



## POR UMA SOCIOLOGIA DA MÚSICA EM THEODOR ADORNO

Rodrigo CZAJKA<sup>1</sup>

**Resumo:** o ensaio pretende levantar algumas questões em torno da sociologia da música, sobretudo a partir da obra *Introdução à sociologia da música*, de autoria de Theodor Adorno. Algumas questões são tornadas centrais na análise como, por exemplo, a relação entre música/mercado/ideologia, o que aponta para algumas revisões no pensamento adorniano, em especial no que diz respeito às produções culturais e musicais de caráter popular e de massa.

**Palavras-chave:** sociologia; música; escola de Frankfurt; Theodor Adorno.

*A tarefa da música como arte revela uma certa analogia com a tarefa da teoria social.*  
(ADORNO, 2011, p. 161)

117

Certamente o mais distraído leitor de Theodor Adorno (1903-1969), que acidentalmente tenha esbarrado nalgum de seus escritos, tem consciência do hermetismo crítico do autor, do alcance de suas reflexões e da capacidade de síntese de seus argumentos. O corpo teórico elaborado pelas investigações do filósofo não se restringe às teorias gestadas no conjunto de sua obra, mas deve-se também à concepção que tinha da linguagem escrita. Linguagem fundada no princípio da universalidade, mas não isenta da responsabilidade de investigar os fatos, tal como faz o cientista social, a particularidade dos fenômenos e os vínculos sociais do pensamento e da racionalidade abstrata. De qualquer forma, não se consegue iniciar a leitura de Adorno sem considerar que sua visão de mundo se assenta sobre as ruínas da modernidade como uma ideia incompleta, como escrevera outro teórico da Escola de Frankfurt. Daí a origem do seu pensamento aniquilador e trágico.

Considerável parte dessa “leitura pessimista” realizada a partir dos escritos

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professor do Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade Paulista (UNESP), Campus Marília. Organizou, juntamente com Marcos Napolitano e Rodrigo Patto, o livro *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural* (EDUEFMG, 2013).



adornianos se deve à ideia de aniquilação e sobrepujamento. Sentimento que, de uma forma ou de outra, foi extirpada das sociedades ocidentais contemporâneas em nome da felicidade, do otimismo e do “pensamento positivo”. De outro lado, a mesma modernidade vivida no seu inacabamento é intensamente negativa, fragmentária, desarticulada e autoritária. Adorno faz senão esmiuçar essas mazelas do mundo contemporâneo em vez de ser apenas o seu crítico; atinente à tradição hegeliana sem, contudo, construir sua crítica no interior um sistema teleológico. Um pensamento dialético que se radicaliza em nome da proximidade com o real. Ou como afirmara Benjamin ao ler a primeira versão da *Metacrítica da teoria do conhecimento*: “a dialética negativa imprime a necessidade de atravessar o deserto de gelo da abstração para alcançar definitivamente o filosofar concreto” (BENJAMIN, 2009, p. 07).

No conjunto da obra adorniana do pós-guerra os estudos sobre estética e música constituem esse projeto. Especificamente o conjunto de doze preleções transcritas e publicadas no volume *Introdução à sociologia da música* (Edunesp, 2011) apresentam um intuito importante no sentido de exercer a crítica sobre a fazer artístico-musical, porém sem liquefazer as obras destoantes do projeto estético do filósofo teórico crítico. Ora, é conhecido, por exemplo, o ensaio em que Adorno ao analisar algumas das manifestações musicais dos Estados Unidos, transforma o jazz numa das expressões mais importantes de reprodução do capitalismo na cultura de massas. Na *Moda sem tempo: sobre o jazz* o autor demonstra que a rebeldia originalmente presente naquela manifestação musical havia se convertido em “conformismo de segundo grau”. Ou ainda: “por mais certo que seja a presença de elementos africanos no jazz, houve desde o primeiro instante a adaptação a um esquema estrito; ao gesto de rebeldia se associou sempre no jazz a disposição a uma cega obediência [...]. Precisamente essa tendência favoreceu a estandardização, a fragmentação e o enrijecimento comerciais”. (ADORNO, 1962, p. 127)

Contudo, nesta *Introdução à sociologia da música* (ISM), resultado de 12 conferências transmitidas pela rádio Norddeutsche entre 1961 e 1962, essa perspectiva de análise modifica-se completamente. Sem sombra de dúvida que nos deparamos com um “outro Adorno”; não porque ele tenha se curvado às tendências anteriormente criticadas, mas porque assume outra posição metodológica frente a um objeto que sofre constantes modificações de sua forma e de seu conteúdo. A música analisada por Adorno na passagem da década de 1940 para 1950 já não é a mesma que ele próprio



toma como objeto na década de 1960. Tenta, entretanto, demonstrar que mesmo os produtos musicais mais inferiorizados merecem atenção maior dada sua complexidade de formação. Nas palavras do filósofo, “quanto mais grosseiras são as produções do espírito estudadas pela sociologia, tanto mais finos precisam tornar-se os procedimentos que visam dar conta dos efeitos de tais fenômenos” (ADORNO, 2011, p. 57).

