

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

Ayrton Sordi Udala Campos

EXISTE MÚSICA FORA DA INDÚSTRIA CULTURAL?

SÃO PAULO
2023

Ayrton Sordi Udala Campos

EXISTE MÚSICA FORA DA INDÚSTRIA CULTURAL?

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Unesp como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em música com habilitação em Composição

Orientadora: Prof^ª Dr^a Lia Vera Tomás

SÃO PAULO
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

C198e Campos, Ayrton Sordi Udala, 1989-

Existe música fora da indústria cultural? / Ayrton Sordi Udala
Campos. -- São Paulo, 2023.
48 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de
Artes.

1. Música e sociedade. 2. Indústria musical. 3. Música popular. 4.
Pensamento crítico. I. Tomás, Lia (Lia Vera Tomás). II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 781.63

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Ayrton Sordi Udala Campos

EXISTE MÚSICA FORA DA INDÚSTRIA CULTURAL?

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Unesp como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em música com habilitação em Composição

Data de aprovação: 31/10/2023

Profa. Dra. Lia Vera Tomás - Orientadora
Instituto de Artes da Unesp

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis
Instituto de Artes da Unesp

AGRADECIMENTOS

Numa lista de agradecimentos poderia incluir muitas pessoas, pois entendo que as alegrias das conquistas se multiplicam quando divididas com aqueles que nos amam e que verdadeiramente sabem ficar felizes pelos outros. No entanto, entendo a restrição do espaço e, por isso, vou me limitar aos nomes daqueles que mais de perto acompanharam e ajudaram no processo.

Em primeiro lugar, não poderiam faltar meus pais e irmãos que sempre me apoiaram, inclusive na mudança de carreira de economista para músico. Num lugar de honra, minha namorada e companheira, Allana, por ter sempre me apoiado, comemorado e me acompanhado em tudo que realizamos. Agradeço também a todos os amigos que acompanharam e vibraram com as mudanças de carreira e conquistas.

Agradeço imensamente à minha professora orientadora, Prof^a Dr^a Lia Vera Tomás primeiramente por ter me proporcionado o contato inicial com o assunto e depois por me aceitar como orientando e por ter ajudado tanto ao longo do curso e da realização deste trabalho. Aos outros professores e professoras que me muito me ensinaram ao longo do curso, gostaria de destacar como representante o Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis, não só por seus conhecimentos tão impressionantes, mas também e, principalmente, pelo exemplo como profissional e pessoa. Espero um dia me tornar professor e conseguir transmitir pelo menos um pouco da inspiração que me foi transmitida ao longo desses anos.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os funcionários do Instituto de Artes da UNESP, que sempre foram atenciosos e dispostos a ajudar. Uma menção de destaque aos funcionários da Biblioteca do IA, a BIA, em especial na pessoa da Clarissa Garcia. Em meio a tantas preocupações e angústias, a Clarissa sempre foi aquela pessoa que te fazia sair de uma conversa/atendimento mais calmo e sabendo que tudo daria certo. Sempre com muita paciência e boa vontade me ajudou muito no processo final do trabalho.

*A arte é inútil, mas ela o é radicalmente.
Este radicalismo constitui precisamente sua
força em uma sociedade onde apenas o lucro
e a utilidade prevalecem. (Jimenez, 1977)*

RESUMO

Adorno e Horkheimer nos desvendaram a forma como opera a Indústria Cultural no contexto da sociedade capitalista de meados do século XX. Com isso surge um sentimento crescente de repúdio, mas também de impotência diante da máquina do sistema. Será possível escapar ao modelo de produção de arte e, para nós aqui, mais especificamente de música, ou nada podemos fazer a não ser nos resignarmos e seguirmos produzindo músicas do jeito que o mercado quer? O presente trabalho analisa e debate criticamente os textos de Theodor Adorno *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição* e *Sobre música popular* a fim de discutir essa questão. No caminho para escapar dessa indústria, a arte autônoma – representada pela música de vanguarda – terá um importante papel na formação de um pensamento crítico do ouvinte, que perceberá que a única saída possível está na superação do sistema capitalista como um todo.

Palavras-chave: Adorno; Indústria Cultural; música popular; mídia de massas.

ABSTRACT

Adorno and Horkheimer showed us how the Cultural Industry operates in the context of the capitalist society in the mid-20th century. With this comes a growing feeling of rejection, but also of impotence in facing the system. Is it possible to escape this model of art production and, more specifically, of music production, or can we do nothing but be resigned and continue producing music the way the market wants? The present work critically analyzes and debates Theodor Adorno's texts *On the fetish-character of music and the regression of listening* and *On popular music* in order to discuss this issue. On the way to escape this industry, autonomous art – represented by avant-garde music – will play an important role in forming critical thinking in the listener, who will realize that the only possible way out is in overcoming the capitalist system as a whole.

Keywords: Adorno; Cultural Industry; popular music; mass media.

ZUSAMMENFASSUNG

Durch Adorno und Horkheimer wurde gezeigt, wie die Kulturindustrie im Kontext der kapitalistischen Gesellschaft in der Mitte des 20. Jahrhunderts funktionierte. Damit einher entwickelte sich ein wachsendes Gefühl der Ablehnung, aber auch der Ohnmacht gegenüber der Systemmaschinerie. Ist es möglich, dem Modell der Kunstproduktion, in diesem Kontext der Musik, zu entkommen, oder beugt sich die Musikproduktion dem Markt und wird nur dementsprechend entwickelt? Die vorliegende Arbeit analysiert und diskutiert kritisch Theodor Adornos Texte „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ und „On popular music“, um sich dieser Frage anzunähern. Um dieser Industrie zu entkommen, wird autonome Kunst – repräsentiert durch avantgardistische Musik – eine wichtige Rolle spielen. Beim Zuhörer soll ein kritisches Denken geformt werden, sodass erkannt wird, dass der einzig mögliche Ausweg in der Überwindung des kapitalistischen Systems als Ganzes liegt.

Schlüsselwörter: Adorno; Kulturindustrie; populäre Musik; Massenmedien.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 DEFINIÇÃO DE CONCEITOS.....	12
2.1 Conceitos adornianos ou origens da Indústria Cultural.....	12
2.1.1 Indústria Cultural.....	12
2.1.2 O fetichismo na música.....	13
2.1.3 A regressão da audição.....	14
2.1.4 Estandardização.....	14
2.1.5 Pseudo individuação.....	14
2.1.6 Plugging.....	15
2.2 Conceitos Adicionais.....	15
2.2.1 Realismo Capitalista.....	15
2.2.2 Impotência Reflexiva.....	16
3 ANÁLISE CRÍTICA DOS TEXTOS.....	17
4 CONCLUSÃO.....	24
REFERÊNCIAS.....	27
APÊNDICES.....	28
APÊNDICE A – Resumo do texto Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição.....	28
APÊNDICE B – Resumo do texto Sobre a música popular.....	36

1 INTRODUÇÃO

Theodor W. Adorno e Max Horkheimer ao apresentarem o conceito de Indústria Cultural em seu livro *Dialética do Esclarecimento* de 1947, não apenas descreveram o que é e por meio de quais mecanismos ela opera, mas também discorreram sobre o fato de que esse conglomerado cultural – que une diversos meios de produção de arte e comunicação – prende seus fios de marionete em todo e qualquer produto cultural. Tomando por foco especificamente a música, percebemos que não apenas a música popular é vítima de seu *modus operandi*, mas também a chamada "música séria", ou "música de vanguarda" foi absorvida e classificada pelo sistema e é vendida dentro de uma categoria própria nas estantes físicas ou virtuais.

Na sociedade em que todos temos nossa individualidade anulada, ou no mínimo gravemente enfraquecida dentro da máquina totalmente administrada, onde todos são meras peças facilmente substituíveis, fica difícil saber do que gostamos, ou ainda, se realmente gostamos do que gostamos e por que fazemos o que fazemos, em termos de escolhas culturais de consumo, e se, enquanto artistas, estamos apenas fingindo não participar do sistema evitando pensar muito a respeito, ou se estamos presos sem ter realmente o que fazer para escapar da indústria cultural.

Dessa inquietação emergiu o título deste projeto. Adorno ao longo de sua obra traz à tona diversas vezes o tema da esperança mesmo quando diante da barbárie. Os últimos parágrafos de seu ensaio *Por que é difícil a Nova Música?* (Adorno; Cohn, 1986, p. 161) são dedicados justamente a isso: "[...] em todo caso, permanece a esperança de uma música cuja força obriga ao entendimento os indiferentes e inimigos."

Diante disso, levantamos aqui a questão que alimentará a discussão teórica: é possível fazer e produzir música fora dos limites da indústria cultural?

Para tanto, fizemos uma leitura crítica das obras *Sobre o caráter fetichista na música* e *a regressão da audição* e *Sobre música popular* de Adorno com o apoio na leitura de seus comentadores Rodrigo Duarte e Marc Jimenez, que tratam deste conceito, a fim de entender a situação da indústria cultural e quais implicações ela apresenta para a música nos dias de hoje. Do livro *Indústria Cultural. Uma introdução* de Rodrigo Duarte, destaco a seguinte passagem como forma de salientar a relevância do assunto na nossa sociedade atual:

Considerando-se que após a morte de Adorno, em 1969, muita coisa aconteceu no que concerne à geopolítica mundial, à revolução nos

costumes e também à própria matriz tecnológica da cultura de massas, os continuadores da crítica à indústria cultural têm diante de si a tarefa de interpretar esses novos fenômenos com as ferramentas conceituais legadas por Horkheimer e Adorno, assim como outros autores a eles associados. (Duarte, 2010, p. 85)

O principal objetivo do trabalho foi analisar os textos supracitados e deles extrair as principais características e os principais mecanismos utilizados pela indústria cultural e de que forma são utilizados para que esta consiga absorver todos os tipos de música produzidos, seja na música popular ou na música de vanguarda, ou erudita. Por meio de uma discussão teórica entre Adorno e seus comentadores, a pesquisa pretende esclarecer os conceitos utilizados pelo autor a respeito deste termo cunhado na década de 1940, mas que, não só já estava de certa forma contido nos textos analisados aqui, que são da década anterior à publicação da *Dialética do Esclarecimento*, como continua muito presente nos dias de hoje, talvez até mais do que na época em que foi apresentado por Adorno e Horkheimer.

Na discussão, buscamos entender os limites e as barreiras existentes na indústria cultural e, como já mencionado acima, saber se é possível produzir música fora desses limites, ou se, diante da impossibilidade de escapar do sistema, se é possível ao menos fazer e utilizar a música (e também as outras artes) de uma maneira subversiva, utilizando a própria indústria cultural contra si mesma a fim de alertar e promover a consciência dos ouvintes sobre a ideologia na qual foram imersos e na qual são mantidos a todo custo por seus operadores no mundo do capitalismo tardio em que vivemos.

A pesquisa foi realizada tendo por base a leitura crítica e do fichamento das obras *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição* e *Sobre música popular* de Adorno que tratam de conceitos fundamentais para a futura criação do termo "Indústria Cultural" propriamente dito. Outros autores, tais quais Martin Jay, Rodrigo Duarte, entre outros, que trataram do tema a favor e contrários às ideias de Adorno foram trazidos para o palco, para que realizássemos, assim, uma discussão teórica a respeito do assunto, buscando não apenas observar as mudanças do conceito décadas após sua primeira aparição no livro *Dialética do Esclarecimento*, escrito conjuntamente com Max Horkheimer, mas também discutir a relevância do tema nos dias atuais.

2 DEFINIÇÃO DE CONCEITOS

Nesta seção definiremos brevemente alguns conceitos fundamentais para a análise das obras de Adorno abordadas no presente trabalho.

2.1 Conceitos adornianos ou origens da Indústria Cultural

A obra de Adorno, seja ela solo ou escrita em conjunto com Horkheimer, está repleta de conceitos novos, mas também de conceitos reciclados, ou reinterpretados de autores anteriores. As referências vão desde Karl Marx até a antiguidade clássica - como podemos ver na obra *A Dialética do Esclarecimento*, onde há referências à Odisseia e à Ilíada. Não utilizaremos todos, mas alguns serão elementos chave em nossa análise e por isso serão apresentados previamente à análise crítica. Na seção de anexos estão disponibilizados breves resumos das duas obras deste trabalho: Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição e Sobre música popular.

2.1.1 Indústria Cultural

Começaremos definindo o que seria a *Indústria Cultural* na obra de Adorno. O filósofo e ex-professor da Universidade de Paris, Marc Jimenez nos dá uma clara definição: “O termo 'Kulturindustrie' (Indústria Cultural, no original em alemão), empregado pela primeira vez por Adorno, designa a exploração sistemática e programada de 'bens culturais', com fins comerciais.” (Jimenez, 1977, p. 85).

Ou seja, na sociedade capitalista em seu estágio mais desenvolvido, as obras de arte foram transformadas em "bens culturais" fabricados de maneira industrial seguindo as normas da busca pelo lucro, da standardização e da divisão do trabalho, idênticas a qualquer outra mercadoria. Jimenez diz ainda que:

A indústria cultural reflete assim as mesmas relações e antagonismos que o mundo industrial das sociedades modernas, com a diferença que, cúmplice da ideologia dominante, ela tem como papel homogeneizar e tornar inofensivos os possíveis conflitos, em particular os que poderiam provir dos focos culturais. (Jimenez, 1977, p. 85)

O autor ainda completa com:

A arte, na medida em que corresponde a uma necessidade social, se torna uma empresa movida pelo lucro: duplamente rentável, já que permite manter o status quo e satisfazer necessidades perpetuamente recriadas e condicionadas no consumidor, que nem mais toma

consciência de que no interior da falsa totalidade não pode existir satisfação autêntica. (Jimenez, 1977, p. 85)

O filósofo e professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Rodrigo Duarte, define *Indústria Cultural* como uma denominação que:

[...]evoca a ideia, intencionalmente polêmica, de que a cultura deixou de ser uma decorrência espontânea da condição humana, na qual se expressaram tradicionalmente, em termos estéticos, seus anseios e projeções mais recônditos, para se tornar mais um campo de exploração econômica, administrado de cima para baixo e voltado apenas para os objetivos de produzir lucros e de garantir adesão ao sistema capitalista por parte do público. (Duarte, 2003, p. 9)

2.1.2 O fetichismo na música

Outro conceito chave para nossa análise é o de fetichismo na música, contido na obra *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição* publicado originalmente em 1938.

