma apreciação de

*Kid A* apoiada levemente em conceitos adornianos. Se o argumento posto por Hornby se opõe à teorização de Adorno sobre a reificação nos produtos culturais, White se dispõe a negociar com a teoria crítica. Adere a fundamentos da estética adorniana, como a centralidade da forma, orientada pela dialética entre particulares e universal e a disponibilidade ao estranhamento, em oposição à escuta associada a recompensas imediatas. Contudo, estende essas considerações – em Adorno, restritas à esfera autônoma – ao quadro da indústria cultural, preconizando o tratamento das tensões resultantes sob uma dialética própria.

Acenar com algo além do sempre igual em um espaço marcado pela impossibilidade de realização do mesmo gesto é a contradição encampada pelo Radiohead com *Kid A*, conforme analisa White (WHITE, 2005, p. 11-12). Em meio à tensão entre cultura administrada e arte autônoma, a apreciação se pauta em uma escuta esteticamente orientada: atenta ao aspecto formal e disponível ao estranhamento. Prevê, ainda, a abstração da matéria cifrada em categorias sociais, com interesse no caráter da intervenção lograda pelas obras, qual seja, a posição que expressam entre o prolongamento e a negação do existente. A escuta de contrapartidas que pauta o comentário de Hornby é aberta e nominalmente rechaçada pelo autor. *Kid A* teria frustrado o colunista da *New Yorker*, segundo White, por recuar diante de uma propriedade elementar da forma mercadoria, a adequação ao consumo imediato (WHITE, 2005, p. 10-11). Entretanto, não existe distância efetiva ante a comoditização para um expoente da gravadora EMI, o que conduz ao cerne do argumento: o modo como *Kid A* procura escapar à sina inexorável de mercadoria, e a beleza do processo até o fracasso da empreitada (WHITE, 2005, p. 13-14). Ao perseverar em um compromisso malogrado, o Radiohead traduz, encenando as tensões da criação no âmbito da indústria cultural, o elo também inconciliável da arte com a sociedade. A indústria cultural, único meio capaz de amplificar a expressão musical e seus gestos de liberdade em uma escala global, permanece sendo o espaço em que tais gestos não podem se realizar plenamente. Ficam colocados os termos de uma dialética

particular, concernente ao tempo e ao *modus operandi* da música radiofônica, que não recebeu de Adorno senão comentários de soslaio, e cuja relevância para o debate contemporâneo White procura evidenciar com *Kid A*.

Apesar de listar os méritos formais em *Kid A*, White é reticente quanto ao potencial de ruptura da obra, no sentido adorniano de deflagrar o esgotamento de esquemas de representação que perpetuam a falsa consciência. Enraizada em um segmento cujos produtos tendem à normalização, a música do Radiohead acaba respondendo mais pelo prolongamento do existente que por rupturas de qualquer natureza. Se tal ressalva previne a vinculação imediata de um álbum de rock aos parâmetros da arte autônoma, a ênfase de White na formação do discurso musical evidencia ainda haver o que considerar sobre a intervenção estética realizada pelo Radiohead com *Kid A*. O argumento convida meios de análise que considerem a mercadoria e o gesto estético, expressões do sempre igual e da possibilidade de transcendê-lo, ainda que por um instante. Articular o improvável em meio à impossibilidade de realizá-lo plenamente talvez seja o limite do que oferece o entretenimento comodificado. Assim, a repercussão global de um grupo como o Radiohead se arrefece diante da transitoriedade de qualquer aceno além de uma replicação do presente, pois a indústria cultural potencializa e, ao mesmo tempo, inviabiliza o compromisso dos objetos com o real, como sustenta Adorno. White recoloca o problema no enquadramento histórico-social da Teoria Crítica. Não prescinde da dialética entre progresso e regressão, nem da negatividade que pretende reconhecer o que há de falso na realidade. Transpõe a abordagem imanente a um novo território, fazendo-a operar sob termos diversos. Assegura o nexo que reconhece, no jogo de relações formais, o espelhamento da condição social. O salto da abordagem é oportunizar o juízo arrazoado sobre tais objetos, desarmando o reflexo de empurrá-los à condição de resíduos, com um referencial solitário na arte autônoma.