Essa postura desvela novas possibilidades de abordagem da música enquanto objeto sociológico. Mais ainda: reconsidera formas ditas menores nos espaços de produção artístico-musical e as apresenta como “sintomas” ou “efeitos” de um quadro complexo de organização social e cultural. Isso porque, segundo ele, “aquilo que é essencialmente convencional sempre se traveste de natureza; sendo que esta última é honorificada somente no fenômeno, o qual se acha tão sovado que já não se entende por si mesmo” (Id. Ibid, p.251). A rigor isso significa afirmar que as convenções, segundo o filósofo, são a expressão da essencialidade da natureza – caso ela fosse constituída por algum tipo de essência, remetendo-nos às digressões kantianas, por exemplo. Daí porque Adorno considera importante o emprego de uma metodologia sofisticada para se investigar fenômenos (sociais) aparentemente simples no campo da música.

Está visível na leitura das primeiras páginas do texto um esforço imenso do autor em propor uma relação mais íntima da filosofia com as teorias sociais. Mais que isso, relacionar os estudos estéticos oriundos de sua formação musical com questões elaboradas pela sociologia na segunda metade do século XX, sobretudo em torno da chamada cultura de massa. Nesse sentido, há a necessidade de constituição da sociologia da música em que a música, segundo Adorno, signifique mais que “os cigarros ou os sabonetes das pesquisas de mercado” (Id. Ibid, p. 53). Requer, na verdade, não só a consciência da sociedade e de sua estrutura e tampouco apenas o mero conhecimento informativo acerca dos fenômenos musicais; exige, segundo ele, uma sociologia da música que possibilite a compreensão integral da música em todas as suas implicações. Ora, uma metodologia que desvalorizasse tal compreensão como algo demasiadamente subjetivista pelo simples fato dessa compreensão lhe faltar seria a primeira a decair no subjetivismo, no valor mediano das opiniões estabelecidas.

Desse posicionamento pode-se extrair uma conclusão que servirá como ponto de partida de Adorno para uma sociologia da música: que o objeto de análise dessa sociologia não é a música propriamente dita, mas as estruturas sociais (em todas as suas implicações cosmogênicas) que instituem e criam tipologias em torno da criação e



recepção musicais. Em suas próprias palavras:

no que diz respeito à constituição específica do objeto a partir do qual podemos apreender uma atitude, a diferenciação da experiência musical parece ser o método mais frutífero para se ir além das trivialidades nesse setor da sociologia da música, que lida, não com a música em si, mas com os seres humanos” (Id.Ibid, p. 59-60)

Assim, ao analisar a chamada música ligeira, numa das primeiras preleções presentes na ISM, Adorno testa seu argumento em torno dos pressupostos de uma sociologia da música. Segundo ele, a falta de uma reflexão acerca da música ligeira (operetas, *Lieder* e pequenas peças de câmara etc.) impede o discernimento a respeito da relação entre os dois âmbitos da produção musical no século XX: a música popular e a chamada música séria. Das canções de Schubert, passando por Chopin e pelos temas folclóricos presentes, como se nota nas obras de Czajkowski, percebe-se um declínio da música ligeira, associado diretamente ao declínio de outras esferas da produção capitalista. Neste caso, para Adorno, mesmo setores que indiretamente estiveram relacionadas à produção dos espetáculos da música ligeira, a exemplo do setor de confecção de roupas e acessórios componentes dos cenários sofrem um declínio concomitante:

120

As *revues* eram performances não só de desnudamento, senão igualmente de roupas. Um dos maiores sucessos de operetas de traço húngaro-vienense, a *Manobra de outono*, que tornou Kálmán famoso, descende diretamente do campo que se associa à confecção; mas, mesmo na era dos musicais, essa relação ainda era perceptível em *shows* tais como *Pins and Needles* ou *The Pajama Game*. Assim como a equipe de pessoas empregadas, o modo de produção e o jargão da opereta remontavam à confecção, visando a entrever igualmente nos trabalhadores da confecção o público ideal. (Id.Ibid., p. 89)

Apesar do filósofo tentar forçar uma aproximação entre produção musical e seu contraponto social com determinado modo de produção – chegando muito próximo de um sociologismo desprovido de argumento dialético, até para confirmar seu argumento em torno da música ligeira – seu esforço prossegue incitando uma comparação entre operetas feitas entre 1900 e 1930 e os musicais que, segundo ele, revelaria possivelmente as mesmas diferenças relativas à forma econômica de organização. A rigor, continua ele,

a rude e drástica história do declínio dos tipos e formas da música ligeira contrapõe-se uma constância singular de sua linguagem musical. Ela usa o máximo o estoque



depravado do romantismo tardio; o próprio Gershwin é uma transposição talentosa de Czajkowski e Rachmaninoff à esfera do entretenimento. (Id.Ibid., p. 91).