Nessa obra, o autor alemão faz uma reinterpretação do conceito de fetichismo da mercadoria criado por Karl Marx e contido na sua obra máxima, *O Capital*. Em Marx (Marx, 2023, p. 184-196), o caráter de fetiche da mercadoria consiste no fato de que o seu próprio caráter de coisa esconde as relações sociais contidas em sua produção, ou seja, as relações de exploração do trabalho alheio pelo dono do capital ficam escondidas numa espécie de mistério ou misticismo no qual a mercadoria (um objeto inanimado) parece ter vida própria, fora do controle tanto daqueles que o produzem, quanto daqueles que o consomem. Marx afirma também que o valor de uso de uma mercadoria é um produto social e, portanto, é algo construído socialmente.

É justamente valendo-se dessa determinação social dos valores de uso das mercadorias que Adorno (Adorno, 2020) deriva sua forma de fetichismo que aparece nas obras de arte, mais especificamente na música. Enquanto que na mercadoria comum o fetichismo esconde o valor-trabalho (e as relações de exploração) que esta possui, por meio de uma idolatria do seu aspecto de coisa, e há uma construção social do seu valor de uso, no bem cultural, a suposta ausência de valor de uso que possui, passa a ser vista como valor de uso ela mesma, o que irá refletir na sociedade em seu valor de troca, uma vez que é uma mercadoria, pois é produzida para o mercado e guiada por ele. Ou seja, enquanto que nas mercadorias comuns o valor de uso determinaria o valor de troca, na mercadoria cultural, o valor de troca determinaria seu valor de uso.

2.1.3 A regressão da audição

O próximo conceito chave é o de Regressão da Audição, presente na mesma obra citada acima (Adorno, 2020). Este conceito trata de que, diante da incessante exposição a músicas fetichizadas, a audição dos ouvintes se torna adaptada e ajustada àquela por meio de uma espécie de escuta desconcentrada, sequer admitindo que exista a possibilidade de uma compreensão daquilo que se está ouvindo. Este tipo de audição vai ao longo do tempo estreitando cada vez mais o conceito de música para os ouvintes, permitindo, assim, cada vez menos desvios da norma e valorizando apenas aquilo que se ouve como familiar já na primeira escuta.

2.1.4 Estandardização

Em seu texto Sobre música popular, (Adorno; Cohn, 1986, p. 119-122) Adorno logo de início apresenta aquele que será o conceito norteador da discussão: a Estandardização. Adorno aponta que a principal diferença entre a música popular (ou música leve) e a dita música séria, ou erudita, é que aquela se apoia numa espécie de moldes pré-fabricados nos quais a nova ideia musical – se é que pode de fato haver uma nova ideia musical dentro desses moldes – deve se encaixar para ser aceita pelo público de massas como música, ou melhor, como aquilo que se chamaria de música pelo grande público. A estandardização, portanto, seria a padronização de elementos musicais (como o número de compassos, duração total da canção, tessitura da melodia, forma, entre outros) que, conseqüentemente, transformam as canções populares em produtos padronizados assim como qualquer outra mercadoria nas prateleiras, diferenciados unicamente por detalhes pequenos e insignificantes muitas vezes de cunho biográfico.

2.1.5 Pseudo individuação

Em Sobre música popular (Adorno; Cohn, 1986, p. 123) temos a seguinte passagem: “Concentração e controle, em nossa cultura, escondem-se em sua própria manifestação. Não camuflados, eles provocariam resistências. Por isso, precisa ser mantida a ilusão e, em certa medida, até a realidade de uma realização individual.”

As pessoas precisam achar que estão no controle da própria vida, ou seja, acreditar que as escolhas que fazem são feitas por elas livremente. Enquanto a estandardização molda as canções para que todas soem familiares já na primeira escuta, gerando fácil aceitação por parte do público, a pseudoindividuação é a contrapartida que nos faz acreditar que, ao preferir

o artista A ao artista B estamos exercendo nossa liberdade individual de escolha, nossas preferências, nosso gosto particular. No entanto, num mundo em que todas as músicas oferecidas ao público são pré-selecionadas e, antes ainda, pré-formuladas para se encaixarem nos moldes da standardização, a nossa capacidade de escolha real é extremamente limitada e, com isso, também o é a nossa capacidade de apresentar uma personalidade individual baseada em gostos particulares e preferências verdadeiramente pensadas por nós mesmos.

2.1.6 *Plugging*

O termo *plugging*, pode ser entendido como a repetição incessante de uma determinada canção pelos meios de mídia de massas até que esta nos soe tão familiar que passamos a admiti-la como um sucesso (Adorno; Cohn, 1986). No mundo da indústria cultural, conhecer uma música é praticamente o mesmo que gostar dela. Todos estamos familiarizados com este procedimento e sabemos que é praticamente impossível escapar dele no mundo em que vivemos.

2.2 Conceitos Adicionais

Neste trabalho utilizaremos também conceitos externos à obra de Adorno, principalmente os contidos na obra *Realismo Capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* do filósofo inglês Mark Fisher. Este livro de Fisher nos ajudará a trazer a problemática adorniana para os dias atuais. Diante disso, definiremos agora alguns conceitos chaves contidos nessa obra.

2.2.1 Realismo Capitalista

A ideia de Realismo Capitalista como utilizado por Fisher em sua obra homônima (Fisher, 2020), é bem simples e se relaciona com a obra do crítico literário norte americano Fredric Jameson: Pós-modernismo ou a lógica cultural no capitalismo tardio no qual o autor justamente argumenta que o pós-modernismo seria a lógica do capitalismo tardio, ou seja, o capitalismo dos dias atuais, aplicada à cultura. Fisher, no entanto, entende que, na época em que foi escrito (1989), ainda havia, pelo menos em nome, alternativas ao capitalismo, enquanto que hoje em dia reinaria um senso de exaustão política e de que realmente "não há alternativa", como dizia Margaret Thatcher.

O Realismo Capitalista é o momento do capitalismo no qual todos até concordam que este modo de produção não seja o melhor que poderíamos construir ou idealizar, mas que é o

único possível e que qualquer tentativa de pensar ou sugerir algo diferente não passa de utopismo. Nas palavras do autor:

O realismo capitalista, como o entendo, não pode ser confinado à arte ou à maneira quase propagandística pela qual a publicidade funciona. Trata-se mais de uma atmosfera abrangente, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação – agindo como uma espécie de barreira invisível, bloqueando o pensamento e a ação. (Fisher, 2020, p. 33)

2.2.2 Impotência Reflexiva

Um desdobramento do Realismo Capitalista é a Impotência reflexiva, um sentimento de quem sabe que as coisas vão mal, mas de que não podemos fazer nada a respeito. No entanto, argumenta Fisher, este conhecimento, este sentimento, não é simplesmente uma observação passiva do estado da sociedade em que vivemos. É uma "profecia autorrealizável". Como resultado, temos uma onda de adoecimento mental na população mundial nunca antes visto. Doenças como depressão, crises de ansiedade crônicas, déficit de atenção, crises de pânico, entre outros são muito mais comuns (inclusive em grande parte dos jovens) do que eram há 50 anos. (Fisher, 2020)

3 ANÁLISE CRÍTICA DOS TEXTOS

Adorno não só percebeu a existência de uma verdadeira Indústria, que articula diversos setores da sociedade, como o cinema, a televisão, o rádio, a publicidade e as gravadoras (atuais produtoras), como também esmiuçou seu mecanismo com profundidade, chegando a desvendar características internas às obras representadas, no caso da música, pelas canções de sucesso e também trazer à superfície as implicações desse *modus operandi* no público consumidor. Essa indústria atua não apenas na esfera da transformação das obras de arte em mercadorias e da sua comercialização, mas também, e talvez mais importante, atua na transmissão e manutenção da ideologia dominante, ou seja, a ideologia do grande capital. Os filmes de Hollywood, os programas de televisão que passam no fim de semana à tarde mostrando as histórias de superação de artistas que "vieram do nada" e hoje são multimilionários, às vezes até mesmo o conteúdo das letras das suas canções, reforçam e reafirmam em nosso inconsciente coletivo as ideias de que aqueles que hoje detêm fortunas inimagináveis fizeram por merecê-las e que você, cidadão comum, caso se esforce muito e trabalhe com muita dedicação, também pode chegar lá. Só depende de você, portanto, caso fracasse, não venha colocar a culpa em ninguém que não seja você mesmo e na sua falta de talento e capacidade. Quando lemos sua obra, por vezes – não fossem as diferenças tecnológicas – temos a impressão de que poderia ter sido escrita na semana passada, tal é a atualidade dos temas e sua relevância nos dias de hoje.

Nas duas obras que escolhemos trabalhar, Adorno vai a fundo na matéria prima da indústria cultural: a peça musical, desvendando suas origens e seu desenvolvimento, nos mostrando tudo que há por trás dos truques do mágico – representado aqui pelo mercado fonográfico. Para entender o mercado da música, precisamos estar familiarizados com o funcionamento do mercado em geral no capitalismo, ou seja, precisamos entender bem a lógica por trás do modo de produção, que é a busca incessante, cíclica e contínua pelo lucro. Para o pleno funcionamento desta lógica, é desejável que a mercadoria em questão apresente algumas características: que seja passível de descarte (fungibilidade), de preferência o mais rápido possível; que seja de fácil transporte e de fácil reprodução; que atinja o máximo de pessoas possível ou, que seja passível de ser modificada para que atinja diversos públicos menores. Não precisamos pensar muito para entender que a música, principalmente nos dias de hoje, é um produto que se enquadra perfeitamente nestes pré requisitos.

Quando dizemos que a *indústria cultural* articula e coordena vários setores do entretenimento, precisamos levar em conta algumas coisas. Primeiro que, no capitalismo

tardio em que vivemos, nada nunca é apenas aquilo que parece ser, e dizer que no capitalismo tudo se torna mercadoria não é nenhum exagero retórico. Um produto nunca é apenas um produto, uma vez que pode se relacionar com e ajudar a vender outros produtos. No caso da música, uma canção não é feita tendo em vista apenas o número máximo de reproduções nas plataformas de reprodução de músicas, como o *Spotify*, *Youtube Music*, *Deezer*, só para citar alguns dos mais conhecidos. Ela visa principalmente vender a imagem do artista e tudo que puder ser relacionado a ela enquanto mercadoria vendável. Roupas, estilo de vida, bebidas, comidas, produtos de beleza e de cuidado pessoal, operadora telefônica, contas bancárias, etc. A lista se estende até os limites da imaginação e da criatividade da equipe de publicitários e marqueteiros que estão por trás do artista. Mais importante ainda, ela ajuda a vender a ideologia burguesa como um todo. Isso faz de um artista, um investimento praticamente sem risco, com um retorno não só certo, como muitas vezes de valores inimagináveis.

Como em qualquer mercado que pretende vender sua mercadoria, existe no mercado dos produtos culturais uma competição fortíssima. Isso leva não só a coisas aplaudidas por alguns com preços mais acessíveis aos produtos graças à maior eficiência alcançada, mas também, no caso da arte, leva a uma danosa padronização cada vez maior entre as mercadorias, no caso, as canções de sucesso. Ainda que haja a aparência de uma diversidade de estilos entre os cantores, é nítida uma convergência na forma e no conteúdo das canções. É aqui que entra o conceito de estandardização, que tem sua contrapartida na pseudo-individação, ambos já tratados brevemente acima. Esses dois elementos da indústria atuam para que as canções soem familiares aos ouvidos de quem escuta e, por meio também do *plugging*, vai aos poucos ficando tão familiarizada que quem ouve não pode mais ter dúvidas: "esta canção é mesmo um sucesso e eu gosto muito dela" (Adorno; Cohn, 1986). O mercado das mercadorias culturais é feito para ter retorno certo. A dúvida é simplesmente se a renda arrecadada terá 7, 8 ou mais dígitos.

Aqui poderia surgir um problema, uma vez que uma obra de arte, ao contrário de uma caneta ou uma camiseta, é algo que pode atravessar gerações e trazer consigo interpretações infinitas e, portanto, não ter fim. E mais: se a arte não tem utilidade, como então poderíamos medir seu valor de uso e seu valor de troca? É aqui que entra Adorno com o conceito de *fetichismo na música* (Adorno, 2020).

