

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – FAFICH
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Luís Filipe de Lima Andrade

**Música e ideologia em Theodor W. Adorno:
um estudo sobre a obra dos anos 1930 e 1940**

Belo Horizonte

2022

Luís Filipe de Lima Andrade

**Música e ideologia em Theodor W. Adorno:
um estudo sobre a obra dos anos 1930 e 1940**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Amaro de Oliveira Fleck

Belo Horizonte

2022

100	Andrade, Luís Filipe de Lima.
A553m	Música e ideologia em Theodor W. Adorno [manuscrito]
2022	: um estudo sobre a obra dos anos 1930 e 1940 / Luís Filipe de Lima Andrade. - 2022.
	105 f.
	Orientador: Amaro de Oliveira Fleck.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1.Filosofia - Teses. 2.Ideologia - Teses. 3. Música - Teses 4. Adorno, Theodor W, 1903-1969. I. Fleck, Amaro de Oliveira . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

MÚSICA E IDEOLOGIA EM THEODOR W. ADORNO: UM ESTUDO SOBRE A OBRA DOS ANOS 1940

LUÍS FILIPE DE LIMA ANDRADE

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 05 de dezembro de 2022, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Amaro de Oliveira Fleck - Orientador (UFMG)

Prof. Verlaine Freitas (UFMG)

Prof. Jorge Mattos Brito de Almeida (USP)

Belo Horizonte, 05 de dezembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Verlaine Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 05/12/2022, às 22:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Mattos Brito de Almeida, Usuário Externo**, em 06/12/2022, às 02:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amaro de Oliveira Fleck, Professor do Magistério Superior**, em 06/12/2022, às 08:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 1939117 e o código CRC AEA5CB50.

À minha querida mãe, Verônica Andrade (in memoriam), que me ensinou que, mesmo diante da barbárie e dos infortúnios da vida, devemos manter a cabeça erguida e a esperança por dias melhores.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à minha família, sobretudo à minha mãe, Verônica Andrade (in memoriam), que sempre me apoiou e me encorajou a continuar com a vida filosófica, apesar de todas as dificuldades; além disso, pela sua crença na formação humana e por sua esperança por dias melhores mesmo diante da catástrofe, valores que muito me ensinaram e que sem dúvidas sempre foram fundamentais para a construção de minha trajetória. Além disso, gostaria de agradecer à minha irmã, Walkyria Andrade, ao meu cunhado, Gabriel Campos, e ao meu pai, Valdir Andrade, pela proximidade, afetividade e apoio dado em todos os âmbitos da vida; sobretudo nos dias mais difíceis que perpassaram nossas narrativas coletivamente, não tenho dúvidas da importância de ter contado com vocês para enfrentar as adversidades e dificuldades que surgiram.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Amaro Fleck, pela confiança e entusiasmo com o meu projeto de pesquisa desde o princípio, e também pela amizade, paciência, dedicação e excelente orientação que me foi dada desde o meu ingresso no mestrado em Filosofia na UFMG; sem os seus inúmeros apontamentos valiosos, que sempre me trouxeram inúmeros esclarecimentos não apenas acerca da filosofia de Adorno como um todo, tenho certeza que este trabalho não teria sido concluído com a precisão e qualidade que apresenta-se hoje com esta dissertação. Além disso, gostaria de agradecer a todos os professores da UFMG que certamente contribuíram de algum modo para que eu alcançasse os esclarecimentos sobre estética e a filosofia de Adorno em geral que são expressos neste trabalho, em especial aos professores Eduardo Silva, Rodrigo Duarte e Verlaine Freitas, aos quais devo muito dos aprendizados e compreensões filosóficas que obtive, sobretudo através das disciplinas que foram ministradas por eles no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG. Agradeço também pela oportunidade de ter participado de excelentes grupos de estudos durante a minha trajetória no mestrado, como o “Grupo Crítica e Dialética” e o “Grupo de Estudos em Filosofia da Música da UFMG”; em relação ao primeiro, agradeço em especial aos coordenadores, os professores Amaro Fleck e Eduardo Silva; quanto ao segundo; agradeço em especial a Henrique Iwao, a Jean Pierre Cardoso Caron, a João Paulo Nascimento, a Ricardo Nachmanowicz e a Walter Menon, pelas excelentes discussões suscitadas nos encontros.