O problema nodal aqui seria exatamente a standardização da música e a transformação de temas oriundos da chamada música ligeira em aquilo que Adorno denomina de *hit*. Tal como em ensaios escritos anteriormente<sup>2</sup>, a criação musical instrumentalizada para determinados fins externos à própria constituição formal atribuiriam à própria obra outro sentido distinto da origem. Nesse sentido, a própria noção de espontaneidade e de embriaguez favorecida pelo *hit* seria o motivo artificial que justificaria a existência do próprio *hit*. Segundo Adorno,

uma “embriaguez programada e administrada deixa de ser embriaguez. Aquilo que sempre se reputa excepcional terminar por se embotar: as festas às quais a música ligeira convida seus adeptos sob o nome de banquete para os ouvidos consistem, no fundo, no triste prato de todos os dias. [...] Os *hits* não apelam apenas a uma *lonely crowd* quer dizer, aos atomizados. Contam igualmente com aqueles que não atingiram a maioria; com os incapazes de expressar emoções e experiências; seja porque simplesmente lhes falta qualquer capacidade expressiva, seja porque foram aleijados pelos tabus civilizatórios. Àqueles que estão encrustados entre o funcionamento e a reprodução da força de trabalho. [...] Do ponto de vista social, os sentimentos ou são canalizados, e, assim, reconhecidos pelos *hits*, ou, então, terminam por preencher substitutivamente a nostalgia daqueles. (Id. Ibid., p.91-94)

121

No fundo o que Adorno quer demonstrar é que a música ligeira (e todas as suas variações formais e mercadológicas, a exemplo do jazz), na forma de *hit*, estaria inserida no processo de individuação, na contramão dos processos de coletivização, apenas reproduzindo as divisões sociais de classe e de trabalho que o capitalismo tem reforçado desde os primeiros tempos. No bojo desse mesmo processo, para Adorno, a arte representada na forma de *hit* (que ele atende por inferior) seria mais perversa que aquela colocada em prática pelos primeiros criadores da música ligeira. Porque essa perversidade em si mesma é administrada e racionalizada pelas estruturas que promovem a sua própria reprodução. Ou seja, o problema maior da cultura ou da indústria cultural é a instrumentalização dos anseios estéticos vulgares em nome da manutenção sistêmica da ordem do capitalismo. E para além disso: a reprodução continuada do mesmo sistema. Ora, Adorno vai dizer que o vulgar consiste numa identificação com o rebaixamento do qual a consciência aprisionada, que a ela se submete, não pode fugir. Se a chamada arte inferior do passado atendeu a esse

<sup>2</sup> A exemplo do ensaio supra-citado, *Moda sem tempo: o jazz*.



rebaixamento de modo mais ou menos involuntário, se sempre teve boa vontade para com os rebaixados, hoje em dia, segundo o filósofo, o “próprio rebaixamento é organizado e administrado, sendo que a identificação com ele é minuciosamente arquitetada pelo poder dirigente” (Id. Ibid., p. 96).

A rigor, o que se percebe nessa argumentação é que em virtude da simplicidade da forma, a padronização da música ligeira não deve ser interpretada apenas do ponto de vista musical; o que significa dizer que a estrutura sob a qual se assenta a reprodução dessa mesma padronização também deve ser investigada sociologicamente. Ora, segundo Adorno, a audição da chamada música ligeira não apenas manipulada pelo sistema que a produz, mas ela mesma se institui imanentemente. Daí que a “espontaneidade e a concentração do ouvinte não são exigidas sem sequer toleradas pela música ligeira, que proclama, como norma, a necessidade de relaxamento frente aos processos de trabalho” (Id. Ibid., p. 99).