Adorno observa que tanto na música séria quanto na música leve está presente o caráter fetichista que falamos acima (Adorno, 2020). Na música leve, alguns dos detalhes musicais, que não se relacionam com o todo da obra, servem como gatilhos de prazer para a audiência. Aquela parte da música em que a cantora emite uma nota aguda pelo máximo de

tempo que conseguir, geralmente precedido por um ataque fortíssimo na bateria, enquanto o acompanhamento, geralmente um pequeno grupo de instrumentos de cordas, deixa tudo mais emocionante e garante volume suficiente para que o público possa gritar em comemoração, já que pagaram o ingresso unicamente para ouvir aquela nota aguda (não necessariamente realizada ao vivo no mesmo tom gravado no estúdio). Já na música séria que se ouve nas salas de concerto, o caráter fetichista está no valor monetário que foi pago pelo ingresso, na arquitetura da sala de concerto e no preço do instrumento que o solista está usando, bem como seu ano de fabricação. Ou seja, o valor de uso se mede pelo valor de troca, e não o contrário. Projetando esse efeito nos dias de hoje, podemos citar o famoso fenômeno da instagração (termo derivado do aplicativo de mídia social para postagem de fotos e vídeos, Instagram) que consiste basicamente em tirar uma foto no lugar, por exemplo na Sala São Paulo, e postar na sua mídia social para mostrar que se esteve naquele local ou naquele evento. Pouco importa o conteúdo do concerto, o que atesta valor ao evento é a postagem da foto. Esta seria a versão hipertrofiada do efeito de "ser visto" na sala de concerto. Com as mídias sociais, até mesmo quem não estava na sala de concerto consegue ver e saber que você esteve lá. Dessa forma, há uma absorção pela *indústria cultural* mesmo da música séria, uma vez que ela se transforma em apenas mais uma categoria oferecida ao consumidor. É apenas um rótulo que garante ao consumidor daquele produto a sua identidade. É como se a foto do ingresso ou da sala de concertos fosse um certificado ou um comprovante de que a pessoa tem bom gosto, que tem cultura.

Mas ainda temos um outro tipo de música, aquela que busca lutar contra o sistema, aquela que, segundo Adorno, "ergueu um dique contra a barbárie" (Adorno, 2020): a música séria de vanguarda. Este tipo de música – exemplificado por Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg – que leva adiante a tradição da música erudita, merece um olhar mais cuidadoso em nossa análise. Tendo dito que a chamada música séria, ou erudita dos séculos XVIII e XIX – que ainda figura nos programas das salas de concerto – também não conseguiu escapar do fetichismo como visto acima, vale ressaltar que este caráter fetichista também faz de vítima o conteúdo das suas obras, a música em si, no caso, as belas melodias que se pode identificar e sair assobiando por aí – algo análogo a citar Shakespeare ou algum outro poeta qualquer nas legendas de fotos postadas nas mídias sociais, apenas para mostrar seu nível de erudição. Adorno lembra que, neste quesito, o compositor russo do século XIX, Tchaikovsky é o campeão em ter suas melodias "sequestradas" pela *indústria cultural*.

Um detalhe aqui poderia atrapalhar o ouvinte que deseja ouvir as belas melodias contidas nas sinfonias românticas: o tempo de duração desse tipo de obra. Uma sinfonia do

período romântico pode durar muitos minutos podendo chegar e até mesmo ultrapassar a marca de uma hora. Não faz sentido ficar sentado por tanto tempo para degustar uma melodia que dura poucos segundos. Foi aí que entrou a perspicácia dos antigos arranjadores contratados das rádios de meados do século XX. Eles realizaram recortes, para não dizer desmembramentos, nas sinfonias, pegando apenas aquilo que importa – as melodias – e juntando em pot-pourris, como uma espécie de melhores momentos do jogo de futebol que você não conseguiu assistir ou que quer rever. A música de vanguarda conseguiu anular este ardil, mas não sem pagar um preço alto, talvez até alto demais.

Ao analisar a presença de dissonâncias na música leve, principalmente no jazz, onde aparecem com muita frequência, Adorno argumentou que, nelas, a dissonância aparece como mero detalhe ocasional, como uma nota que poderia ser substituída por qualquer outra, e que, mais ainda, naquele tipo de música, em que a padronização é tão opressora e que não há espaço para desvios além do permitido, as notas dissonantes eram ouvidas como meras substitutas das "notas verdadeiras", ou "notas certas", ou seja, aquelas que seriam esperadas naquele contexto, aquelas que deveriam estar ali. Portanto, as dissonâncias soavam como piadas, como ironia, como se o artista estivesse tentando dizer: "Vejam como sou ousado e rebelde!". Por outro lado, na música séria de vanguarda, o detalhe não é ocasional, mas pensado para se relacionar com o todo da obra e que, portanto, não poderia ser substituído por outra nota. Ali, a dissonância foi realmente escolhida para estar naquele momento da obra e tem um papel a desempenhar na estrutura da peça. A regressão da audição é a chave para entender este tipo de comportamento. O problema é que, quando se ouve uma dissonância em uma música em que se pode imaginar qual seria a "nota certa" para estar no lugar dela, fica mais fácil de aceitar a sua presença, que agride os ouvidos. Já numa música em que essa substituição pela "nota certa" não é possível porque a dissonância possui uma importância real e um papel a ser exercido dentro da peça, o incômodo causado por ela passa a ficar cada vez maior e cada vez mais insuportável, o que leva o público a se opor a esse tipo de música, muitas vezes com violência, como se pôde ver, por exemplo, na estreia do ballet *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, na qual o público vaiava tanto que era impossível aos bailarinos escutarem a orquestra no fosso orquestral. Dessa forma, a música de vanguarda conseguiu escapar aos sequestros de melodias bonitas porque ela simplesmente não trabalha com melodias consideradas bonitas, melodias que muitas vezes requerem do ouvinte muito estudo e esforço para ser capaz de simplesmente recordá-las e assobiá-las ao fim da peça.

A música de vanguarda pagou o preço com sua exclusão das salas de concerto. Hoje em dia, quando muito, figuram como peças *fillers* no repertório das orquestras e dos

intérpretes solistas apenas como selos que conferem certo ar de cultura e mostram que aquele intérprete aprecia a música séria de vanguarda e é capaz de executá-la, como aquela pessoa rica e fútil que pendura um quadro de Cézanne em sua sala para mostrar que aprecia os mestres da pintura moderna, mesmo achando o quadro horroroso. A música de vanguarda não se rendeu à *indústria cultural* e por isso pagou o preço do anonimato, das salas de concerto vazias, dos ingressos que nunca serão esgotados. Seus concertos não são patrocinados pelos grandes bancos e indústrias, seus números nas plataformas de reprodução musical são pífios perto dos grandes artistas pops, seus cachês (quando ganham cachês) são diminutos, seus nomes e figuras não vendem camisetas e canecas.

O preço pago por se fazer o que Adorno chama de arte autônoma, é o ostracismo. Note que este ostracismo nos parece orgânico, algo que ocorreu por "motivos de mercado". Poderia-se argumentar que não há demanda para este tipo de música, portanto não há razão para investidores colocarem seu dinheiro em compositores e intérpretes que tocam esse tipo de música. Foi o próprio público que "escolheu" não escutar esse tipo de música. Foi uma questão puramente de escolha individual de cada pessoa, que levou ao estado da música séria de hoje. O que não vemos é que a música séria de vanguarda, assim como outros tipos de artes autônomas, busca muitas vezes expor as mazelas da sociedade, nos chacoalhar para que acordemos de nosso sono profundo (mesmo estando acordados) em que estamos enquanto trabalhamos e também nos momentos de descontração, ou de repouso (algo cada vez mais raro). A arte autônoma (no caso, a música de vanguarda) é, muitas vezes, um convite para a reflexão da vida e da sociedade como um todo. Para tanto, ela não pretende nos apresentar uma dissonância que aparece e causa um pequeno desconforto mas que logo é resolvida direta ou indiretamente pelo nosso ouvido, como fazem os apresentadores de telejornais quando nos apresentam com caras tristes uma notícia terrível em que crianças foram assassinadas pela polícia em uma tarde de domingo e logo em seguida, com menos de um segundo de intervalo, mudam seu semblante para rostos felizes ao anunciar uma nova descoberta científica que pode levar o homem a novos planetas. O recado é: "Sim, o mundo é um lugar terrível por nossa causa, mas esqueça isso e veja tudo de belo que a tecnologia nos deu". A dissonância na música séria seria o equivalente a um telejornal em que nos são apresentadas em sequência notícias terríveis relacionadas entre si em cadeia, que não nos permitem vislumbrar qualquer resolução e que, pior ainda, após apresentadas deixam um hiato de 15 minutos de silêncio e uma tela preta para que reflitamos a respeito da atual situação em que chegamos e que, após esse hiato, o apresentador nos indague: "E você, não vai fazer nada a respeito?".

Diante disso, podemos então suspeitar que um tipo de música desse tipo não é conveniente à burguesia nem em termos financeiros, uma vez que, de fato, não é possível fruí-la nem vendê-la, pois não nos apresenta nada de bonito esteticamente, nem muito menos em termos de reafirmar a ideologia do status quo, já que, ao contrário, ela escancara todos os males da sociedade e nos convida a refletir sobre eles, chegando à conclusão de que as coisas estão do jeito que estão não por acaso, mas porque foram colocadas quantias inimagináveis de dinheiro em uma indústria que tem como objetivo principal mascarar a verdade e nos manter focados em trabalhar para quem sabe um dia termos condições de ter um carro igual ao do comercial e uma casa com empregados cuidando do jardim e da limpeza e preparando a comida enquanto rolamos para cima as telas de nosso celular de última geração sem nos darmos conta do fim do mundo que se aproxima a cada dia. Na parte final do ensaio Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição, Adorno fala um pouco a respeito da rejeição à música de vanguarda:

O pavor que Schönberg e Webern despertam até hoje como ontem não vem de sua ininteligibilidade, mas sim do fato de que são muito bem compreendidos. Sua música configura aquela angústia, aquele horror e, ainda assim, aquela intuição a respeito do estado de coisas catastrófico; o mesmo que os demais podem aviltar pela pura e simples regressão. Chamam-nos individualistas e, no entanto, sua obra nada mais é que um diálogo com os poderes que destroem a individualidade. – Poderes cuja "sombra disforme" projeta-se, desmesurada, em sua música.(Adorno, 2020, p. 100-101)

Uma última reflexão, que talvez ainda não fosse possível na época de Adorno, é a de que a música de vanguarda também pode ser alvo do *fetichismo na música*. Justamente por ser tão difícil de compreender, de ouvir e memorizar suas melodias, de entender como a peça está organizada internamente, de "digerir" suas dissonâncias, esse tipo de música acabou se tornando caricato. Para a maioria das pessoas – músicos profissionais incluídos –, a música de vanguarda é a dissonância. Ou seja, é fácil saber quando se está ouvindo música de vanguarda: basta ouvir alguns compassos, se te parecer incômoda e barulhenta, é música de vanguarda. Ou ainda mais fácil: se te parecer bonita, não é música de vanguarda. O problema é parecido com o que passam os outros tipos de arte contemporânea: como ninguém parece entender, vale tudo, desde que a estética extremamente dissonante e incômoda seja mantida. Ser um compositor de vanguarda reconhecido hoje em dia passa, em grande parte, por construir um nome perante seus iguais, no caso, a academia, e, uma vez tendo se estabelecido, pode ter a tranquilidade de que qualquer obra por ele lançada será celebrada por todos que

fazem parte do pequeno nicho que é o dos apreciadores de música de vanguarda. É certo que o dinheiro continua difícil e muito distante das cifras da música popular, mas para esses artistas, muitas vezes herdeiros com formação, rede de contatos e tempo livre o suficiente para entrar no circuito, dinheiro não é realmente uma preocupação. O que vale aqui são prêmios e o prestígio de se ter uma obra estreada pela Filarmônica de Berlim ou qualquer outra equivalente.

4 CONCLUSÃO

Segundo Mark Fisher, em seu livro *O realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*, ao longo das últimas décadas, o capitalismo implantou com sucesso uma "ontologia empresarial", na qual todos concordam que é óbvio que tudo na sociedade pode ser administrado como uma empresa, inclusas aí não só a arte, mas também a saúde e a educação de um país (Fisher, 2020, p. 34). Uma vez que a *indústria cultural* se refere antes a uma lógica de produção e apropriação de bens culturais do que ao valor do conteúdo dos bens culturais em si, podemos entendê-la como parte integrante do modo de produção capitalista, no qual a produção das mercadorias é produzida e destinada ao mercado e não às necessidades ou sequer ao consumo efetivo dos produtos – pode-se muito bem comprar um CD ou um livro e nunca ouvi-lo ou lê-lo, assim como pode-se ir a um concerto e dormir durante todo o tempo, desde que todos saibam que você frequentou o concerto ou que adquiriu o livro ou o CD – e que portanto seja impossível escapar dela. Ou melhor, que para escapar dela seria preciso antes mudar o modo de produção da sociedade em que vivemos. Aqui teríamos uma possível solução do problema da *indústria cultural* pela via revolucionária. Ou seja, uma vez que a reprodução da vida não seja mais balizada unicamente pela obtenção de lucro, mas sim pelas necessidades da população, não será mais possível nem necessário que nos empurrem músicas estandardizadas ouvidos adentro com a intenção de nos manter tranquilizados em relação ao sistema e ainda por cima nos incitando à compra de produtos dos quais não necessitamos nem desejamos.