Gostaria de agradecer a todas(os) as(os) amigas(os) e colegas de Recife, em especial a Thiago Andrade, Leonildo Galdino, Guilherme Nogueira, Talles Batista, Aryma Nascimento, Fernando e Roberto Amando, pessoas que me fizeram compreender, entre outras coisas, que não há filosofia sem política, e que estar em antítese em relação à barbárie e as tendências

regressivas que compõem nosso tempo é o princípio e o fim de toda atividade filosófica genuína. Também gostaria de agradecer as(os) colegas e amigas(os) que conheci em Belo Horizonte em função do mestrado, em especial a Thawanny, Carolina Peters, Isabela Carolina Carneiro, Fernanda Proença, Guilherme Ferreira e Willian Vasconcelos; gostaria de expressar minha gratidão a vocês pelo acolhimento gentil, pelos diálogos filosóficos e pelo compartilhamento de inúmeros conhecimentos e boas experiências; se há algo que lamento em relação a constituição de nossas relações, é não ter tido a oportunidade de ter tido mais encontros presenciais com vocês devido às medidas de distanciamento social suscitadas pela pandemia do Covid-19. Ainda em relação as(os) amigas(os), também gostaria de agradecer aquelas(es) da minha cidade natal, em especial a Nerielson Santos, pela amizade genuína e sobretudo por ter compreendido tão bem que o meu distanciamento em relação a círculos sociais foi necessário devido ao desenvolvimento das atividades acadêmicas.

Por fim, gostaria de agradecer à Universidade Federal de Minas Gerais, ao Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG, ao CNPq pelo financiamento desta pesquisa através da concessão de uma bolsa de estudos e a todas(os) as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram de alguma forma para minha formação e realização desta pesquisa, entre elas destaco em especial a professora Monique Alves por todos os ensinamentos, sensibilidade, generosidade e ajuda que tem me concedido em todos os âmbitos da vida.

Quem interpreta procurando um mundo em si atrás do fenomênico, que seria seu fundamento e suporte, procede como alguém que quer procurar no enigma a imagem de um ser que reside atrás desse enigma, que espelha esse ser e é espelhado por ele, ao passo que a função da resolução do enigma é iluminar como um relâmpago a figura do enigma e suprássumi-la, não se fixar por detrás do enigma e igualar-se a ele. A autêntica interpretação filosófica não se dirige a um sentido já fixo e residente por trás da questão, mas sim ilumina repentina e instantaneamente essa questão e a desfaz ao mesmo tempo.

Theodor W. Adorno, *A Atualidade da Filosofia*, 1930.

Toda arte “fácil” e agradável tornou-se aparência e mentira: aquilo que se propõe esteticamente pela categoria do desfrute não pode mais ser desfrutado. E aquela promessa do bonheur que já foi a própria definição da arte não se encontra hoje em parte alguma, salvo onde se arranque a máscara da alegria.

Theodor W. Adorno, *Sobre o Caráter Fetichista na Música e a Regressão da Audição*, 1938.

RESUMO

O presente trabalho visa apresentar e discutir as considerações de Adorno sobre a relação entre música e ideologia presentes em seus textos das décadas de 30 e 40. Para tanto, esta dissertação analisa os argumentos de Adorno presentes em seus escritos musicais do período histórico em questão. Em primeiro lugar, realizamos uma análise da relação entre música e ideologia desde uma perspectiva da composição e produção musical. Nesse sentido, discutimos e expomos tópicos que são centrais à perspectiva musical de Adorno, que abrangem desde considerações sobre os critérios de avaliação musical, perpassando por uma exposição de críticas a gêneros musicais específicos, até reflexões sobre a relação entre música, política e sociedade, assim como sobre o entrelaçamento entre música e mercado. Em um segundo momento, apresentamos considerações acerca da relação entre música e ideologia sob a ótica da reprodução e recepção musicais. Aqui, antes de tudo, apresentamos aspectos centrais que concernem a relação entre música e ideologia desde uma perspectiva da reprodução e, mais especificamente, sobre o rádio e os impactos estruturais que atingem a música que é reproduzida por este meio. Ainda neste capítulo, analisamos os argumentos adornianos que apontam para o âmbito da recepção musical, tais como os conceitos de regressão da audição, pseudo-individualidade, pseudo-atividade, entre outros. Em um terceiro e último momento, buscamos apresentar, além de considerações, uma interpretação acerca dos sentidos possíveis do conceito de ideologia nos textos de Adorno que foram escritos no período histórico que nos propomos a analisar nesta pesquisa. Para tanto, consideramos tanto os contextos argumentativos que Adorno lida diretamente com o conceito de ideologia, quanto, mesmo que de modo secundário, a posição de alguns teóricos que se voltam a estudos sobre o conceito de ideologia, como Terry Eagleton, John Thompson e Raymond Geuss.