E investigar a produção musical, sob o signo da música ligeira, da perspectiva sociológica, implica para o autor uma tomada de posição frente aos processos de reprodução do capitalismo moderno. Isto é, a (re)consideração dos aspectos fundantes da sociedade ocidental moderna devem também ser postos em análise, em concomitância em que suas formas de reprodução também o são. Categorias antípodas como universal/particular, global/local, sujeito/objeto, empiria/racionalidade etc. seriam o ponto de partida para uma análise sociológica não só da música produzida no interior do capitalismo, mas de toda produção artística e cultural daí decorrentes. E no caso específico da teoria adorniana – não apenas restrita a essa ISM – é evidente a tomada de posição do filósofo no sentido de reforçar uma visão mais ontológica. Tal perspectiva, por exemplo, na ISM ressalta-se nessa passagem:

lá onde a música séria faz jus ao próprio conceito, cada detalhe encontra sentido concreto a partir da totalidade do desenvolvimento, e o sentido da totalidade, por sua vez, é obtido a partir da relação viva entre as individualidades que se contrapõem umas em relação às outras, alongando-se, ultrapassando-se e retornando mutuamente entre si. Onde a forma de própria coisa é abstratamente ditada do exterior, segundo a expressão de Wagner, *a louça que se quebra*. (Id. Ibid., p. 97)

A questão posta é que o processo de individualização da música (pormenorizada aqui na problematização da música ligeira e seus anteparos sociais) vai na contramão dos processo de construção da narrativa da obra de arte, que prima pela organização e



criação de sentido frente ao caos das referências existentes no mundo social. Filiando-se à tradição weberiana – da qual Adorno realmente nunca esteve distante – o autor da ISM evoca a ideia que os processos de racionalização da vida social (aqui se incluem também as artes, num projeto claramente anti-iluminista do filósofo alemão<sup>3</sup>) organizam a realidade que, por princípio, é fundamentada no caos e na desordem (FREDERICO, 2010, p. 17-30).

Isto significar afirmar, a partir do argumento adorniano, que inúmeras tensões e contradições revelam o processo de individuação do sujeito na modernidade; que tampouco as artes estiveram imunes a essa alteração do quadro geral de organização das sociedades ocidentais, a ponto de uma manifestação “menor”, tal qual a música ligeira, deixar instrumentalizar-se pelas novas condições de sociabilidade e consumo. Em resumo, Adorno define a música ligeira como ideologia! (Id. Ibid., p. 99). Conforme ele próprio a dificuldade com a qual se depara o produtor da música ligeira é a de equilibrar tais contradições, escrever algo que seja impregnante e, ainda assim, popularmente banal. Para isso, serve-se do momento de individualização que voluntariamente é preservado no processo de produção da obra.

Com essa caracterização, Adorno toca num tema caro ao conjunto de sua obra – e anteriormente citado como exemplo de tipificação social da produção musical. A questão do jazz configura um problema, sobretudo porque se refere a um movimento muito amplo da cultura negra norte-americana e não apenas a uma manifestação musical específica, restrita a um gueto cultural. Daí decorrem também os inúmeros problemas em torno de sua análise em que prioriza a análise da forma, mas rejeita a consideração de seu conteúdo. Ora, é óbvio que há uma diferença abismal entre as canções de Fats Waller, a energia jovial do pós segunda guerra em Dizzy Gillespie e as performances políticas de Charles Mingus ou Ornette Coleman. Dados essas amostras, são ao menos trinta anos de produção musical negra norte-americana que perpassam diferentes e distintos contextos sociais, históricos, políticos e ideológicos dos EUA. Quando Adorno traz a público o *Moda sem tempo: o jazz* ele não pode emitir qualquer opinião que não seja aquela com a qual ele se defrontou ao chegar nos EUA depois de sua fuga do nazismo. A saber, o jazz que ele eventualmente teve acesso pelos programas televisivos dominicais, como música de auditório que servem acessório sonoro aos reclames e

---

<sup>3</sup> Aspecto mais evidente quando consideramos a obra *Dialética do esclarecimento*, escrito em coautoria com Max Horkheimer, em 1945.



propagandas para comércio de produtos. Adorno insiste no *Moda sem tempo: o jazz* que as improvisações no jazz comercial são um exemplo claro de pseudoindividualização, das quais o jornalismo jazzístico tanto se nutre. O problema para Adorno é que estes enfatizam acintosamente a descoberta do instante (o improvisado), enquanto se acham confinados em pequenos esquemas métricos e harmônico. Penso que, talvez, a questão devesse ser formulada de outra maneira: seria o caso de reduzir o jazz à experiência da individualização? Ou seria ele, de outra forma, uma tentativa (ainda que desastrosa) de perpetuar o sentido coletivo da criação artística e musical em nome de uma tradição? Não dá, pois, para ignorar em diferentes momentos da história do jazz a necessidade de reinventar uma tradição grupo após grupo, tema após tema, improvisação após improvisação. Por exemplo, ignorar – mesmo de uma perspectiva formal – iniciativas como as de Benny Goodman de propor a criação de *small groups* inter-raciais ainda na década de 1940. Do ponto vista ideológico, não é um dado a ser menosprezado. Ainda que nas dinâmicas sociais do mercado da música norte-americana tenha havido abertura e público para novas formações desse gênero (inter-raciais), há o elemento da formação cultural<sup>4</sup> que precisa ser esmiuçado.