Uma outra via seria, utilizar a própria *indústria cultural* de maneira subversiva. Aqui, mais uma vez, nos apoiaremos mais uma vez na obra de Fisher. A primeira coisa que pensamos ao considerar utilizar todo o aparato de uma indústria, um conglomerado de comunicação, como é a *indústria cultural*, de maneira subversiva, ou seja, contra si mesma, é a de que seria impossível, já que bastaria a própria administração que comanda as empresas de comunicação vetar ou mesmo censurar qualquer tentativa de ameaçar ou deslegitimar o seu poder. No entanto, não é o que acontece no que chamamos de Capitalismo Tardio, ou na era da pós-modernidade. No livro, Fisher tem como tema central mostrar que o sistema capitalista nos dias de hoje conseguiu surtir um efeito na mente e nos corações das pessoas fazendo com que elas não tenham mais que acreditar que o capitalismo é o melhor sistema que a humanidade conseguiu ou conseguiria criar, mas que ele é o único possível, ou seja, a única possibilidade real. Tudo que estiver fora dele, é mero utopismo que nunca daria certo. Esse sentimento insuflado nas pessoas tem o poder de paralisá-las em letargia tamanha que elas

realmente se convencem de que não há nada que possa ser feito. Segundo Fisher, "o realismo capitalista não exclui certo tipo de anticapitalismo" (Fisher, 2020, p. 25). O autor mostra que algumas obras do cinema realizam uma crítica ao próprio sistema capitalista, gerando nos espectadores uma "interpassividade", na qual o filme performa o anticapitalismo por elas, autorizando-as, assim, a continuar consumindo impunemente (Fisher, 2020, p. 26). Fisher argumenta que "contanto que acreditemos (em nossos corações) que o capitalismo é mau, somos livres para continuar participando da troca capitalista" (Fisher, 2020, p. 27). Podemos relacionar esse fenômeno ao conceito adorniano de "regressão da audição", em que as pessoas desenvolveram a habilidade de ouvir sem prestar atenção. No caso, elas perderam a habilidade de enxergar, ou perceber, qualquer crítica, mesmo que ela seja explícita e tema central do filme. Nem sequer precisa mais estar subentendida, ou subliminarmente inserida. O risco de uma reação por parte da população é tão baixo que o capitalismo pode se dar ao luxo de se auto criticar, dando a entender ainda por cima que é um sistema que permite a liberdade de expressão e de críticas a ele mesmo.

Nesse caso, de que serve tentar utilizar os espaços criados e oferecidos pelo capitalismo contra ele mesmo, já que, como nos mostra Fisher, a chance de essa investida ser inócua é quase certa? Aqui precisamos retomar o último recurso que Adorno recorre em seus escritos: a esperança. Adorno termina o ensaio Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição com a seguinte frase: "Também na música os poderes coletivos aniquilam a individualidade perdida; mas, diante de tais poderes, somente os meros indivíduos, reconhecendo-os, estão aptos a ainda defender os anseios da coletividade." (Adorno, 2020, p. 101)

Em sua obra *Parva Aesthetica* temos a seguinte passagem:

Sem medo de errar, entretanto, pode-se supor que as contínuas gotas furam a pedra, sobretudo porque o sistema da indústria cultural muda o posicionamento das pessoas, quase não tolera desvios e executa intransigentemente os mesmos esquemas de comportamento. Somente sua desconfiança profundamente inconsciente, o último resíduo da diferença de arte e de realidade empírica em seu espírito, explica o fato de que elas não veem e aceitam totalmente o mundo tal como a indústria cultural se lhes apresenta. (Adorno, p. 344 apud Duarte, 2003, p. 121)

Utilizar a *indústria cultural* de maneira subversiva, contra si mesma, é simplesmente disputar o espaço e a atenção das pessoas, sabendo que o máximo que podemos conseguir é

criar uma fagulha, um lapso momentâneo de clareza – e revolta –, de percepção da realidade por trás do cenário fantasioso que nos é mostrado e no qual vivemos acreditando ser a verdade, como no filme *O mundo de Andy*, dirigido por Miloš Forman. Desse momento de clareza, podemos tomar impulso e reunir nossa coragem para não voltar a fechar os olhos e fingir que nada aconteceu e que tudo está bem. Tudo que podemos almejar é despertar em alguém o pensamento crítico, aquele necessário para que saíamos da bolha na qual somos bombardeados por notícias, informações e novas tendências a cada minuto. O fluxo de informações é tão incessante que nos afogamos em dados e não somos capazes de filtrar aquilo que é realmente essencial e estrutural para, a partir disso, podermos nos debruçar sobre um problema e refletir criticamente a respeito, discutir criticamente com outras pessoas e aos poucos caminharmos para um futuro mais crítico, que não aceita qualquer coisa, seja na arte, seja em qualquer seara da vida.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Indústria Cultural*. Tradução de Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Unesp, 2020.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Theodor W. Adorno*. Organização de Gabriel Cohn. Tradução de Flávio R. Kothe; Aldo Onesti e Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria Cultural: uma introdução*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

FISHER, Mark. *Realismo Capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Tradução de Rodrigo Gonsalves; Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, v. Livro 1, 2023.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Resumo do texto *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*

As queixas acerca de uma suposta decadência do gosto musical são muito antigas, segundo Adorno. Já nos tempos da antiguidade grega falava-se de uma "função apaziguadora" da música, já que certas melodias eram tidas como capazes de apaziguar os corações e amolecer os homens. Nos dias de hoje, mais do que naquela época, uma função apaziguadora da música é também percebida, mas agora – no contexto da Sociedade Totalmente Administrada – podemos falar em uma "obediência geral" não só em relação à música, mas em todas as outras instâncias da vida. Adorno vai além e diz que hoje sequer faz sentido falar em gosto musical, pois está posta em dúvida a própria existência do indivíduo capaz de expressar seu gosto, bem como a de uma liberdade de escolha. Em outras palavras, não há mais como saber se alguém realmente gosta de algo que diz gostar. Isso porque, hoje, dizer que se gosta de determinada música é quase o mesmo que ser capaz de reconhecê-la, pois, diante de mercadorias musicais tão semelhantes entre si, é praticamente impossível diferenciá-las a ponto de se conseguir determinar de quais delas se gosta e de quais não. Quando tentamos fazer uma diferenciação entre elas, acabamos nos prendendo a detalhes biográficos insignificantes ou de qualquer outro tipo. A música dos nossos tempos está relegada a mero pano de fundo, assim como no cinema mudo, já que, foi por nós desenvolvida uma habilidade de ouvir algo sem de fato prestar atenção.

Quando se ouvem queixas sobre o declínio do gosto musical atual, alguns temas aparecem com recorrência. Três deles são mais relevantes para Adorno e aparecem combinados: a "excitação dos sentidos"; a "superficialidade"; e o "culto à personalidade". Quanto ao primeiro, a excitação dos sentidos foi tida como característica que "amolece o caráter e é incapaz de inspirar certa postura heroica". Críticas a esse respeito são encontradas já n'A República de Platão, em que o autor grego condena os modos ditos "lamentosos" e os "delicados", relegando-os como apenas música para banquetes. Adorno entende que estes traços característicos reportam ao progresso, tanto social quanto estético das sociedades. Uma maior preponderância do indivíduo sobre a coerção coletiva reflete o momento de liberdade subjetiva de uma sociedade. Assim também é a superficialidade, que na música se mostra como liberdade frente à opressão coletiva, como uma crítica à rigidez das formas vigentes. Na música ocidental, estas características ingressaram como traços de insubordinação. O estímulo sensorial teria sido a porta de entrada para novas dimensões harmônicas e futuramente timbrísticas; a personalidade marcada trouxera consigo a gênese da expressividade e da humanização da música.

Adorno mostra que estas características foram incorporadas à música séria sem que, no entanto, esta fosse dissolvida por aquelas, ou seja, que aquelas tivessem dentro da música séria uma razão de ser, uma justificativa. E é aqui que entra um dos temas centrais do texto (que também será trabalhado em "Sobre música popular"): a síntese musical. A síntese musical é o que justificaria cada detalhe em uma música por relacioná-lo com o todo da obra. É a síntese musical que conserva a unidade da aparência, que impede que a obra, enquanto unidade, não se decomponha simplesmente em "momentos saborosos" e que garante que a

relação das partes com o todo se transforme em uma conjuntura social na qual "cada elemento particular de felicidade é mais que simples aparência". Portanto, não há problema intrínseco nos momentos de superficialidade, de excitação dos sentidos, etc. O problema está no modo em que estes elementos são utilizados na música de mercado de hoje em dia. Adorno entende que houve uma transformação na relação entre esses elementos com as obras que nos são oferecidas no rádio hoje em dia. Se antes havia um equilíbrio frágil entre estímulo parcial e totalidade, entre expressão e síntese, entre superficial e profundo, sendo o melhor (e último) exemplo a ópera mozartiana *A Flauta Mágica*, hoje em dia o que temos é a música sucumbindo aos efeitos do mercado. Nas palavras de Adorno:

Aquilo que se emancipou da legalidade imanente da forma, contudo, não são mais os impulsos produtivos rebelados contra a convenção. Sensualidade, subjetividade e profanação, velhos antagonistas da alienação reificante, agora sucumbem a ela. *Sob o capitalismo, os tradicionais fermentos anti-mitológicos da música conspiram contra a liberdade, como se alienados de suas antigas afinidades eletivas.* (Adorno, 2020, p. 58)(grifo nosso)

Os ouvintes estariam tão embriagados pelo prazer do instante que se sentiriam desobrigados de pensar a respeito da relação entre o trecho colorido e prazeroso e o todo da obra, transformando-se em meros consumidores passivos que seguem a lei do menor esforço:

[...] Os momentos parciais já não se fundem mais criticamente ao todo premeditado, mas sim suspendem a crítica que a totalidade estética consumada exerce contra a sociedade fraturada. A unidade sintética é sacrificada em seu nome; e esses momentos parciais nada geram de próprio em lugar do reificado, mostram-se apenas condescendentes à reificação. (Adorno, 2020, p. 58)

Adorno reitera que tais momentos prazerosos não são ruins em si mesmos, mas unicamente em razão de sua "função ofuscante". Visando o sucesso, abandonaram seus traços de insubordinação que antes haviam apresentado. O que temos então são clichês e chavões reaparecendo mais e mais vezes e tornando praticamente todo novo sucesso em algo reconhecido como extremamente familiar já na primeira escuta. Aqui, Adorno entende que há uma contradição envolvendo o próprio conceito de estética em música, uma vez que, nos momentos doces, de belas melodias fáceis (não deveria ser isto o que a estética almeja?) não há mais como se fruir de maneira verdadeira e plena. Onde então se poderia buscar verdade e beleza na música? O caminho apontado pelo autor é justamente o caminho trilhado pela música de vanguarda da época: o uso da dissonância. Ou seja, basicamente a recusa do belo em detrimento do dissonante, daquilo que "soa mal aos nossos ouvidos".

Toda arte 'fácil' e agradável tornou-se aparência e mentira: aquilo que se propõe esteticamente pela categoria do desfrute não pode mais ser desfrutado.[...] Apenas ali onde lhe falta toda aparência o prazer se mantém fiel à sua possibilidade. (Adorno, 2020, p. 59).

Segundo Adorno, teríamos atingido uma "nova fase da consciência musical" que é definida pelo "desprazer no prazer". Curiosamente, o autor entende que aqui temos – apenas neste aspecto – uma equivalência entre as músicas de Arnold Schönberg e as canções de sucesso: é impossível desfrutá-las. As de Schönberg porque, supostamente, não nos oferecem momentos de prazer e as outras porque se tornaram peças de propaganda.

Adiante, entramos num tópico também de grande importância: a separação entre as duas esferas musicais: música séria e música leve. Aqui, o autor nos deixa clara sua posição de que é mera ilusão esperar que haja uma linha perfeitamente delineada que nos permita separar até onde vai uma e a partir de onde começa outra. Isso porque reconhece que nesta pretensa divisão há uma contradição não resolvida – no sentido hegeliano do termo [Aufhebung] – que se mantém justamente na relação dialética de suas partes, negando, preservando e transformando-as em outra coisa que não podemos ver ou classificar e que segue se transformando. O resultado prático é que a produção de música séria se desvencilhou – quase que totalmente – do consumo, enquanto que sua contrapartida entregou-se a ele, com prejuízo de seu conteúdo. A separação clara entre ambas serve unicamente àqueles que almejam com isso unicamente a sua vendagem a públicos diferentes.

A seguir, entramos na parte do texto que começa a tratar propriamente um dos temas citados no título, o fetichismo na música. Adorno mostra que a reação dos ouvintes a uma obra nova não mais tem a ver com a execução em si, ou seja, não está relacionada a elementos propriamente musicais, mas unicamente em relação ao sucesso atribuído de antemão ao artista em questão. Sucesso esse que se deve principalmente ao dinheiro investido pela indústria cultural em publicidade em torno do artista em si. E na música séria, o termo star pode ser aplicado a algumas obras selecionadas pelas rádios e gravadoras destinadas a entrar no panteão dos sucessos. Em razão disso ouvimos sempre as mesmas músicas nas salas de concerto. Nas palavras do autor: "Essa seleção se reproduz num fatal círculo vicioso: a obra mais conhecida é aquela que mais tem sucesso, por isso é tocada com mais frequência, tornando-se assim mais conhecida." (Adorno, 2020, p. 63)

Disso se segue uma verdadeira catalogação de melodias dentro das músicas de concerto que quando ouvidas geram um furor nos ouvintes, como se o público estivesse colecionando figurinhas e vibrasse ao obter uma que faltava ao seu álbum. Esse processo é típico da música leve e, segundo Adorno, não deveria se aplicar ao repertório da música séria, uma vez que seu material melódico consiste muitas vezes de notas de tríades que não podem pertencer ao autor nem a ninguém, pois constituem a própria base da música de concerto mais tocadas nos grandes salões.