Palavras-chave: Adorno; Ideologia; Música; Produção musical; Recepção musical; Reprodução musical

ABSTRACT

The present work aims to present and discuss Adorno's considerations about the relationship between music and ideology present in his texts from the 30's and 40's. Therefore, this dissertation analyzes Adorno's arguments present in his musical writings of the historical period in question. First, we carry out an analysis of the relationship between music and ideology from the perspective of music composition and production. In this sense, we discuss and expose topics that are central to Adorno's musical perspective, ranging from considerations about musical evaluation criteria, passing through an exposition of criticisms of specific musical genres, to reflections on the relationship between music, politics and society, as well as on the intertwining between music and the market. In a second moment, we present considerations about the relationship between music and ideology from the perspective of musical reproduction and reception. Here, first of all, we present central aspects that concern the relationship between music and ideology from a reproduction perspective and, more specifically, about radio and the structural impacts that affect the music that is reproduced through this medium. Also in this chapter, we analyze the Adornian arguments that point to the scope of musical reception, such as the concepts of regression of listening, pseudo-individuality, pseudo-activity, among others. In a third and final moment, we seek to present, in addition to considerations, an interpretation about the possible meanings of the concept of ideology in Adorno's texts that were written in the historical period that we propose to analyze in this research. In order to do so, we consider both the argumentative contexts that Adorno deals directly with the concept of ideology, and, even if in a secondary way, the position of some theorists who focus on studies on the concept of ideology, such as Terry Eagleton, John Thompson and Raymond Geuss.

Keywords: Adorno; Ideology; Music; Musical Production; Musical Reception; Musical Reproduction

LISTA DE ABREVIATURAS

GS 17 – *Gesammelte Schriften 17*: Musikalische Schriften IV

GS 18 – *Gesammelte Schriften 18*: Musikalische Schriften V

GS 19 – *Gesammelte Schriften 19*: Musikalische Schriften VI

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O ENTRELACAMENTO ENTRE MÚSICA E IDEOLOGIA NO ÂMBITO DA PRODUÇÃO	20
1.1. Os critérios de avaliação das obras musicais	21
1.1.1. O conceito de material musical	21
1.1.2. A concepção de “consistência” (<i>Stimmigkeit</i>).....	25
1.2. A relação entre música, sociedade e política	28
1.3. Crítica a determinados gêneros musicais	32
1.3.1. Classicismo e neoclassicismo	32
1.3.2. Crítica a música dos musicantes	35
1.3.3. Jazz.....	38
1.4. A relação entre música e mercado	43
2. A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E IDEOLOGIA NOS ÂMBITOS DA REPRODUÇÃO E RECEPÇÃO	50
2.1. O âmbito da reprodução	50
2.1.1. A sinfonia no rádio	53
2.1.1.1. A dissolução da totalidade e atomização da obra no rádio	53
2.1.1.2. Conceito de temporalidade da sinfonia no rádio.....	55
2.1.1.3. Espacialização, faixa audível e destituição da “realidade da música” .	56
2.1.1.4. Ubiquidade, padronização e <i>plugging</i>	59
2.2. O âmbito da recepção.....	62
2.2.1. O conceito de regressão da audição	63
2.2.2. Passividade, pseudo-individualidade e usurpação do esquematismo	64
2.2.3. Fúria e caráter “ativo” do ouvinte de jazz	69
2.2.4. Pseudo-atividade, identificação e masoquismo.....	70