124

Nesta ISM, escrita quinze anos após a *Moda sem tempo: o jazz*, Adorno reconsidera algumas de suas posições mais radicais em torno do jazz e da cultura musical negra norte-americana. Por mais que situe os *hits* no mesmo padrão de análise do jazz como um idêntico processo de padronização da audição e das condutas, ele tenta demonstrar que as formas padronizadas da música ligeira (incluindo aqui as formas *hit* e jazz) são derivadas de outras formas tradicionais; estas, por sua vez, foram padronizadas, segundo ele, de diversas maneiras bem antes que a música comercial se identificasse com o ideal de produção em massa: “os minuets menores do século XVII equiparavam-se entre si tão fatalmente quanto os *hits* se equiparam” (Id. Ibid. p. 102). Em relação a essa tradição e a eclosão do jazz, afirma que:

O clima do jazz libertou os *teenagers* do mofo sentimental da música utilitária (Gebrauchsmusik) dos pais. Há de se criticar o jazz tão-somente quando a moda

---

<sup>4</sup> O conceito de *formação cultural* do sociólogo inglês Raymond Williams é pertinente para se pensar as relações e o estabelecimento de redes entre intelectuais, bem como o alcance e a influência que eles exerciam a partir de seus pólos de produção cultural. A questão central levantada por Williams é que “temos que lidar não só com instituições gerais e suas relações típicas, mas também com formas de organização e de auto-organização que parecem muito mais próximas da produção cultural” (WILLIAMS, 1992, p. 57). Tais processos de “auto-organização” implicam em modelos diferenciados de análise e subentendem a complexidade original das agremiações culturais e intelectuais.



atemporal, organizada e multiplicada por interessados, arroga-se moderna e, tanto quanto possível, vanguardista. As formas de reação da época que adentram o jazz não se refletem nele tampouco se manifestam com liberdade, senão que se reduplicam em consentimento devocional. Assim como outrora o jazz continua sendo um *get together art for regular fellows* – um evento acústico-esportivo organizado para reunir cidadão comuns – tal como Winthrop Sargeant, um dos seus mais confiáveis especialistas americanos, caracterizou-o há cerca de trinta anos. [...] **A função social do jazz afina-se com sua própria história, a saber, a história de uma heresia absorvida pela cultura de massa. Sem dúvida, dormita no jazz o potencial de uma sublevação musical a partir da cultura por parte daqueles que não foram por ela aceitos ou, então, irritaram-se com sua desonestidade.** Mas o jazz terminou por ser cada vez mais aprisionado pela indústria cultural e, com isso, pela conformidade musical e social; famosas palavras-chave atinentes as suas fases, tais como *swing*, *bebop* e *cool jazz*, constituem a um só tempo slogans publicitários e momentos de tal processo de absorção. Sob as mesmas condições e com os mesmos meios da bem ensaiada música ligeira, o jazz deixa de jorra de si tão pouco quanto aquilo que a esfera da música ligeira fornece de si mesma. (Id. Ibid. p.104-105) [grifo nosso]

Comparadas as duas intervenções Adorno acerca do jazz, é clara uma tomada de posição menos incisiva nesta ISM, pois o autor revisa, em parte, a sua interpretação anteriormente apresentada em *Moda sem tempo: sobre o jazz*. Um novo exame no qual concebe o jazz não apenas como manifestação musical televisa, mas como um fenômeno social de longa duração, dilacerado, sobretudo, pelo mercado e pela indústria cultural que padronizou estilos e movimentos (*bop*, *swing*, *hard-bop*, *cool jazz*, *free jazz*) e construiu um conjunto de signos em torno da rebeldia e a resistência que o jazz, todos eles mercantilizáveis. Note-se: Adorno assume que o jazz tem uma “função social” original, mas que foi obliterada (absorvida, nas palavras dele) pela cultura de massas. Mais que isso: menciona um suposto “potencial de sublevação musical”. Essa afirmação coloca em relevo um “outro Adorno” do qual falávamos no início deste ensaio.