A seguir, Adorno chama a atenção para o fetiche criado em relação a dois atributos de um artista: a voz muito densa ou muito aguda de um cantor; e a procedência do instrumento utilizado no concerto. Quanto ao valor dado às vozes dos cantores, percebe-se que são consideradas de tal modo como se fossem realmente parte dos dotes da aparência visual de quem está cantando. Não se trata mais a voz como um dado material servindo unicamente de meio para que a música aconteça. Não são mais exigidos virtuosismo técnico ou domínio da ferramenta de trabalho. Ter uma bela voz e ser cantor são sinônimos para o público de hoje. O fetiche chega a níveis absurdos quando o assunto é a procedência dos instrumentos. Antes do concerto é anunciado no programa qual o ano de fabricação e quem foi o artífice responsável

pela construção do violino que será utilizado pelo intérprete. Aqui só valem violinos feitos pelos Amati ou Stradivarius. Não importa que os ouvintes não consigam distinguir um violino mítico de um comum, o importante é saber por alto o valor do instrumento e comentar com alguém na cafeteria da sala de concertos.

Adorno explica que o fato de "valores" – outros que não os musicais – serem consumidos sem que a dimensão musical seja apreendida pelos ouvintes é uma expressão tardia de seu caráter mercantil. A música nos dias de hoje não passa de veículo, de propaganda, para que se vendam outros produtos que é preciso comprar caso se queira escutar música. Apoiado no conceito marxiano de fetichismo da mercadoria, no qual há uma veneração da mercadoria como algo autônomo, ocultando-se – para os consumidores – o trabalho por trás da sua produção e – para os trabalhadores que produziram-na – a relação social de seu trabalho pontual com a totalidade das mercadorias produzidas gerando um certo mistério em torno da mercadoria em si. Para Adorno, esse mistério é o verdadeiro segredo do sucesso, pois é o simples reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto. Ou seja, ao comprar um ingresso para determinado show, o consumidor está de fato venerando a quantidade de dinheiro que gastou no ingresso e não o valor percebido por ele no artista ou na apresentação. Aponta também para a relação específica dos bens culturais com o conceito de valor de troca, uma vez que o setor dos bens culturais aparece no mercado como uma exceção ao poder do valor de troca. Como se precifica uma obra de arte? Qual é o valor de uma coisa que não possui semelhante no mundo? A resposta deveria ser que o valor de troca (aqui refletido no preço) é determinado pelo valor de uso. No entanto, o valor de uso, principalmente de uma obra de arte, é algo extremamente único e pessoal para cada indivíduo (podendo-se defender que o valor de uso de uma obra de arte seja nulo por definição). É como se as obras de arte pudessem apenas ter valor de uso e não valor de troca. É aqui que Adorno desvenda o que seria o caráter fetichista da música: uma inversão entre valor de uso e valor de troca. Numa mercadoria comum, o valor de troca reflete, entre outras coisas, o valor de uso. Ou seja, as mercadorias surgem como solução para algum problema ou necessidade enfrentado pela humanidade. Da necessidade de sentar-se de maneira confortável, cria-se uma cadeira. Já no caso da arte, é o valor de troca que passa a determinar (de maneira enganadora) o valor de uso. O preço altíssimo que se paga no ingresso gera no consumidor uma satisfação de mesmo tamanho, que é por ele então entendida como sendo o valor de uso do concerto. Na música, o valor de troca se fantasia de valor de uso:

A mudança de função da música atinge os fundamentos da relação entre arte e sociedade. Quanto mais encarniçadamente o valor de troca, como princípio, mata o valor de uso para os homens, mais impenetravelmente o valor de troca se fantasia como objeto de prazer. (Adorno, 2020, p. 68)

A seguir, Adorno trata do fenômeno da renúncia à individualidade, ou da incapacidade de existirem indivíduos na sociedade moderna. Para ele, a renúncia à individualidade decorre de que a produção de mercadorias culturais nos oferece produtos praticamente idênticos. No entanto, é direcionado um esforço enorme da Indústria para ocultar essa característica, em razão de que ninguém gostaria de admitir que não possui individualidade e que, portanto, não é capaz de ter um gosto próprio. Por isso o esforço para colocar uns contra os outros dizendo

que "esta música é que é boa, aquela outra não presta" quando na verdade são todas muito parecidas, musicalmente falando.

Adorno mostra que não apenas as obras produzidas na esteira da Indústria Cultural são afetadas pela lógica da fetichização. Grandes obras de música séria sucumbem ao fetichismo transformando-se em bens culturais e são reproduzidas até não poder mais, criando, assim, um repertório de música séria extremamente "popular", digamos assim. Adorno argumenta que essas obras tornam-se depravadas e que são "arruinadas pelo consumo irrelevante". Não apenas se tornam desgastadas por serem tão ouvidas, mas que também acabam por transformam-se num "conglomerado de 'achados' musicais", ou seja, pequenos trechos de melodias tornam-se tão famosos e conhecidos de todos que passam a ser a própria música. Os ouvintes anseiam unicamente por aquela melodia naquele trecho daquele movimento e nada mais. Diante disso, argumenta, não há nada mais que a síntese do todo possa fazer. A obra está arruinada. Os ouvintes saem da sala de concertos assobiando aquela melodia como se fosse um souvenir que levam para casa. Trazendo o exemplo para os dias de hoje, não é raro vermos pessoas frequentando uma sala de concertos com uma camiseta com uma foto de Beethoven estampada, ou, para os mais discretos, uma camiseta escrito "Shostakovich" em russo. Tudo isso para mostrar que gostam mais, que são mais fãs, ou para fingir que entendem mais do que a maioria ali (como se isso fosse grande conquista).

Em seguida, ainda a respeito das músicas sérias sob ataque da reificação, o autor trata dos arranjos, os quais pode-se separar em dois grupos: os pot-pourri de grandes melodias e os arranjos colorísticos.

Os do primeiro grupo, como não é difícil de imaginar, tratam de arrancar pequenos trechos de grandes obras e colocá-los justapostos, ou com algum tipo de costura entre eles e assim poupar tempo aos ouvintes. Não é mais necessário ouvir a sinfonia inteira – sendo que o que se quer realmente são apenas alguns compassos de um movimento específico – destruindo, dessa forma, toda e qualquer reminiscência de unidade que mantinha a obra como uma coisa só. Agora temos um verdadeiro "Frankenstein" de melodias.

Os arranjos do segundo grupo são subdivididos em mais grupos, pois podem tanto reduzir a orquestração original, tendo em vista um barateamento do espetáculo, uma popularidade ainda maior da peça quando transformadas em redução para piano, ou até mesmo uma maneira de facilitar a escuta aos ouvintes – que não querem ter o trabalho de separar os instrumentos e recompô-los –, quanto, ao contrário, adicionar à peça original instrumentos que não foram utilizados pelo compositor. A lógica poderia ser a seguinte: "veja só como eu sou capaz de deixar essa sinfonia de Beethoven ainda mais grandiosa e dramática", ou ainda, "o harpista já está pago, por que não aproveitá-lo nesta obra?". No fim, o objetivo é conseguir aflorar mais e mais "momentos de excitação musical".

Uma outra faceta do fetichismo na música é a busca pela performance ideal que, submetida a uma disciplina férrea, soa como pronta desde antes de soar a primeira nota. A perfeição é buscada de tal forma que a apresentação soa quase que exatamente como o disco gravado. Qualquer desvio do esperado gera desconforto e, no limite, até vaias da plateia. Esta fixação conservadora da obra acaba por produzir sua própria destruição, já que sua unidade enquanto obra se realiza justamente na espontaneidade, que aqui, no campo da fixação conservadora, não pode mais haver. Adorno compara aqui o domínio exercido pelo regente consumado ao do ditador totalitário. Uma vez atingida a consagração perante o público,

poderia mesmo se privar de comparecer aos ensaios – já que os músicos sabem de cor como a obra deve soar – bastando que repita ao vivo os gestos que o levaram ao panteão de regentes semideuses.

Adorno agora trata da parcela de culpa, digamos assim, atribuída aos ouvintes, encaminhando assim, à segunda parte do texto que trata da regressão da audição. Sobre a consciência das grandes massas de ouvintes, diz: "A consciência das grandes massas de ouvintes é adequada à música fetichizada. Escuta-se conforme o prescrito, e é claro que a depravação musical não seria possível se daí decorresse resistência; isto é, se os ouvintes, com suas exigências, ainda pudessem transpor o âmbito do oferecido." (Adorno, 2020, p. 78)

A regressão da audição ocorre como uma contrapartida do fetichismo na música. Com esse termo, Adorno não sugere que houve um retorno do ouvinte a uma fase anterior do seu desenvolvimento, nem mesmo um retrocesso do nível geral da coletividade. É a audição contemporânea que é regressiva, fixando-se em estágios infantis. À medida em que perdem a faculdade de escolha e, com ela, a responsabilidade, os indivíduos não só perdem uma faculdade de compreensão consciente da música – que Adorno admite que sempre foi restrita a um grupo extremamente reduzido –, mas a rejeitam em absoluto e impossibilitam que exista esta capacidade de compreensão. Estes indivíduos "flutuam entre um vasto esquecimento e reconhecimento súbitos" (Adorno, 2020, p. 79). "Escutam de forma atomística e dissociam o que escutaram [...]" (Adorno, 2020, p. 79). Adorno entende, no entanto, que não se trata aqui de uma audição infantilizada em razão de boa parte da população ter conseguido acesso à música de forma abundante apenas recentemente com o advento do rádio e do gramofone. Pode-se dizer que trata-se antes de uma audição imatura. E é justamente diante de uma música diferente e opositiva (que seria a chamada música séria) que a regressão ocorre.

Descontente com a situação de ter sua escuta imatura exposta a si mesmo, o indivíduo prefere "fechar os ouvidos" a esse tipo de música e ficar confortável ouvindo a música que lhe é oferecida pelos grandes meios de comunicação – algo pré concebido e pré digerido. A escuta regressiva relaciona-se à esfera produtiva por meio da propaganda, que chega a assumir um caráter de coerção, fazendo com que as pessoas peçam desesperadamente por aquilo que já lhes será oferecido pela indústria.

Sobre o estado de esquecimento e rememoração súbitos, Adorno entende que o comportamento de descontração é algo que atua como uma preparação para chegar ao esquecimento e rememoração. Para ele, os produtos normalizados e indiferenciáveis não permitem uma audição concentrada sem que esta se torne insuportável e, assim, os ouvintes já não são mais capazes de realizar qualquer tipo de escuta concentrada. Essa escuta desconcentrada torna impossível a apreensão da totalidade da obra. São apreendidos somente os momentos nos quais incide a luz dos holofotes – aqueles momentos de excitação musical. Na música séria, escuta atomística significa uma decomposição progressiva, no entanto, na música leve, nada resta a ser decomposto. A música é tão normatizada e determinada que não resta nada de novo a ser interpretado. "A emancipação das partes quanto à sua própria coesão e quanto a todos os momentos musicais que extrapolam o instante presente inaugura um deslocamento do interesse musical para o atrativo sensorial particular." (Adorno, 2020, p. 84)

O costume com os padrões é tamanho, que os ouvintes parecem se comportar como vigilantes guardiões da norma, se importando mais com a garantia de que o estilo será mantido do que com o conteúdo mesmo da obra. Sobre dissonâncias – mais especificamente

nas que aparecem nas canções de jazz tão criticadas por Adorno –, o autor defende que só são aceitas com tranquilidade pelos ouvintes, pois sua aparição também já está programada. A ideia é que os ouvintes já estão tão acostumados com o padrão (standardização), que quando algo foge ao planejado é logo interpretado como um som que substitui um "som normal" que deveria estar ali. A dissonância no jazz é, portanto, inócua e bem diferente da que aparece na música de vanguarda da segunda escola de Viena – tão celebrada por Adorno – na qual participa como parte da unidade da obra. Os ouvintes regressivos comportam-se como crianças, pedindo outra e outra vez o mesmo doce que já lhe foi oferecido. E a eles é oferecida uma espécie de linguagem musical infantilizada, feita por destroços e deformações da linguagem musical genuína.

Neste trecho do ensaio, Adorno se aproxima muito dos conceitos contidos nos textos "Sobre a música popular" e "Sociologia da Música", onde classifica alguns tipos de ouvintes e relaciona o comportamento passivo dos que ouvem música leve com uma fúria pronta para a qualquer momento emergir e virar-se contra o próprio objeto de adoração (a canção de sucesso) jogando-a para escanteio após algumas semanas de seu lançamento, prontos para idolatrar e odiar o próximo sucesso das paradas. Vale ressaltar também o conteúdo preconceituoso e certas vezes até mesmo racista de Adorno em relação principalmente ao jazz quando compara os ouvintes deste tipo de música a tudo que pôde encontrar de pior na sociedade americana em que vivia quando escreveu seus textos.

Sobre uma possível salvação via conciliação entre a obra de arte verdadeira e a ideologia de mercado, Adorno aponta explicitamente que não há essa possibilidade e explica que ao mesmo tempo que uma "música artística apta ao consumo" para existir pagaria o preço de sua consistência (sua unidade enquanto obra), uma "música de massas tecnicamente responsável, consistente e limpa de elementos de falsa aparência", perderia imediatamente seu apelo com as massas.