3. O CONCEITO DE IDEOLOGIA NOS ESCRITOS ESTÉTICO-MUSICAIS DE ADORNO.....	73
3.1. Ideologia enquanto visão de mundo.....	74
3.2. Ideologia enquanto caracterização estilística.....	77
3.3. Ideologia como falsa consciência.....	81
3.3.1. Ideologia enquanto falsa consciência do compositor.....	82
3.3.2. A questão da ideologia enquanto falsa consciência no âmbito da recepção musical	86
3.3.3. A problemática da ideologia enquanto “falsa consciência” desde uma perspectiva das obras musicais.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar e discutir as considerações de Adorno sobre a relação entre música e ideologia presentes em seus textos das décadas de 30 e 40. Para tanto, esta dissertação analisa os argumentos de Adorno que se apresentam em seus escritos musicais do período histórico em questão. A princípio, a problemática desta pesquisa surgiu na medida em que notamos que Adorno, mesmo ao lidar com o conceito de ideologia em vários contextos em seus escritos musicais – o que revela que ele assume uma função conceitual importante no plano argumentativo destes textos –, não apresenta uma definição unívoca do conceito, ou melhor, que ele sequer propõe uma definição. A despeito das múltiplas acepções possíveis do conceito de ideologia, interessa-nos mais particularmente uma análise voltada aos escritos musicais de Adorno desde uma perspectiva que o conceba em seu sentido crítico-negativo, na qual “a ideologia é objetável ou porque engendra a ilusão social em massa, ou porque mobiliza ideias verdadeiras para fins repulsivos, ou porque tem origem em alguma motivação desprezível” (EAGLETON, 1997, p. 49). Com efeito, na tentativa de ir além das contribuições sobre o tema apresentadas por importantes intérpretes de Adorno como Enrico Fubini¹ e Max Paddison², os quais assinalaram, entre outras coisas, a importância e centralidade da questão da relação entre música e ideologia na obra de Adorno – mas, por outro lado, não buscam explicar o que o conceito significa –, o que nos propomos a apresentar nesta dissertação é, em última instância, uma proposta de interpretação que visa esclarecer o sentido – ou *diversidade de sentidos* – que o conceito de ideologia possui no contexto dos escritos musicais de Adorno nas décadas de 30 e 40.

A decisão quanto a analisar em específico a produção de Adorno referente ao período dos anos 30 e 40³ se baseou tanto na observação que as análises acerca da obra de Adorno que se voltam especificamente para esta época ainda são de certo modo limitadas quando

¹ “Para avaliar plenamente a importância histórica de sua extensa obra, é necessário avaliar previamente o fato de que nenhum musicólogo jamais tentou captar, com tanta profundidade e acuidade como ele, os vínculos que ligam estreita e dialeticamente a música ao mundo da ideologia. É precisamente neste ponto que a obra de Adorno difere radicalmente de toda a sociologia da música anterior.” (FUBINI, 2007, p. 437).

² “a ‘sociologia da música’ de Adorno, no sentido mais restrito do termo, também tem um foco muito específico: isto é, ela procura revelar a dimensão ideológica da música” (PADDISON, 1993, p. 184).

³ Muito embora a ênfase da nossa análise se volte à produção de Adorno referente aos anos 30 e 40, tal como o próprio título desta dissertação sugere, também lidamos nesta pesquisa – conforme o leitor irá notar ao longo do trabalho – com alguns textos musicais de Adorno da década de 20 que ao nosso ver são centrais para uma abordagem acerca da relação entre música e ideologia, como, p. ex., os textos *Sobre o Problema da Reprodução* [*Zum Problem Reproduktion*] de 1925, *A Música Estabilizada* [*Die stabilisierte Musik*] de 1928 e *Atonales Intermezzo?* de 1929. Apesar disso, a maioria dos textos analisados referem-se ao período histórico que nos propomos a investigar, sobretudo aqueles da década de 30.

comparadas a quantidade de estudos que se voltam aos textos de sua produção posterior⁴, quanto no interesse em compreender como um tema que é tão importante e recorrente em sua obra madura⁵, a saber, o tema da relação entre música e ideologia, foi abordado pelo filósofo frankfurtiano em uma época na qual o mesmo estava em processo de formação de suas concepções filosóficas, musicais e sociológicas em geral⁶.