De qualquer maneira, o pano de fundo da discussão que prossegue nas páginas seguintes tem a ver com a condição de pseudoindividualização da música ligeira e o seu poder de impedir qualquer tipo de construção de autonomia de criação artística. Essa é a crítica maior que o autor faz da música ligeira e ao retomar o jazz como expressão contemporânea desse padrão musical, o faz salvaguardando o “potencial de sublevação” existente nele próprio. Ele conclui seu argumento ao afirmar que

Em termos objetivo, tal música é enganosa e colabora para o dilaceramento da consciência daqueles que a ela se entregam, por mais difícil que seja medi-lo a partir de seus efeitos individuais. Que, porém, o fenômeno de massa atinente à música ligeira termine por soterrar a autonomia e o juízo independente, qualidades a uma sociedade



livre – aos passo que, provavelmente, a maioria dos povos ficaria indignada com a remoção de tal música, com se indignasse com um ataque antidemocrático aos seus direitos adquiridos – eis aí uma contradição que remete à própria condição social (Id. Ibid. p. 111).

A propósito, a questão função social da música reaparece seguidamente pelo conteúdo da ISM, tenha ela força de uma teoria social – como se esboçou na epígrafe desse ensaio – ou assuma o papel de simples elemento de entretenimento. Para Adorno, ocorre algo semelhante com as questões que circulam na linguagem corrente sob o nome de “ritmo”, bem como “melodia”. O que da linguagem artística autônoma da música resta nos espírito do tempo é uma linguagem comunicativa. Esta permite algo semelhante a uma função social, segundo ele. Trata-se do resto que sobra da arte, quando o momento artístico nela já se diluiu (Id. Ibid. p.113-114)

A questão primordial que transpassaria a sociologia da música, na concepção de Adorno nesta ISM, estaria no fato de pensar a música seria toma-la como objeto a partir das questões que atualmente estão postas em torno da criação e do consumo musical. Nas palavras do próprio filósofo: “a pergunta pela função da música hoje, na escala da sociedade, diria respeito ao desempenho da linguagem musical, do vestígio das obras de arte no lar das massas” (Id Ibid, p. 115). Isso corresponde a uma nova condição de se fazer arte e de fazer música no mundo contemporâneo; o que não dizer numa aceitação passiva de Adorno em relação às estruturas de reprodução do capital e da própria industrial cultural, mas de entender as codificações sociais que a música no século XX absorveu em nome da própria existência na solidão das massas. Ao fazer isso, segundo Adorno, estaríamos caminhando no sentido da elaboração de uma sociologia da música.

O que não quer dizer que Adorno não exerça uma crítica contundente em direção às estruturas que reprodução social dos signos linguístico-musicais. Ora, a insistência dele próprio, no decorrer de toda obra, em torno do tema do “fim das grandes narrativas” – que aqui podemos interpretar também como o fim das ideologias – e o surgimento de uma outra visão de mundo dilacerada em que a realidade não mais precisa de mediações com o sujeito. Afirma que

A exploração de algo em si inútil, fechado e desnecessário aos seres humanos, mas que se lhes parece o contrário, é a razão do fetichismo que encobre os bens culturais em geral, sobretudo, o bem musical. O fetichismo se afina com o conformismo. Que algo seja adorado só pelo fato de existir [...] O ato de aceitar o que existe se converteu no mais forte cimento da realidade, em substituição às ideologias por representações específicas e, de resto, teoricamente legitimadoras da existência. [...] Ao elemento



abstrato de sua mera existência como substituto de uma função transparente, corresponde um papel ideológico igualmente abstrato, a saber, o da diversão. Hoje, esta atua no funcionamento da maior parte da cultura: impedindo que os seres humanos ponderem sobre si mesmos e sobre o seu mundo, iludindo-os a um só tempo com a ideia de que tal mundo está corretamente disposto, já que lhes é dado possui uma tal abundância de coisas jubilosas (Id. Ibid., p. 117-118).

Outra questão que se percebe claramente na sua argumentação é a formulação (ou a tentativa de) um conceito de cultura que dê conta desse processo de transformação no qual a música está imersa. Um processo que, apesar de decretar a fim das grandes narrativas, do questionamento das teorias universalizantes do final de século XIX, recoloca noutra patamar os elementos ideológicos inerentes ao fazer cultural. Ou seja, cultura, ideologia e mercado constituem um tripé importante na consagração de novas formas de produção cultural (no caso da música, novas formas de audição e recepção). A discussão elaborada por Adorno vai além da própria música e adentra espaços de produção cultural, nos quais novas necessidades são gestadas, gerando, sem a consciência plena de seus agentes, novas ideologias de mercado ao se apropriar do signo musical. Adorno chega a sentenciar que “a música perde espaço para especialistas em música”, mas que a rigor não conhecem minimamente o objeto que estão dissecando. Continua:

127

Esse momento ideológico não é especificamente musical, mas define o espaço que a música ocupa: o do possível bate-papo. Dificilmente é possível se furtar a tal observação, haja vista a ampla difusão da crença de que problemas realmente não resolvidos e não solucionáveis seriam solucionados à medida que se conversa a seu respeito; tal crença esclarece a enchente de conversas culturais organizadas em todos os cantos. A isso se assemelha um estado de coisas que justamente o teórico não deve minorar. Para inúmeros dos assim chamados meios culturais, discursar e ler a respeito de música parece ser cada vez mais valorizado que a própria música. Tais deformações são sintomas de algo ideologicamente normal, a saber, de que a música não é de modo algum apreendida tal como ela é, em sua verdade e falsidade, mas apenas como algo que nos desobriga incontrolada e indeterminadamente do discernimento acerca do verdadeiro e do falso (Id. Ibid. p. 118)

Nesse processo de formação constata-se, segundo Adorno, que se aquilo que faz a música ser uma obra de arte equivale, de certa maneira, ao fato dela ter se convertido em coisa. Nesse sentido, a música não seria apenas ideologia apenas na medida em que simula, aos seres humanos, uma irracionalidade que não tem nenhum domínio sobre a disciplina de sua existência, mas também porque essa irracionalidade se assemelha aos paradigmas do trabalho racionalizado (Cf. ADORNO, Id. Ibid., p. 132-134). Em seu



próprio texto escreve que

Na medida em que a música não é uma manifestação da verdade, mas efetivamente ideologia, quer dizer, na medida em que, na forma em que é experimentada pelas populações, a música lhes encobre a realidade social, coloca-se necessariamente a pergunta de sua relação com as classes sociais. [...] É, pois, em torno disto que se movem as dificuldades centrais às quais, até hoje, o discernimento sociológico-musical aplica-se laboriosamente. Enquanto não incluir em si a estrutura concreta da sociedade, tal discernimento continuará sendo uma mera e insignificantes psicologia social (Id. Ibid., 137-138).

Disso se depreende outro argumento importante nesta ISM. Adorno assume a perspectiva de que a música, para ser entendida como manifestação estética de uma ideologia relacionada à reprodução da vida social no interior do capitalismo, é também a expressão de suas classes sociais nas quais são gestadas. Ele compreende que a dialética entre a produção e consumo existente nas frações de alta classe não são mais ou menos ideológicas que os produtos consumidos por estratos supostamente inferiores. A oposição entre idealismo (alta cultura) e realismo (baixa cultura), segundo ele, constitui um equívoco grave nas pesquisas em sociologia da música e da cultura. Daí resulta o motivo pelo qual o recurso aos hábitos de escuta permanece tão infértil para esclarecer a relação entre a música e as classes sociais. E, sua recepção, a música mesma está apto a se tornar algo totalmente diverso, e, em verdade, possível e frequentemente, converte-se em algo distinto daquilo que, conforme a crença dominante, seria seu conteúdo inalienável. Aí, “o efeito musical entra em divergência, ou quando não, em contradição com o caráter do mundo consumido: é isso que torna a análise do efeito tão inapropriada à compreensão do específico sentido social da música” (Id. Ibid. 146). Referindo-se, por exemplo, a Chopin, Adorno complementa:

Como o pianista, ele se destacava menos nas salas públicas de concerto tocando nas *soirées* da grande sociedade. Mas essa música, exclusiva na origem e na atitude, tornou-se amplamente popular em cerca de cem anos, de sorte que, ao fim e ao cabo, mediante um ou dois filmes americanos de sucesso, converteu-se em artigo de massa. Justamente o elemento aristocrático de Chopin atraiu-o rumo à socialização (Id. Ibid. p. 147)

Isso corresponde dizer, nas palavras de Adorno, que aquele que escuta Beethoven hoje, ao ouvi-lo não pressente nada da burguesia revolucionária e tampouco o eco de suas palavras de ordem, a necessidade de sua efetiva consumação ou a reivindicação daquela totalidade na qual a razão e a liberdade devem estar garantidas, o



compreende tampouco quanto alguém que não consegue acompanhar o conteúdo puramente musical de suas peças, ou a história interna que cruza os seus temas. Ou ainda, que tantas pessoas se desfaçam, segundo Adorno, deste momento especificamente sociológico como se fosse mero ingrediente de interpretação sociológica, considerando apenas o fato concreto da partitura como o único a constituir objeto propriamente em questão, eis algo que não se deve fundamentalmente à música, mas àquilo que ele denomina de “neutralização da consciência”. Esta neutralização, segundo o filósofo, “blindou a experiência musical contra a experiência daquela realidade na qual a música, por mais polêmica que seja, acha-se presente e à qual ela corresponde” (Id. Ibid. p, 148). Esse posicionamento de Adorno em relação à música, à ideologia, ao mercado, à classe social revela um pouco do esqueleto que sustenta o seu projeto de uma sociologia da música.