Encerrando, o autor levanta uma tímida chama de esperança:

[sobre a escuta regressiva] Mas talvez essa decadência ajude, em certa medida, o imprevisto. Talvez chegue a boa hora até mesmo para o rapaz sabichão, cujo destro manejo com o material preformado pode vir a calhar à transformação súbita e improvisatória das coisas, típica dos radicais começos que, por ora, florescem apenas à sombra da inabalável rigidez do mundo coisificado; mesmo férrea disciplina pode ser expressão de solidariedade liberta, caso a liberdade venha a se tornar seu conteúdo. Por menos que a regressão da audição seja um sintoma de avanço da consciência da liberdade, a situação poderia sofrer uma inesperada reversão, se a arte, unida à sociedade, abandonasse a rota do sempre igual. (Adorno, 2020, p. 99)

Adorno toma na figura de Mahler um projeto de esperança contra o "sempre igual", quando diz que nas obras desse compositor, nada de verdadeiramente novo havia em seu conteúdo, no entanto, nada soava como de costume. "Essa música acerta em cheio o todo quando refunde fragmentos depravados até que se tornem o novo; mas sua matéria, ela a toma da escuta regressiva." (Adorno, 2020, p. 100)

Já a música de Schönberg e Webern, que são tão repelidas pela audiência, o autor defende que isso ocorra não por não serem compreendidas, mas, ao contrário, justamente por serem muito bem compreendidas e, por isso, incomodarem tanto os ouvintes que, na busca pela zona de conforto, escolhem simplesmente evitá-las pela pura e simples regressão. Sua música, tachada de individualista, se projeta justamente contra os poderes que destroem a individualidade dos cidadãos. "Também na música os poderes coletivos aniquilam a individualidade, irremediavelmente perdida; mas, diante de tais poderes, somente os meros indivíduos, reconhecendo-os, estão aptos a ainda defender os anseios da coletividade". (Adorno, 2020, p. 101)

APÊNDICE B – Resumo do texto Sobre a música popular

Este texto foi estruturado em tópicos por Adorno e, por isso, o resumo segue com a mesma estrutura.

O material musical

As duas esferas da música

Adorno começa o texto realizando uma distinção entre a música popular e a música séria. Para tanto, ele escolhe não uma análise histórica dessa divisão (uma vez que nos EUA, lugar de análise do autor, a divisão já chegara pronta da Europa e, portanto, bem definida), mas uma caracterização do fenômeno em si, tal como ele se dava na época. Com isso ele busca entender a real função da MP em seu estado atual (da época).

Logo de início, Adorno estabelece a característica fundamental da MP: a estandardização.

Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos aos mais específicos." Como exemplo disso temos o chorus de 32 compassos, a tessitura da melodia abrangendo aproximadamente um intervalo de 9ª maior, entre outros. Dentro da MP, os diversos gêneros são estandardizados: as músicas para dançar, mas também as canções de ninar, canções familiares, lamentos por um amor frustrado, etc.

A estrutura tonal harmônica tem papel muito importante na estandardização, pois é ela quem garante que por mais que haja aparentes desvios durante a música, o "hit acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido". Não só a forma, mas também os detalhes são tão padronizados quanto. No entanto, há uma tentativa de escondê-los sob a magia do improviso e da 'genialidade do especialista'.

A primeira coisa que Adorno constata é que essa relação entre a estrutura geral (a peça como um todo) e o detalhe é que "o ouvinte fica inclinado a ter reações mais fortes para a parte do que para o todo". A ideia é que, como a estrutura geral já está pré estabelecida e tão fortemente incutida no ouvinte, ela já é aceita antes mesmo que se ouça a música propriamente. Por isso o ouvinte não a percebe como tendo alguma influência ou mesmo alguma relação com o detalhe. Adorno atenta que os detalhes possuam até mesmo lugares e momentos pré determinados para ocorrerem nas peças estandardizadas.

Em contraponto, na música séria "cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação de um esquema musical". Na música séria, os detalhes ganham força e significado unicamente na medida em que são considerados em relação com a peça, nunca de maneira isolada (o extremo oposto do que ocorre na música popular estandardizada). Na MP "o sentido musical não seria afetado se qualquer detalhe fosse tirado do contexto", enquanto que "[...] em Beethoven, a posição é importante só numa relação viva entre uma totalidade concreta e suas partes concretas. Na música popular, a posição é algo absoluto. Cada detalhe é substituível; serve à sua função apenas como uma engrenagem numa máquina".

Adorno mostra que mesmo na música séria que trata de danças - e que portanto poderia ser mais suscetível a algum tipo de estandardização - não se sacrifica o todo em

favorecimento das partes. Ainda que haja elementos característicos da dança em questão (ele toma como exemplo o scherzo da 5ª sinfonia que empresta características da forma minueto) a música não é desenvolvida de forma esquemática. A forma com que Beethoven desenvolve o scherzo faz com que ele soe como uma grande preparação para o finale. Ou seja, o scherzo não teria tanta força e nem faria tanto sentido se tocado separadamente.

Em suma: "[...] na boa música séria em geral o detalhe contém virtualmente o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo. Na música popular, a relação é fortuita. O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca. Assim, o todo nunca é alterado pelo evento individual e, por isso, permanece como que à distância, imperturbável, como se ao longo da peça não se tomasse conhecimento dele. Ao mesmo tempo, o detalhe é mutilado por um procedimento que jamais pode influenciar e alterar, de tal modo que ele permanece inconsequente. Um detalhe musical impedido de desenvolver-se torna-se uma caricatura de suas próprias potencialidades".

Estandarização

Adorno reforça a ideia de que não se pode diferenciar as duas esferas da música em termos simplesmente de complexidade e simplicidade. "Padronização e não padronização são os termos contrastantes fundamentais para estabelecer a diferença".

"A estandarização estrutural busca reações estandarizadas. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal".

Mesmo quando parece se distanciar da padronização, pela inserção de rebuscamentos harmônicos ou rítmicos, a MP não consegue escapar da padronização pois, o ouvinte, como que por trás do complicado é capaz de ouvir o simples que "deveria estar lá". Já na música séria, uma tal substituição mecânica por padrões estereotipados não seria possível.

"A composição escuta pelo ouvinte. Esse é o modo de a música popular despojar o ouvinte de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados".

"A construção esquemática dita o modo como ele deve ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço no escutar desnecessário".

Em seguida, Adorno observa que o termo "produção industrial" da música só pode ser entendido em relação à sua organização econômica de promoção e distribuição, mas não no caráter da produção, que continua "manufatureiro". Enfatiza que os custos de produção não aumentariam caso os compositores de hits parassem de utilizar padrões estandarizados. Por isso, é preciso procurar outras razões por trás da estandarização estrutural.

"A imitação oferece um fio condutor para enfrentar as razões básicas disso. Os padrões musicais da música popular, foram originalmente desenvolvidos num processo competitivo. Quando uma determinada canção alcançava um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquela que obtivera êxito. Os hits de maior sucesso, tipos e 'proporções' entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de standards". (grifo nosso)

"O não seguir as regras do jogo tornou-se critério para a exclusão. [...] A concentração econômica em larga escala institucionalizou a standardização, tornando-a imperativa. Como resultado disso, inovações feitas por empedernidos individualistas foram bloqueadas".

"A música popular precisa ir simultaneamente ao encontro de duas demandas. Uma é a de estímulos que provoquem a atenção do ouvinte. A outra é a de material que recaia dentro da categoria daquilo que o ouvinte sem conhecimentos musicais chamaria de música 'natural': isto é, a soma de todas as convenções e fórmulas materiais na música, às quais ele está acostumado e que ele encara como a linguagem simples e intrínseca à própria música".

Aqui referindo-se à tonalidade maior-menor e todas as relações tonais aí implicadas.

"Extravagâncias são toleradas somente na medida em que podem ser enquadradas na assim chamada linguagem natural".

Pseudo individuação

"Concentração e controle, em nossa cultura, escondem-se em sua própria manifestação. Não camuflados, eles provocariam resistências. Por isso, precisa ser mantida a ilusão e, em certa medida, até a realidade de uma realização individual".

As pessoas precisam achar que estão no controle da própria vida (ou seja, acreditar que as escolhas são feitas por elas livremente).

"Na esfera da produção do luxo, esfera que a música popular pertence e em que não estão imediatamente envolvidas necessidades vitais, ao mesmo tempo que os resíduos do individualismo aí estão bem vivos, sob a forma de categorias ideológicas como gosto e livre-escolha, impõe-se escamotear a standardização".

Adorno entende que a pseudo-individuação é o correspondente necessário para que ocorra a standardização. A pseudo-individuação unida à standardização faz com que não haja dúvidas em relação àquilo que se assiste ou que se escuta. Os efeitos produzidos são padronizados porque esperam uma reação padronizada de quem os recebe. A obra chega para o público já previamente interpretada. Não há como ter dúvidas. A intenção aqui é que o ouvinte não tenha que fazer nenhum esforço, e possa desfrutar da canção tranquilamente enquanto senta em seu sofá após um longo dia de trabalho intenso.

"Essa pseudo-individuação é prescrita pela standardização da estrutura. Esta é tão rígida que a liberdade que ela permite para qualquer espécie de improviso é severamente delimitada".

"Essa subserviência do improviso à standardização explica duas principais qualidades sociopsicológicas da música popular. Uma é o fato de que o detalhe permanece abertamente ligado ao esquema subjacente, de tal modo que o ouvinte sempre se sente pisando em solo firme".

Neste trecho, Adorno fala sobre a ilusão de escolha apresentada para os ouvintes consumidores, que sentem uma liberdade tão cara a eles ao poderem dizer sem ressalvas que "Tal artista é horrível. Bom mesmo é aquele outro". Temos aqui a passagem em que trata disso;

"Há um tipo de individuação reclamado em termos de espécies de música popular e diferenças entre orquestras identificadas pelos nomes dos seus líderes. Os tipos de música popular são

cuidadosamente diferenciados na produção. Presume-se que o ouvinte seja capaz de escolher entre eles".

O autor trata ainda da ilusão de escolha passada por uma sensação de diferenciação das músicas e artistas, quando na verdade tais diferenças não passam de detalhes mínimos, muitas vezes de caráter meramente biográfico ou de vestuário:

"[...] Essa técnica de rotulação, no que concerne aos tipos de música e de conjunto musical, é uma pseudo-individuação, mas de uma espécie sociológica, fora do âmbito da estrita tecnologia musical. Providencia marcas comerciais de identificação para diferenciar algo que de fato é efetivamente indiferenciado".

"[...] O ouvinte é psicologicamente encorajado pela inexorável presença desses tipos a saltar o que lhe desgosta e a deter-se no que lhe agrada. A limitação inerente a essa escolha e a alternativa claramente delineada que ela contém acarretam padrões de comportamento do tipo gosto/ não gosto. Essa dicotomia mecânica rompe com a indiferença: é imperativo estar a favor do sweet ou do swing, caso se queira continuar escutando música popular".

Apresentação do material

Requisitos mínimos

Neste tópico, o autor trata de um importante mecanismo utilizado para reforçar a ideia de que gostar é o mesmo que conhecer: o *plugging*.

"A estrutura do material musical requer uma técnica peculiar, através da qual ela é imposta. Esse processo pode ser aproximadamente definido como *plugging*. O termo *plugging* tinha originalmente o estreito significado da repetição incessante de um hit particular, de modo a torná-lo 'um sucesso'. Nós aqui o usamos no sentido amplo, de uma continuação do processo inerente à composição e ao arranjo do material musical. A promoção pelo *plugging* almeja quebrar a resistência ao musicalmente sempre igual ou idêntico, fechando, por assim dizer, as vias de fuga ao sempre igual". (grifos nossos)

A técnica do *plugging* tem também outra serventia, explicada por Adorno neste trecho: "O ouvinte de inteligência musical normal e que escuta, pela primeira vez, o tema de Kundry da ópera Parsifal é capaz de reconhecê-lo quando ele é tocado de novo, pois é inconfundível e não cambiável por qualquer outra coisa. Se o mesmo ouvinte fosse confrontado com um hit médio, ele não seria capaz de distingui-lo de qualquer outro, exceto se fosse repetido com tanta frequência que ele seria forçado a recordá-lo. A repetição confere ao hit uma importância psicológica que, de outro modo, ele jamais poderia ter. Essa promoção é o inevitável complemento da standardização".

Aqui também temos um complemento:

"[...] para ser promovido, um hit deve ter ao menos um traço através do qual possa ser distinguido de qualquer outro, e ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todos os demais".

Glamour

"Um outro requisito da promoção é uma certa riqueza e um certo caráter redondo do som. Esse requisito envolve aquele traço em todo o mecanismo da promoção que é mais abertamente ligado a publicidade como negócio, bem como a comercialização do entretenimento".

Adorno aqui mostra um fenômeno que para nós parece corriqueiro, apesar de assustador em alguns casos, que é o do aumento progressivo das doses de entretenimento para que sejamos capazes de nos manter com a ilusão de sentirmos algo – exemplificado nos dias de hoje pelo aumento do interesse em documentários criminais (true crimes), que passam a ser desejados uma vez que não basta mais aos espectadores assistirem uma obra de terror que seja ficção. Agora precisa ser um crime real para nos manter aterrorizados o suficiente.

"[...] A monotonia tornou-se tão grande que só as cores mais brilhantes é que ainda têm qualquer chance de ser destacadas na opacidade generalizada".

O glamour aqui aparece como algo relacionado ao caráter fetichista da mercadoria, como usado no texto *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*.

Fala de criança

"Não é acidental que esse glamour leve a um comportamento infantil".

Aqui, Adorno defende que para que ocorra essa progressão do material com o objetivo de não haver a possibilidade de dúvida por parte do ouvinte, ocorre uma natural simplificação do enredo dos filmes, dando cada vez mais protagonismo para os efeitos visuais das cenas de ação mais impressionantes. Na música temos seu equivalente na "fala de criança":

"Versos infantis, genuínos e falsos, são combinados com alterações propositas das letras em canções originalmente infantis, para transformá-los em hits comerciais".