No primeiro capítulo, analisaremos a relação entre música e ideologia desde uma perspectiva da composição e produção musical. Em termos de organização, dividimos este capítulo em três partes. Na primeira, apresentaremos dois conceitos que se apresentam como critérios de avaliação musical, a saber, os conceitos de material musical e consistência (*Stimmigkeit*). Estes, por sua vez, são de suma importância para a determinação das obras enquanto bem-sucedidas ou não e, por conseguinte, para a compreensão das obras que podem ser caracterizadas enquanto aversas à *ideologia* ou consonantes a esta.

No que diz respeito ao conceito de material musical, em primeiro lugar, nos concentraremos em apresentar um dos momentos centrais que remetem à constituição da compreensão de Adorno sobre o conceito, dando atenção em especial ao seu diálogo com o compositor Ernst Krenek que se intitula *Problemas de Trabalho do Compositor: diálogo sobre música e situação social* [*Arbeitsprobleme des Komponisten: Gespräch über Musik und soziale Situation*] de 1930. Neste diálogo, Adorno e Krenek apresentam várias ideias centrais que se referem à composição musical. Ambos os autores conferem centralidade ao conceito de material musical. Adorno defende, em contraposição à Krenek, que o material musical é de natureza histórica, e não natural, e que ele não se resume ao conjunto de técnicas e métodos de composição constituídos até então, mas que, na verdade, ele abrange uma esfera ampla, isto é, tanto o polo subjetivo quanto o polo objetivo. Quanto ao conceito de “consistência” (*Stimmigkeit*), por sua vez, podemos dizer que tal conceito, juntamente com o conceito de material musical, é um importante critério que permite a Adorno avaliar e determinar as obras

⁴ A este respeito concordamos com Maysa Rodrigues, para quem, no que se refere às considerações acerca da obra de Adorno em geral, apesar da importância das ideias dos anos iniciais de Adorno enquanto crítico e filósofo que versam sobre arte e cultura, “as reflexões dos anos 1920 e 1930 foram desprivilegiadas pela recepção acadêmica frente às obras adornianas dos anos posteriores, como *Dialética Negativa* (1966), *Teoria Estética* (1970) e principalmente *Dialética do Esclarecimento* (1947)” (RODRIGUES, 2015, p. 8).

⁵ Cf. p. ex. a obra *Introdução a Sociologia da Música* de 1967, onde nota-se que são recorrentes os contextos argumentativos que lidam diretamente com a questão da ideologia na música.

⁶ Stefan Müller-Doohm assinala a importância da produção de Adorno referente aos anos 30 para o desenvolvimento de suas concepções metodológicas e musicais em geral ao dizer que: “Com essas publicações na década de 1930, ele apareceu pela primeira vez como sociólogo. Foi do ponto de vista sociológico que começou a desenvolver os fundamentos conceituais e metodológicos para a análise da música. Essa análise estaria preocupada não com as intenções individuais do compositor, mas com o conteúdo social de suas obras. Isso significava que, seguindo os passos de Max Weber, ele dava sua contribuição para o estabelecimento da sociologia da música como um ramo especial da sociologia” (MÜLLER-DOOHRM, 2004, p. 151).

musicais enquanto bem-sucedidas ou não desde uma *perspectiva materialista*. É importante ressaltar que ao falarmos sobre avaliação de obras musicais que se atenha à concepção de “consistência” não temos em vista apenas a avaliação formal e técnica das obras, mas também a análise da configuração histórica e social da obra.