No ápice da exposição, após enumerar os elementos que justificam uma apreciação estética de *Kid A*, que o distinguem, portanto,

de objetos talhados para consumo imediato, White suspende o comentário com um arremate que redefine o problema:

Não me entenda mal, Kid A do Radiohead está mais tempo morto que vivo. É uma banda pop. A música deles é enfim aceitável. A estrutura harmônica da música deles é frequentemente convencional. De que outra forma poderia ser superada na eleição de melhor do ano do USA Today apenas pelo U2 (esses outros artistas-críticos da mesma indústria cultural que os tornou ricos e famosos)? “É como eles te pegam”, e eles pegaram o Radiohead, mas nunca é o bastante, e qualquer parte que escape à grande boca do universal é ipso facto subversiva e perigosa. Então escapa luz o bastante para nos permitir imaginar que talvez Kid A não esteja totalmente morto, e então talvez nós não estejamos completamente mortos, e então talvez algo diferente do presente sufocante seja possível. [...] Com admirável frequência, a música do Radiohead cumpre esse enorme propósito. Alcançar o humano em meio ao desumano, a liberdade em meio à castração. Em um instante. A beleza desse instante é tudo o que temos direito de exigir (WHITE, 2005, p. 13-14)<sup>12</sup>.

Num instante, um lapso de transcendência, aceno fugidio de humanidade ante a desumanização. O infinito como possibilidade. E, então, existir continua uma ideia tangível. Os problemas da cultura administrada saltam aos ouvidos. Um disco do Radiohead implica, também, os perigos de comoditizar a própria insurgência. Os melhores momentos do repertório radiofônico devem ser sempre submetidos a esse quadro de análise se queremos avançar a partir das narrativas de que dispomos.

12 Don't misunderstand me, Radiohead's Kid A is dead more often than it is alive. It is a pop band. Its music is finally acceptable. The harmonic structure of its music is often conventional. How else could it be second in USA Today's best-of-the-year evaluation only to U2 (that other artist-critic of the same Culture Industry that made it rich and famous)? 'That's how they get ya', and they have got Radiohead, but it's never enough, and any part that escapes the great maw of the universal is ipso facto subversive and dangerous. And so enough light escapes to allow us to imagine that perhaps it's not entirely dead, and so perhaps we're not entirely dead, and so perhaps something other than the smothering present is possible. [...] With admirable frequency, Radiohead's music realizes this enormous purpose. To achieve the human in the midst of the inhuman, the free in the midst of the unfree. In an instant. The wonderfulness of that instant is all we have any right to ask of it. Tradução livre do autor.

Firmar bases para o juízo do repertório radiofônico recupera um exercício desprestigiado em dois aspectos: deixamos de refletir sobre esses objetos por nos parecerem constitutivamente indignos da empreitada, mas também por termos nos desabituaado a considerar a experiência estética cotidiana. Nesse sentido, a objeção generalizada de Adorno ao repertório dos meios urbanos sob tutela da indústria cultural merece ressalva. A crítica ao capitalismo tardio parece não deixar alternativa senão relegar a totalidade da produção em diferentes linguagens ao denominador comum da falsa consciência. Se nada pode interessar que não ostente artifícios e dissimulações comprometidos com a manutenção de um estado geral de miséria intelectual e psicossocial, terminamos por conceder, inadvertidamente, à disposição contrária:

Ao ensinar que a música popular deve ser inteiramente rejeitada, Adorno abriu caminho para a atitude contrária, de que a música popular deve ser inteiramente aceita. A crítica generalista não é crítica de modo algum. Apresentando o julgamento como forma de total condenação, Adorno atirou o julgamento na lama (SCRUTON, 2009, p. 219-220)<sup>13</sup>.

A intransigência constrange a faculdade de julgar, como podemos depreender das palavras de Roger Scruton. Se nada serve, tudo pode servir em outro espaço de legitimação. É precisamente a recusa ou a defesa resoluta que queremos evitar, sugerindo mecanismos para distinguir, no âmbito das linguagens cotidianas, entre subjetividade e lugar-comum, experiência e padronização, em suma, entre o que subsiste no desafio autoconsciente de ser e estar no mundo e o que se entregou inteiramente ao *kitsch* (SCRUTON, 2009, p. 220).