Também neste trecho:

"A música, bem como a letra, tende a fingir tal linguagem de crianças. Algumas de suas principais características são: incessante repetição de alguma fórmula musical particular comparável à atitude de uma criança que manifesta insistentemente a mesma exigência ('I wanttobehappy'); a limitação de muitas melodias a bem poucos tons, comparável ao modo de uma criancinha falar antes de dispor de todo o alfabeto; harmonia propositalmente errônea, lembrando o modo de criancinhas se expressarem com uma gramática incorreta; também certos coloridos musicais super adocicados, funcionando como doces e bombons musicais".

Adorno entende que este movimento se dá em direção da busca pelo completo relaxamento do ouvinte/espectador. Ou seja, ninguém precisa mais se preocupar em estar atento. Só busque relaxar e esquecer dos problemas:

"Tratar adultos como crianças está envolvido nessa representação de divertimento que é buscada para relaxar o esforço diante de suas responsabilidades de adultos".

Promovendo o campo todo

Neste tópico, o autor discorre um pouco mais sobre a importância da existência de gêneros e subgêneros tantos quantos forem necessários. Para ele, essa característica é fundamental para que o sistema continue funcionando.

"A promoção de músicas é apenas uma parte de um mecanismo e adquire o seu significado próprio dentro do sistema como um todo. Básica para o sistema é a promoção de estilos e personalidades. A promoção de certos estilos é exemplificada pela palavra swing. Esse termo não tem nem um sentido definitivo e não ambíguo nem caracteriza uma diferença nítida de período do hot jazz pré-swing até a metade da década de 30. A falta de justificação no material para o uso do termo levanta a suspeita de que o seu uso é inteiramente devido à promoção. Trata-se de rejuvenescer uma velha mercadoria dando-lhe um novo nome".

A adesão das pessoas a esse tipo de mecanismo não poderia ser por meio de coação direta, mas unicamente mediante a sua boa vontade em participar. E é exatamente o que ocorre, como se pode ver nesta passagem:

"Há boas razões para crer que esse jornalismo em parte pertença ao mecanismo de promoção, na medida em que ele depende de gravadoras, agências e conjuntos musicais de renome. Nesse ponto, no entanto, é pertinente uma qualificação sociológica. Sob as condições econômicas atualmente vigentes, é frequentemente inútil tentar localizar aí 'corrupção', pois as pessoas são compelidas a agir voluntariamente de um modo que só se esperaria que elas agissem caso fossem pagas para tanto".

Sequer é necessário que haja uma constante insistência para que as pessoas permaneçam com este comportamento. O sistema se retroalimenta todos os dias.

"Uma vez que tenha sido alcançado um certo grau de retaguarda econômica na promoção, esse processo transcende as suas próprias causas e se torna uma força social autônoma".

A promoção de gêneros e subgêneros é de extrema importância, mas, acima de tudo está a promoção da imagem das personalidades, das estrelas e astros.

"Acima de todos os outros elementos do mecanismo de promoção está a promoção de personalidades, particularmente a de band leaders. A maioria dos traços característicos atribuíveis a arranjadores de jazz é oficialmente creditada ao regente; os arranjadores, que são provavelmente os músicos mais competentes dos Estados Unidos, permanecem com frequência na obscuridade, assim como os roteiristas, no cinema".

E essa promoção é parte integrante do sistema que, apesar de aparentar liberdade, é completamente restrito, permitindo desvios apenas para manter a aparência de liberal.

"O arranjador permanece obscuro, em parte devido à necessidade de evitar a menor indicação de que a música popular talvez não seja improvisada, mas que precisa, na maioria dos casos, ser fixada e, sistematizada".

Teoria do ouvinte

Reconhecimento e aceitação

Aqui, Adorno fala sobre a correspondência entre gosto e reconhecimento, no sentido de reconhecer uma música logo nos primeiros compassos em que é reproduzida.

"Hoje, os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento. Música popular e sua respectiva promoção estão orientadas para a criação desse hábito. O princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito. Isso serve tanto à standardização do material quanto à sua promoção".

Aqui há uma ligação clara com o procedimento do *plugging*:

"[...] O que se faz necessário para entender as razões da popularidade do tipo corrente de música hit é a análise teórica dos processos envolvidos na transformação da repetição em reconhecimento, e do reconhecimento em aceitação".

Neste tópico, o autor comenta a impossibilidade de ocorrência de algo do tipo na dita música séria.

"Todos os elementos reconhecíveis [sistema tonal, acordes, padrões melódicos e estruturais] estão, na boa música séria, organizados por uma totalidade musical concreta e

única, da qual eles derivam a sua particular significação, no mesmo sentido em que uma palavra num poema deriva a sua significação a partir da totalidade do poema e não do uso cotidiano da palavra, embora o reconhecimento desse caráter cotidiano da palavra possa ser o necessário pressuposto de qualquer entendimento do poema".

Aqui, traz novamente a ideia de que a música séria é construída em seu todo para ter um sentido interno onde cada parte não pode ser tomada isoladamente, sem que acarrete na perda total deste sentido.

"O sentido musical de qualquer peça de música pode, de fato, ser definido como aquela dimensão que não pode ser captada só pelo reconhecimento, por sua identificação com alguma coisa que se saiba. Isso só pode ser construído pelo espontâneo conectar dos elementos conhecidos [...], a fim de experimentar a novidade inerente à composição. O sentido musical é o Novo - algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, nem a ele ser reduzido, nas que brota dele, se o ouvinte vem ajudá-lo".

A consequência é a impossibilidade de criação de algo verdadeiramente novo no sistema gerador da música popular.

"É precisamente essa relação entre o conhecido e o novo que é destruída na máquina popular. Reconhecer torna-se um fim, ao invés de um meio. O reconhecimento do mecanicamente familiar na melodia de um hit não deixa nada que possa ser tomado como novo mediante conexão entre os vários elementos".

Como o reconhecimento deixa de ser um meio para se tornar o fim da escuta, o ciclo se fecha e pode se reproduzir infinitamente.

[...] Assim, reconhecimento e compreensão precisam coincidir aqui, ao passo que, na música séria, a compreensão é o ato pelo qual o reconhecimento universal conduz ao surgimento de algo fundamentalmente novo".

A seguir, Adorno apresenta um esquema que divide a experiência de reconhecimento em seus diversos componentes. O autor frisa que, psicologicamente, todos os fatores estão inter relacionados, sendo, portanto, impossível separá-los por completo ou estabelecer uma ordem temporal para eles. Os componentes considerados são:

1. vaga recordação
2. identificação efetiva
3. subsunção por rotulação
4. auto reflexão no ato de reconhecer
5. transferência psicológica de autoridade de reconhecimento para o objeto

Nas palavras do autor temos:

a) A experiência mais ou menos vaga de estar lembrando de algo ('Eu devo ter ouvido isso em algum lugar') [...] Um primeiro pré requisito para essa sensação é a existência de um vasto suprimento de melodias, um fluxo incessante de música popular que torna impossível recordar cada uma das canções em particular.

[...] b) O momento de efetiva identificação – a efetiva experiência do 'é isso!'. Ela é alcançada por um súbito reconhecimento. [...] Não há nenhuma gradação entre a vaga lembrança e a total consciência, mas, antes, uma espécie de 'salto' psicológico.

[...] c) O elemento de subsunção: a interpretação da experiência do 'é isso!' por uma experiência como 'esse é o hit Night and Day'. É esse elemento do reconhecimento

(provavelmente ligado à lembrança do título comercial da canção ou à primeiras palavras da sua letra) que relacionam mais intimamente o reconhecimento ao fator de retaguarda social.

[...] no momento em que o ouvinte reconhece o hit como sendo o hit tal, ele sente segurança de estar entre muitos e acompanha a multidão de todos aqueles que ouviram a canção anteriormente e que se supõe que tenham feito a sua reputação. [...] A reação conectiva consiste, em parte, na revelação ao ouvinte de que essa sua experiência individual, aparentemente isolada, de uma canção particular, é uma experiência coletiva.

[...] O simples fato de um indivíduo ser capaz de identificar um objeto como sendo isto ou aquilo permite-lhe tornar vicariamente parte na instituição que tornou o evento aquilo que ele é, identificando a si mesmo com essa instituição mesma.

[...] d) O elemento de auto reflexão no ato de identificação. ('Oh, eu sei disso; isso faz parte de mim'). [...] O indivíduo que se sinta sufocado pela torrente de música sente uma espécie de triunfo na fração de segundo durante a qual é capaz de identificar algo.

[...] Mediante a identificação e subsunção da presente experiência de audição sob a categoria 'esse é o hit tal', esse hit musical torna-se um objeto para o ouvinte, algo fixo e permanente. Essa transformação da experiência em objeto – o fato de que, por se reconhecer uma peça de música, se tenha comando sobre ela e se possa reproduzi-la a partir de sua própria memória – torna mais o objeto de propriedade do que nunca.

[...] e) O elemento de 'transferência psicológica': 'Diabos, Night and Day é bom mesmo!'. Essa é a tendência de transferir a gratificação da propriedade para o próprio objeto e atribuir a ele, em termos de gosto, de preferência ou qualidade objetiva, o prazer da posse que se tenha alcançado.

[...] Pode-se acrescentar que o reconhecido valor social inerente ao hit está envolvido na transferência da gratificação da propriedade para o objeto, que, assim, passa a ser 'gostado'. O processo de rotulação vem aqui coletivizar o processo de apropriação. O ouvinte sente-se lisonjeado porque ele também tem o que todo mundo tem. Por se possuir um hit muito apreciado e vendido, passa-se a ter a ilusão do valor.

[...] O componente final do processo de reconhecimento – a transferência psicológica – conduz a análise de volta à promoção. O reconhecimento só é socialmente efetivo quando lançado pela autoridade de uma agência poderosa. Isto é, a estrutura do reconhecimento não se aplica a qualquer melodia, mas só aos 'sucessos': sendo o sucesso julgado pela retaguarda dada pelas agências centrais.

[...] Em suma, o reconhecimento, enquanto um determinante social dos hábitos de audição, só opera sobre um material colocado em circulação. Um ouvinte não vai aguentar que se toque repetidamente uma canção no piano. Tocada, através das ondas do rádio, ela é tolerada com alegria durante o seu tempo de sucesso.

Neste trecho final, Adorno confirma que todo esse processo psicológico culmina com a aceitação por parte dos ouvintes:

[...] O mecanismo psicológico aqui envolvido pode ser pensado como funcionando do seguinte modo: se alguma música é tocada sempre de novo no rádio, o ouvinte começa a pensar que ela é um sucesso. [...] A própria repetição é aceita como um sinal de popularidade.

Música popular e lazer

Este trecho dialoga com o que escreveu Walter Benjamin em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica sobre o fato de os espectadores do cinema adquirirem a capacidade de estarem presentes na sala assistindo ao filme sem de fato prestarem atenção ao que assistem. Aqui Adorno relaciona essa "habilidade" adquirida com os ouvintes de música popular:

"A estrutura mental a que a música popular originalmente apelava, em que ela se sustenta e que perpetuamente reforça, é simultaneamente uma estrutura de distração e desatenção. Os ouvintes são distraídos das exigências da realidade por 'distrações' que tampouco exigem atenção".

Adorno explica que se trata de uma distração específica quando estamos no contexto da fruição de entretenimento:

A noção de "distração" aqui tratada por Adorno não é apenas em relação ao indivíduo, mas uma "distração social". [...] A distração está ligada ao atual modo de produção, ao racionalizado e mecanizado processo de trabalho a que as massas estão direta ou indiretamente sujeitas. Esse modo de produção, que engendra temores e ansiedades quanto a desemprego, perda de salário e guerra, tem o seu correlato 'não produtivo' no entretenimento: isto é, num relaxamento que não envolva nenhum esforço de concentração.

Como constatado anteriormente, essa dominação só é possível quando há colaboração por parte dos ouvintes. Estes, quando chegam em casa após jornadas de trabalho extenuantes não possuem mais estabilidade mental para ter que refletir sobre nada e buscam somente algo que lhes proporcione um pouco de entretenimento desatento.

[...] As pessoas querem divertir-se. Uma experiência plenamente concentrada e consciente de arte só é possível para aqueles cujas vidas não colocam um tal stress, não impõem tanta solicitação, a ponto de, em seu tempo livre, eles só querem alívio simultaneamente do tédio e do esforço. [...] Toda a esfera da diversão comercial barata reflete esse duplo desejo. Ela induz ao relaxamento porque é padronizada e pré digerida. Sendo padronizada e pré digerida serve, na psicologia familiar das massas, para poupar-lhes o esforço dessa participação (mesmo de ouvir ou observar), sem o qual não pode haver receptividade à arte. Por outro lado, os estímulos que ela providencia permitem uma escapadela da monotonia do trabalho mecanizado.

Como o sentimento é o de aceitação voluntária por parte dos ouvintes, os responsáveis pela Indústria Cultural podem afirmar que não dão ao povo nada menos do que aquilo que eles desejam consumir como entretenimento.

Os promotores da diversão comercializada lavam as mãos ao afirmarem que estão dando às massas o que elas querem. Esta é uma ideologia apropriada para finalidades comerciais: quanto menos a massa consegue discriminar, maior a possibilidade de vender artigos culturais indiferenciadamente. [...] Mas por que elas querem esse tipo de coisa? Em nossa presente sociedade, as próprias massas são moldadas pelo mesmo modo de produção que o material a elas impingido. Os usuários da diversão musical são eles mesmos objetos, ou, de fato, produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular.

Não é difícil de entender que, a quem domina e controla o sistema, é muito conveniente que os dominados permaneçam dóceis e ocupados. Para isso contribui também a jornada de trabalho.