De todo modo, ele pretende afirmar que a música é apenas ideologia, mas de que é ideológica na medida em que constitui uma falsa consciência acerca da sua própria criação. Em virtude disso, a sociologia da música teria seu lugar de atuação nas “fendas e brechas do acontecimento musical”, desde que não sejam atribuídas unicamente à insuficiência subjetiva de um compositor particular. Ela é, conforme Adorno, crítica social por meio da crítica artística. “Onde a música é frágil, antinômica, mas encobre isso através da fachada da concordância em vez de apenas suportar as antinomias, ela é ideológica de fio a pavio: encarcerada ela mesma na falsa consciência” (Id. Ibid. p. 150). Daí que as

tensões intramusicais são manifestações, inconscientes de si mesmas, das tensões sociais. Desde a revolução industrial, a música inteira sofre com a não conciliação entre o universal e o particular, com o hiato entre suas formas herdadas e totalizantes e aquilo que nelas se dá de modo especificamente musical. Isso impeliu, por fim, à deposição dos esquemas, ou seja, à nova música. Nela, a tendência social converte-se em sonoridade. A divergência entre os interesses gerais e individuais dá-se a conhecer musicalmente, ao passo que a ideologia oficial apregoa a harmonia entre ambas. Como toda autêntica arte, a música autêntica é criptograma da contradição irreconciliável entre o destino do ser humano individual e sua determinação humana (Id. Ibid. p. 158)

Nessa sociologia da música de Adorno, apontando para uma abrangência maior em torno do fenômeno musical como produto de massas, algumas questões emergem no interior de corpo teórico-metodológico empregado pelo filósofo. Não há, evidentemente, uma revisão completa de seus postulados estéticos, oriundos, sobretudo



da tradição hegeliana e dialética. Aliás, foi o elemento dialético quem, a rigor, possibilitou a Adorno empreender novos caminhos no sentido de redescobrir a música e constituição de um mercado da música no interior da indústria cultural. Em síntese, o ISM demonstra um esforço de Adorno em compreender a estratificação do mercado da música com intuito de formar, absorver e alimentar novos públicos consumidores de música. Não se trata de uma leitura marxista *strictu sensu* da cultura e da música, mas há uma evidente abordagem materialista do objeto aqui analisado. Isso, por exemplo, se reflete ao afirmar que

A música não se acha acorrentada apenas pela economia, mas as condições econômicas também se convertem, a um só tempo e dentro de certos limites, em uma qualidade estética. Caso o regente acabe por enfatizar que, nos meios internacionais, os sopros de metal soam com mais precisam e beleza; que o coro de violino reluz mais plenitude e entusiasmo; que uma orquestra formada por virtuosos permite trabalhar de maneira mais frutífera, quer dizer, de modo mais adequado à própria representação do que diante de um aparato no qual as questões técnicas elementares, o funcionamento do sentido pré-artístico, consomem um gasto inapropriadamente desmedido de energia e força de trabalho (Id. Ibid. p. 248)

130

Por fim, a necessidade de Adorno em estabelecer uma metodologia sofisticada de análise de fenômenos relativamente simples decorre do fato dele próprio entender que a construção dos discursos artísticos na modernidade é extremamente complexa. Mesmo a cultura de massa não deve ser ignorada ou situada num plano inferior de análise porque, via de regra, ela própria estabelecerá parâmetros de renovação e ressignificação da linguagem musical. Concluiu afirmando que “aquilo que é essencialmente convencional sempre se traveste de natureza; sendo que esta última é honorificada somente no fenômeno, o qual se acha tão sovado que já não se entende por si mesmo” (Id. Ibid. p. 251).

**Abstract:** The essay discusses some elements in the sociology of music, especially from the work Introduction to the sociology of music, written by Theodor Adorno. Some issues are made central in the analysis, for example, the relationship between music / market / ideology, indicating to some revisions in Adorno's thought, especially around the cultural and musical productions of popular character and mass.

**Keywords:** sociology; music; Frankfurt School; Theodor Adorno.



### Referências bibliográficas

ADORNO, T. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, T. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Edunesp, 2011.

ADORNO, T. *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.

FREDERICO, C. *Marx, Weber e o marxismo weberiano*. São Paulo: Cortez, 2010.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

**Texto recebido para análise em dezembro de 2012**  
**Aprovado em abril de 2013**