Embora os contornos de mercadoria sejam inerentes à dinâmica da indústria cultural, temos argumentado que esses objetos não terminam na comoditização, abrangendo nuances que

<sup>13</sup> By teaching that popular music must be rejected in its entirety, Adorno opened the way to the inverse attitude, that popular music must be accepted in its entirety. A blanket criticism is no criticism at all. (...) By presenting judgement as a form of total condemnation, Adorno consigned judgement to the dustheap. Tradução livre do autor.

superam a mera causalidade entre oferta e demanda. O enquadramento marxiano afastou Adorno desse debate, que ele acabou reduzindo ao denominador da falsa consciência. Notamos, também, que a resenha de Hornby compreende leitura parcial do problema, servindo-nos de referencial para uma perspectiva anti-adorniana, pautada na indistinção entre os objetos estéticos e mercadorias quaisquer. A utopia de Hornby é lugar de desencanto para Adorno. Entretanto, ambas as leituras miram o fetichismo como suporte às escutas que preconizam: em Adorno, o conceito implica distância para a audição esteticamente informada; para Hornby, um vício de recepção, em que aspectos das obras se confundem com a personalidade do artista – na linguagem das mercadorias, uma avaliação do produto pela embalagem. Assim, o fetichismo, segundo Adorno, é antimusical; para Hornby, um comportamento de adeptos. As leituras poderiam se encontrar no juízo sobre audições devotas, conduzidas por elementos que não a materialidade das obras. Contudo, enquanto Adorno relaciona esse problema a uma crítica do quadro social no capitalismo tardio, os apontamentos de Hornby miram simplesmente um desequilíbrio entre expectativa e satisfação.

O caminho para a objeção de Curtis White a Nick Hornby, a certa escuta depreendida da coluna na *New Yorker*, passa por Adorno, que suspeita da noção de desfrute aplicada a obras de arte, condenando o gesto de saboreá-las concretamente. “Quanto mais se compreendem as obras de arte tanto menos se saboreiam” (ADORNO, 2008, p. 29). O imperativo de compensação imediata em Hornby é o ponto de onde se distingue radicalmente o corte em relação ao paradigma adorniano, pois, segundo Adorno, o interesse estético reside menos na sensação de quem contempla que na verdade engendrada nas obras. Com White, a objeção ganha espirituosidade: “A estética de Hornby é a estética do balanço financeiro: ‘escutei a Nona Sinfonia ontem à noite e me diverti muito” (WHITE, 2005, p. 11)<sup>14</sup>. A coluna de Hornby justifica as ressalvas de Adorno, tomadas por White, sobre uma escuta que

<sup>14</sup> Hornby's aesthetics is the aesthetics of the balance sheet: 'heard the Ninth Symphony last night, enjoyed myself so and so much. Tradução livre do autor.

reproduz o funcionamento da sociedade de consumo. Antecipada na Teoria Crítica, essa reflexão avançou com Zygmunt Bauman: o consumo como uma necessidade humana em oposição ao consumismo, definido pela alienação da capacidade de desejar; a dinâmica entre desfrute, substituição e reificação do desejo como um denominador das relações e condutas; o sujeito tornado mercadoria no afã de escapar à indistinção (BAUMAN, 2008). Assim, o fetichismo diante de mercadorias cotidianas se transfere não somente a objetos simbólicos, mas também a relações humanas. Daí escutarmos como vivemos, na expectativa de satisfazer demandas aqui e agora, a despeito das quais perdura um sentimento de falta.

## Uma estética do lapso

Ao curso da exposição, pendulamos entre os valores da arte autônoma, preconizados por Adorno, e levados a outro campo por Curtis White, e aqueles da sociedade de consumo, da vida em centros urbanos, de mediações no entorno do repertório radiofônico – a escuta à procura de recompensa, em dispersão, aliada a atividades diárias, como aparece, permeada de provocações, na resenha de Nick Hornby. Notamos que utopias críticas engendram suas próprias distopias: seja o rebaixamento de “obras do espírito” ao denominador de mercadorias e serviços cotidianos, produzindo outras escutas; ou a separação entre reflexão estética e experiência cotidiana, confiando a um dado repertório, e teoria, a prescrição de uma práxis melhor, diante de um declínio do gosto. Lá e cá, existe um corte entre as vivências de que dispomos e os meios para a reflexão sobre elas. Ora, entre tais u(dis)topias críticas, será possível seguir rotas transversais? Devemos descartar expressões cotidianas em benefício da reflexão estética, ou prescindir da Estética disciplinar pelo interesse no contemporâneo? Um empreendimento profícuo a esse respeito está no pequeno capítulo – “instantâneo”, como prefere o autor – “Nossa embriaguez”, da *Pós-história* de Vilém Flusser (FLUSSER, 2011, p.