[...] O tempo de lazer desses usuários serve apenas para repor a sua capacidade de trabalho. É um meio ao invés de ser um fim. O poder do processo de produção estende no tempo intervalos que, na superfície, parecem ser 'livres'. Eles querem artigos estandardizados e pseudo individualização, porque o seu lazer é uma fuga ao trabalho e, ao mesmo tempo, é moldado segundo aquelas atitudes psicológicas a que o seu dia a dia no trabalho os habitua de modo exclusivo.

No entanto, a própria tarefa de manter os ouvintes ao mesmo tempo desatentos e sedentos por novidades quase idênticas às da semana anterior é delicada e exige um meticuloso controle para se manter em equilíbrio.

Escapar à monotonia e evitar esforço são elementos incompatíveis: daí a reprodução exata daquela atitude de que se procura escapar. Com certeza, o modo de as pessoas trabalharem na linha de montagem da fábrica ou nas máquinas dos escritórios lhes nega qualquer novidade. Elas buscam novidade, mas a tensão e a monotonia ligadas ao trabalho de fato as levam a evitar o esforço nesse tempo de lazer, que oferece a única chance para experiências realmente novas. [...] elas imploram por um estimulante. A música popular vem oferecê-lo. Os seus estímulos são respondidos com a inabilidade de se investir esforços no sempre idêntico. Isso significa mais monotonia. É um círculo que torna a fuga impossível. A impossibilidade de fugir causa a difundida atitude da falta de atenção na música popular.

Relacionando com tópico anterior e concluindo, Adorno diz:

[...] O momento do reconhecimento é o da sensação sem esforço. A súbita atenção ligada a esse momento se extingue do modo mais instantâneo, relegando o ouvinte ao âmbito da desatenção e da distração. Por um lado, o domínio da produção e da promoção pressupõem distração e, por outro lado, eles a produzem. [...] Nessa situação, a indústria enfrenta um problema insolúvel. Ela precisa despertar atenção por meio de produtos sempre novos, mas essa atenção profere a sua condenação".

Pois, se o ouvinte de fato parar para prestar atenção, perceberá a falta de qualidade, ou, perceberá que está sendo enganado com produtos iguais apenas encapados em uma nova embalagem e com um outro nome.

[...] Se não se presta nenhuma atenção à canção, ela não pode ser vendida; caso se preste, há sempre a possibilidade de as pessoas não mais a aceitarem, pois a conhecem bem demais. [...] Por outro lado, a distração não é apenas um pressuposto, mas também um produto da música popular. As próprias melodias embalam o ouvinte à desatenção. Dizem-lhe para não ficar preocupado, pois ele não há de sentir falta de nada.

O cimento social

Neste tópico, Adorno levanta a hipótese de que a maioria das pessoas não entende a música que ouvem como uma arte que se pretende uma linguagem. Em seguida, indaga o que poderia então ser a música para eles.

"Pode-se mesmo sugerir que a maioria dos ouvintes de música popular não entende a música como uma linguagem em si mesma. Caso o fizesse seria altamente difícil explicar

como se pode tolerar o incessante fornecimento de material em grande parte não diferenciado. [...] O que significa, então, a música para eles? A resposta é que a linguagem que a música é se transforma por processos objetivos em uma linguagem que eles pensam ser a deles, em uma linguagem que serve como um receptáculo para os seus desejos institucionalizados. Quanto menos a música é, para eles, uma linguagem *sui generis*, tanto mais ela se institucionaliza como receptáculo.

O autor passa então a defender a ideia que a música seria para eles como uma espécie de cimento social. Algo que serve para manter unidas as diversas esferas da vida preenchendo o espaço que há entre elas.

"[...] A autonomia da música é substituída por uma simples função sociopsicológica. Em grande parte, a música é, hoje, um cimento social. E o significado que os ouvintes atribuem a um material, a lógica inerente a este, é inacessível a eles, está acima de todos os meios pelos quais eles alcançam algum ajustamento psíquico ao mecanismo da vida hodierna. Adorno segue distinguindo nesse "ajustamento", atribuído ao "cimento social", dois tipos de ouvintes: os do tipo "ritmicamente obediente" e os do tipo "emocional".

Esse 'ajustamento' materializa-se de dois modos diferentes, correspondendo aos dois principais tipos sociopsicológicos de comportamento de massa em relação à música em geral e à música popular em particular: o tipo 'ritmicamente obediente' e o tipo 'emocional'. [...] Indivíduos de tipo ritmicamente obedientes são encontráveis principalmente entre os jovens. [...] São extremamente suscetíveis a um processo masoquista de ajustamento ao coletivismo autoritário.

Adorno observa que não há aqui distinção entre jovens alinhados politicamente à direita ou à esquerda. Ambos os lados apresentam comportamentos similares. Em seguida, o autor elabora um pouco melhor quais características seriam atribuídas a esses dois tipos de ouvintes:

[...] Para eles (o tipo ritmicamente obediente), ser musical significa ser capaz de acompanhar modelos rítmicos dados, sem ser perturbado por aberrações 'individualizadoras', inclusive ajustando as sínopes dentro das unidades básicas de tempo. Por essa via, sua resposta à música expressa de modo imediato o seu desejo de obedecer. [...] Os ouvintes emocionais [...] consomem música para terem a permissão para chorar. [...] O assim chamado elemento liberador da música é simplesmente a oportunidade de sentir de alguma coisa. Mas o conteúdo efetivo dessa emoção só pode ser frustrante. A música emocional tornou-se a imagem da mãe que diz: 'Vem cá, meu filho, e chora'. É catarse para as massas, mas uma catarse que os mantém todos ainda mais firmemente na linha. Quem chora não resiste mais do que quem marcha. Uma música que permita a seus ouvintes a confissão de sua infelicidade reconcilia-os com a sua dependência social por meio dessa 'liberação'.

Ambivalência, despeito e fúria

No último tópico do texto, Adorno traz uma reflexão interessante que amarra outros conceitos discutidos na obra. Nessa discussão, o autor sugere que ao mesmo tempo que o ouvinte das massas aceita de boa vontade os produtos que lhe são oferecidos, este também expressa um tipo de fúria contra esses próprios produtos – inclusive aos artistas aos quais chama de ídolos.

O fato de o 'ajustamento' psicológico efetuado pela audição em massa atual ser ilusório e a 'fuga' providenciada pela música popular sujeitar os indivíduos exatamente aos

mesmos poderes sociais de que eles querem escapar faz com que ela mesma recaia exatamente na atitude dessas massas. O que aparenta ser pronta aceitação e gratificação não problemática é, de fato, de uma natureza muito complexa, encoberta por um véu de tênues racionalizações. Os hábitos de audição em massa hoje são ambivalentes. Essa ambivalência, que se reflete sobre toda a questão da popularidade da música popular, precisa ser cuidadosamente examinada, para que se lance alguma luz sobre as potencialidades da situação.

Para exemplificar, Adorno analisa a rapidez com que uma canção "sai de moda", o que significa não mais figurar nos topos das paradas como a mais ouvida das rádios.

A rapidez com que o moderno se torna obsoleto tem uma implicação muito significativa. Isso coloca a questão de saber se possivelmente a mudança de efeito pode ocorrer completamente devido aos objetos em si mesmos, ou se a mudança precisa ser ao menos em parte atribuída à vontade das massas. [...] A 'loucura' ou frenesi por uma determinada moda contém em si a latente possibilidade de fúria. [...] A mesma coisa acontece na música popular. No jornalismo de jazz isso é conhecido por *corny* (trivial). Qualquer fórmula rítmica que esteja fora de moda, não importa quão 'quente' ela seja em si mesma, é considerada ridícula e, por isso, categoricamente rejeitada ou apreciada com a presunçosa sensação de que as modas agora familiares ao ouvinte, são superiores.

A explicação seria justamente a de que esta fúria sempre estivera adormecida nos ouvintes, como que um mecanismo de defesa contra os produtos estandardizados que lhes eram oferecidos e que, quando a pressão exercida pela Indústria Cultural deixa de ser tão fortemente exercida sobre eles – unicamente porque passa a ser exercida a partir da música nova que deve substituir a antiga no topo das paradas – há a manifestação da fúria por parte dos ouvintes que agora se vêem livres para criticar a canção que diziam gostar na semana passada.

Uma explicação adequada, que pode ser apresentada mesmo sem entrar em questões que requeiram interpretação psicanalítica, é a seguinte: gostos que tenham sido impostos aos ouvintes provocam desforra no momento em que a pressão é relaxada. Os ouvintes compensam sua 'culpa' por terem tolerado o sem valor, tornando-o ridículo. Mas a pressão só é relaxada quando são feitas tentativas para impingir alguma 'novidade' ao público. Assim, a psicologia desse efeito trivialidade é reproduzida sempre de novo, podendo continuar indefinidamente. [...] A ambivalência, ilustrada por esse efeito de trivialidade, ocorre devido ao tremendo aumento na desproporção entre o poder individual e o poder social. Um indivíduo defronta-se com uma canção individual que, aparentemente, está livre para aceitar ou rejeitar. Pela promoção e pelo apoio dado à canção por agências poderosas, esse mesmo indivíduo fica privado da liberdade de rejeitar, que talvez ainda mantivesse em relação à canção individual. Não gostar da canção não é mais a expressão de um gosto subjetivo, mas antes uma rebelião contra a sapiência de uma utilidade pública e uma discordância com os milhões de pessoas que assumem dar sustentação àquilo que as agências estão lhes dando. A resistência é encarada como um sinal de má cidadania, como incapacidade de se divertir, como falta de sinceridade do pseudo intelectual, pois qual é a pessoa normal que poderia se colocar contra essa música normal?

A perda da individualidade frente à coerção coletiva é iminente:

[...] a desproporção entre a força de qualquer indivíduo e a concentrada estrutura social fazendo pressão sobre ele destrói a sua resistência e, ao mesmo tempo, adiciona-lhe má consciência devido a sua vontade de resistir a tudo. Quando a música popular é repetida a ponto de não parecer mais um procedimento mas antes um elemento inerente ao mundo natural, a resistência assume um aspecto diferente, porque a unidade da individualidade começa a se quebrar.

O autor chama a atenção para a defesa feita pelos indivíduos quando alegam que seu gosto não seja manipulado, mas fruto de uma curadoria pessoal e individual. Seria muito doloroso admitir a si mesmo que por todo esse tempo estava apenas fazendo o que lhe era mandado fazer.

Este é o traço mais conspícuo da ambivalência dos ouvintes em relação à música popular. Eles defendem as suas preferências de qualquer imputação de que sejam manipuladas. Nada é mais desagradável do que confessar a dependência. A vergonha despertada pela acomodação à injustiça proíbe a confissão do envergonhado. Por isso, eles voltam o seu ódio antes contra aqueles que apontam a sua dependência do que contra aqueles que apertam suas algemas.

Admitir que seu gosto e suas escolhas culturais não são suas, mas que fora impostas seria o mesmo que admitir que você não é você mesmo. Seria admitir que sua individualidade não existe.

A transferência da resistência aumenta enormemente naquelas esferas que parecem oferecer em escape em relação às forças materiais da repressão em nossa sociedade e que são encaradas como refúgio da individualidade. No campo do entretenimento a liberdade do gosto é suprema. Confessar que a individualidade é aqui tão ineficaz quanto na vida prática levaria à suspeita de que a individualidade talvez tenha desaparecido completamente; isto é, que ela tenha sido reduzida por modelos estandardizados de comportamento a uma ideia completamente abstrata, que já não tem mais nenhum conteúdo definido.

Frente a esta horrorosa situação, os ouvintes recuam e atacam aquele ou aquilo que pretende escancarar este traço de sua falta de individualidade, como a arte autônoma.

O rancor do engano é transferido para a ameaça de que ele se torne consciente e eles defendem com fervor a sua própria atitude, já que isso lhes permite serem voluntariamente enganados.

Aqui, mais uma vez Adorno recorre à passiva obediência praticada pelas massas, sem a qual não seria possível que a indústria se mantivesse:

O material, para ser aceito, também necessita de despeito. O seu caráter de mercadoria, a sua estandardização opressiva, não é tão recôndita, a ponto de não ser perceptível. Apela para a ação psicológica por parte do ouvinte. Passividade apenas não basta. O ouvinte precisa forçar-se a aceitar. [...] Entusiasmo pela música popular requer deliberada resolução por parte dos ouvintes, que precisam transformar a ordem externa a que são subservientes em uma ordem interna.

No entanto, o autor vai além e defende que não bastaria uma simples aceitação de boa vontade, mas que essa aceitação teria que ser "hiperforçada" para se atingir o nível de intensidade da defesa por parte dos ouvintes das massas.

Todo o âmbito do fanatismo e da histeria coletiva do jitterbug em relação à música popular está sob o ditame da decisão voluntária carregada de rancor. O entusiasmo frenético

implica ambivalência não só na medida em que está pronto a se converter em fúria real ou humor sarcástico para com seus ídolos, mas também na efetivação dessa rancorosa decisão voluntária. O ego, ao forçar o entusiasmo, precisa hiperforçá-lo, na medida em que o entusiasmo 'natural' não bastaria para cumprir a tarefa e vencer a resistência. É esse elemento, o de um deliberado forçar, que caracteriza a histeria frenética e consciente de si mesma. [...] quanto mais a decisão da vontade, o histrionismo e a iminência da autodenúncia no jitterbug estão próximos da superfície da consciência, tanto maior é a possibilidade de que essas tendências venham a abrir caminho entre as massas e, de uma vez por todas, prescindir do prazer controlado.[...]

Adorno termina o texto de maneira otimista, ou, pelo menos, não de todo pessimista da situação.

Essa transformação da vontade indica que a vontade ainda está viva neles, e que, sob certas circunstâncias, ela pode ser suficientemente forte para os livrar das influências que lhes foram impostas e que perseguem seus passos.