153-161)<sup>15</sup>. Ratificando premissas da Teoria Crítica, Flusser localiza o problema da arte na vida contemporânea de modo equidistante tanto do pessimismo estéril com o mundo administrado quanto do otimismo tornado reação à ortodoxia secular. Os conceitos adquirem contornos importantes no bojo de uma linguagem talhada ao calibre da empreitada, de modo que forma e conteúdo descrevam, no texto, um movimento coordenado. Resulta o esboço de um sistema suficientemente amplo para acomodar expressões contemporâneas e o cânone ocidental. O problema posto pela indústria cultural permanece em questão, porém em abordagem menos impeditiva, por não eliminar, como no compromisso de Adorno com o enquadramento marxiano, a possibilidade de rotas de fuga. Nesse sentido, o texto de Flusser sinaliza alternativas viáveis para a lida com meios de expressão do cotidiano, como a música radiofônica.

Flusser diz sobre a ambivalência que caracteriza o ambiente que chamamos cultura. Ao prover referenciais para nos situar perante o real, a cultura nos torna conscientes. No entanto, com o mesmo gesto de acomodar a realidade num quadro particular, elimina as demais perspectivas sob as quais poderíamos observar os fenômenos. Na condição de indivíduos em cultura, somos implicados em um esclarecimento parcial e coercitivo, que ilumina e constrange a um tempo. A ambivalência da cultura acarreta tensão ao sobrepôr a necessidade de amparo em referenciais conhecidos e a angústia pelo fechamento em um modo particular e inescapável de estar no mundo. Buscamos, pois, por vezes, suspender o conflito rompendo com a mediação da cultura para experimentar a realidade imediata. A embriaguez nos acena com essa possibilidade, uma vez que, para Flusser, os entorpecentes constituem *instrumentos* que logram suavizar a tensão inerente aos instrumentos que produzimos em cultura (FLUSSER, 2011, p. 153). Nesse sentido, o conceito de droga se estabelece por uma propriedade denominada “viscosidade ontológica”, a saber, a capacidade de proceder à “mediação do imediato”, propiciando uma experiência concreta

<sup>15</sup> Para uma apreciação do pensamento de Flusser centrada no conceito de pós-história, cf. Duarte (2012).

dos fenômenos, vedada pelo filtro da cultura. No gesto de romper com mediações da cultura, a droga apresenta um problema aos *aparelhos*, estruturas de controle, mantenedoras da ordem vigente. Assim, ora condenada moralmente, ora ideologizada, a droga segue indiferente aos discursos sobre ela produzidos, comercializada e consumida em larga escala. Com isso, sabota mecanismos de despolitização dos aparelhos, sobretudo por um colateral que lhe altera o caráter completamente: o gesto do drogado não somente despolitiza, no sentido de uma indiferença para com o político, mas se torna antipolítico (FLUSSER, 2011, p. 154-158).

O drogado não apenas não participa das eleições, vota contra. O gesto do drogado não é gesto de jogador que não mais brinca: é gesto de jogador que perfura o jogo. Os drogados *emigram* das praças públicas, não para funcionarem nos aparelhos, mas para se retirarem (FLUSSER, 2011, p. 157-158, grifo do autor).

Negadora da ordem vigente, a embriaguez é contundente ao se tornar publicamente notável. Sinaliza a possibilidade de transcendência, não apenas do existente, mas dos próprios aparelhos. Flusser dá atenção a uma entre as drogas conhecidas, por apresentar propriedades especiais: a arte. Opera, em um primeiro momento, como as demais, fazendo-se “instrumento para escapar à ambivalência insuportável da mediação cultural”. Contudo, se o ébrio é repulsivo, pois nos reconhecemos na condição daquele que se contorce ante o peso da cultura, a contemplação da arte produz o belo. Tendo emigrado do espaço público, o artista encaminha a experiência do imediato novamente em direção à cultura, de modo codificado (FLUSSER, 2011, p. 158-159). Nesse sentido, o conceito flusseriano de arte abrange experiências de mediação do imediato, marcadas por movimentos de emigração da cultura que a reinvaem com o imediato articulado em linguagem. A heterodoxia do conceito contribui para uma abordagem da experiência estética como se nos apresenta na contemporaneidade:

[...] o gesto artístico não se limita ao terreno rotulado como “arte” pelos aparelhos. Pelo contrário: tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia. Em todos tais terrenos há os inebriados pela “arte”, isto é: os que publicam experiência privada e criam informação nova (FLUSSER, 2011, p. 160).

A formulação de Flusser ultrapassa a exiguidade do que concebemos por arte em perspectiva histórico-social. Atribuir esse corte aos aparelhos acentua o caráter circunstancial do que se oferece para fruição ou consumo, o que se direciona à contemplação e o que passa ao largo pelo uso ligeiro. Pensar o gesto da arte na abrangência em que vivenciamos o estético redimensiona o debate, de modo que narrativas particulares não colonizem a totalidade da reflexão. Afinal, produzir informação nova, mediar entre a cultura e o imediato, é noção exequível em vários segmentos, o que aproxima reflexão e experiência.

Para a música radiofônica, a indústria cultural, mediadora primeira desse repertório, constitui um elemento inescapável. O enquadramento do problema por Adorno, no bojo da teoria crítica, funda-se na coordenação do segmento pela manutenção da ordem estabelecida no capitalismo tardio por meio do controle psicossocial. Nesse cenário, o indivíduo se torna problema; a massificação, um facilitador. O sujeito encontra refúgio, então, no terreno da arte autônoma. Eis as premissas da separação entre experiência e reflexão estética: para Adorno, custo necessário do estado de coisas a que chegamos. Há mais razão no raciocínio que gostaríamos de reconhecer, mas talvez não o bastante para aquiescermos à distopia frankfurtiana. Ao mesmo tempo, o contraponto na coluna de Nick Hornby não leva muito adiante. O entusiasmo de *comprar* a distopia não é gesto que se sustente além de parágrafos bem-humorados. Serve, conforme dissemos, como provocação, deslocando valores e categorias em terreno secular que carece ser revolvido. Começemos por assumir a miudeza de qualquer gesto estético diante da infinidade de estímulos

circulantes. Devemos acrescentar o grau elevado de padronização a que chegou o entretenimento massificado. Para personagens aspirantes ao campo musical, as indústrias do disco e do rádio são vias majoritárias – quando não exclusivas – de distinção ante o ruído no entorno (também por elas produzido). Nesse quadro, a pergunta pela autenticidade permanece, embora nem sempre inclinada ao estético; quando é o caso, nem sempre concentrada na forma. Contemplar as diferentes linguagens, e distinguir entre informação nova e reiteração do que é posto pelos aparelhos, constitui tarefa à qual não devemos nos furtar. Nesse movimento, uma *estética do lapso convida a pinçar momentos de possibilidade no seio da própria impossibilidade, instantes de transcendência apontando outra práxis, a despeito de permanecermos inertes ante a catástrofe da história*<sup>16</sup>. White explica que a indústria cultural encampa esse paradoxo singularmente: espaço capaz de conferir grande consequência ao gesto estético no mundo contemporâneo, no entanto, paralela e curiosamente, também o ambiente onde tais aspirações não podem se realizar a contento (WHITE, 2005, p. 11-12).

Entre tais distopias críticas, cujas formulações acabam rendidas ao problema, reside o mote para uma estética do lapso. Se assumimos, ao menos parcialmente, a premissa adorniana da sociedade administrada, o instante é o que restou como possibilidade. A arte, no sentido imputado por Flusser, coloca um problema aos aparelhos, pois aponta, mesmo que por instantes, a perspectiva de que sejam transcendidos. Despolitiza ao emigrar da cultura para politizar no retorno, com informação nova (FLUSSER, 2011, p. 160). Reitera, assim, o princípio adorniano da crítica imanente, que preconiza o caráter “esteticamente mediado” do extraestético na arte, em oposição à fragilidade de empreendimentos que estabelecem a ação política como elemento temático. Além de acenar para além dos aparelhos, a arte constitui um segundo problema ao se fazer indispensável. Sem o insumo criativo da arte, os aparelhos sucumbiriam por falta de informação (FLUSSER, 2011, p. 159), leitura já realizada em Adorno e Horkheimer. Para os autores, a

<sup>16</sup> Recupero a leitura realizada por Walter Benjamin do *Angelus Novus* de Paul Klee como metáfora para uma concepção de história como catástrofe. cf. Benjamin (2012, p. 245-246).

indústria cultural constitui um modelo de cultura inautêntica, abastecido pelos modelos autênticos da arte autônoma e da cultura popular/folclórica (ADORNO, 1991, p. 98-99). O instantâneo de Flusser se harmoniza com a Teoria Crítica, especialmente no enquadramento histórico, marcado por um recuo ante a ordem econômica e psicossocial. Fá-lo, contudo, com outros conceitos, que não apenas substituem os correlatos tradicionais, mas são mobilizados para reconfigurar o problema. Em termos gerais, focar particularidades da experiência estética no cotidiano, re-lendo o efêmero como um espaço para articulação de alternativas ao sempre igual, é o que propomos com uma estética do lapso. Esse caminho tem o potencial de acenar com algo além das distopias críticas existentes, capturando centelhas nos arredores do que está continuamente posto pelos aparelhos. Afinal, transitar entre as frestas do irrealizável é uma tarefa a que nos convida o contemporâneo.

A música do Radiohead, sobretudo com *Kid A*, diz sobre o paradoxo da experiência estética ao alcance das massas. O aparato que amplifica direciona igualmente ao sempre igual que se quer evitar. Assim, fracassar não diminui a empreitada, qual seja, tatear o real em busca de frestas para outra práxis. É o que podemos exigir da arte tutelada pela indústria cultural, de empreendimentos que encampam a inexorabilidade da comoditização, propulsionados com grande consequência ao custo de constranger os próprios meios da linguagem. Utopias e distopias emaranham-se às narrativas críticas encerrando anseios de liberdade e desencanto. Não raro, o vislumbre de emancipação se choca com as condições acachapantes postas pelo real, que acabam incidindo sobre o argumento em tom melancólico. Nesse sentido, obras do repertório radiofônico como *Kid A*, que se reportam ao problema em alguma medida, apresentam perguntas ainda não contempladas no debate. Aventam com atenção ao instante quando não se pode abranger o todo. Na exiguidade desse momento, conseguimos distinguir entre o indivíduo e o ruído no entorno. Assim, são pavimentados caminhos – estreitos, é verdade, porém os que

podemos pisar – para a confecção diária dos mundos que ansiamos por habitar. Tomados mercadoria e imaginação, consumo e experiência estética, esses fragmentos logram traduzir a tensão entre o que podem dizer e o que devem se (in)conformar em não dizer, dizendo-o como podem. Eis o gesto que queremos recuperar nos meandros da linguagem.

## Referências

ADORNO, Theodor. Culture Industry Reconsidered. *In*: ADORNO, Theodor; BERNSTEIN, J. M. (org.). **The Culture Industry**: selected essays on mass culture. Londres: Routledge, 1991.

ADORNO, Theodor. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. *In*: **Textos Escolhidos**. Vários tradutores. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108.

ADORNO, Theodor. **Filosofia da Nova Música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ADORNO, Theodor. Teoria Estética. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, MAX. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. *In*: CLAEYS, Gregory (org.). **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

COVACH, John; BOONE, Graeme (orgs.). **Understanding Rock**: essays in musical analysis. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.

DUARTE, Rodrigo. **Pós-história de Vilém Flusser**: gênese-anatomia-desdobramentos. São Paulo: Annablume, 2012.

EVERETT, Walter. **The Foundations of Rock**: from “Blue Suede Shoes” to “Suite: Judy Blue Eyes”. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.

FLUSSER, Vilém. Nossa embriaguez. Em: **Pós-História**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011. p. 153-161.

FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

HORNBY, Nick. Beyond the Pale: Radiohead gets further out. **The New Yorker**, Nova Iorque, p. 104-106, 30 de outubro, 2000. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1981/08/10/beyond-the-pale-2>.

HUXLEY, Aldous. **Brave new world**. Nova Iorque: HarperCollins, 2005.

LIN, Marvin. **Kid A**. Londres: Continuum, 2011.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Londres: Open University Press, 1990.

MOORE, Allan. **Song Means**: analyzing and interpreting recorded popular song. Farnham: Ashgate, 2012.

MORE, Thomas. **Utopia**. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ORWELL, George. **Nineteen eighty-four**. Londres: Everyman's library, 1992.

PADDISON, Max. The critique criticized: Adorno and popular music. *In*: **Popular Music**, Cambridge, v. 2, p. 201-218, 1982. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/852982>.

RANDALL, Mac. **Exit music**: the Radiohead story. 4. ed. Milwaukee: Backbeat Books, 2012.

SCRUTON, Roger. Why Read Adorno? *In*: **Understanding music**: Philosophy and interpretation. Londres: Continuum, 2009. p. 205-227.

STEPHENSON, Ken. **What to Listen for in Rock**: a stylistic analysis. New Haven: Yale University Press, 2002.

ZAGORSKI-THOMAS, Simon. **The Musicology of Record Production**.  
Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

WHITE, Curtis. Kid Adorno. *In*: TATE, Joseph (org.). **The music and art of Radiohead**. Aldershot: Ashgate, 2005. p. 9-14.

## Financiamento

Este trabalho decorre de pesquisa de doutorado (2015-2019) financiada pelo Programa de Demanda Social (DS) da Capes.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.