Na segunda parte do primeiro capítulo, nos dedicaremos a expor alguns aspectos gerais da análise de Adorno apresentada em seus escritos das décadas de 30 e 40 a respeito da relação entre música, sociedade e política. Aqui, em suma, argumentaremos, tendo por base a estética musical de Adorno, que a música não é um âmbito artístico que se constitui de modo abstrato em relação à sociedade e a política, mas que ela, ao contrário, se relaciona intrinsecamente com ambas. Para tal, exporemos alguns argumentos adornianos que apontam para a natureza social e política da obra musical, dando ênfase às suas observações acerca de movimentos musicais que se relacionam direta ou indiretamente com movimentos políticos reacionários e regressivos como o fascismo, como é o caso da Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), gênero que é representado por compositores como Igor Stravinsky e Alfredo Casella, por exemplo.

Na terceira parte deste capítulo, abordaremos algumas críticas de Adorno voltadas a propostas musicais que se constituem enquanto ideológicas, como o 1) classicismo ou neoclassicismo, 2) a música dos musicantes (*Musikanten*) e/ou 3) jazz. Em relação ao neoclassicismo, antes de tudo, Adorno o apresenta juntamente com a música folclórica enquanto uma expressão da *música estabilizada* de sua época, isto é, uma música que, de modo análogo à situação política e econômica daquele contexto, se apresenta enquanto resignada e impotente, de modo que ela, ao invés de se alinhar à postura crítica dos compositores da Escola de Schoenberg diante do mundo administrado, mostra-se como passiva e afirmativa em relação a ele. Na verdade, podemos adiantar que o problema da aderência e afirmação do status quo não é uma problemática que está presente apenas no neoclassicismo, mas também na música dos musicantes e no jazz, e é justamente tal característica destes gêneros que fundamenta a crítica de Adorno aos mesmos, já que a caducidade, passividade e ausência de teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) destes gêneros são alguns dos aspectos principais que nos permitem caracterizá-los enquanto gêneros e/ou propostas musicais ideológicas. Quanto a música dos musicantes e ao jazz, por fim, podemos dizer que enquanto o primeiro se baseia, entre outras coisas, em uma atitude ingênua de retorno à imediaticidade e estado natural não mais possíveis na atualidade, o jazz, por sua vez, além de compartilhar ao seu modo destes mesmos problemas próprios a música dos musicantes em sua constituição enquanto gênero, ele tem como princípio – talvez o principal – o lucro, de modo que, longe de pertencer a esfera da *música autônoma* – como muitos compositores e a própria indústria da música reivindicam sob a fachada de uma

suposta “liberdade da improvisação” e aspecto democrático do gênero –, suas obras pertencem ao âmbito das *mercadorias culturais* constituídas pela *indústria cultural*.

Na quarta e última parte do primeiro capítulo, analisaremos o problema da relação entre música e mercado, enfatizando sobretudo os impactos que se reverberam nas obras em decorrência do diagnóstico adorniano da “música enquanto mercadoria”, que é apresentado em *Situação Social da Música* de 1932. Ou seja, iremos nos deter, aqui, a uma exposição dos principais argumentos de Adorno que apontam para os impactos negativos para a produção musical quando esta está submetida aos princípios mercadológicos da *indústria cultural*. Para isso, iremos priorizar em nossa análise alguns conceitos e processos que são próprios a tal problemática, tal como a constituição do *caráter fetichista da música* e da estrutura básica da música popular, a saber, a *standardização*.

No segundo capítulo deste trabalho, analisaremos a relação entre música e ideologia desde uma perspectiva da reprodução e recepção musicais. Sendo assim, dividiremos este capítulo em duas partes. Na primeira parte, investigaremos como a problemática da ideologia se apresenta na música no âmbito da reprodução musical. Aqui, nos deteremos sobretudo aos estudos de Adorno que foram desenvolvidos durante sua participação no *The Princeton Radio Research Project* sobre o aparelho de reprodutibilidade de técnica que obteve sucesso na época, a saber, o rádio. Em vista disso, abordaremos alguns textos de Adorno que colocam o rádio no centro das atenções da análise, como *Sinfonia no Rádio: um experimento teórico*, *Para uma Crítica Social da Música no Rádio* e, sobretudo, *Current of Music*, sendo esta última uma obra de Adorno que consiste em um compilado de vários textos que eram inéditos até a publicação póstuma da mesma. Observaremos, antes de tudo, que a reprodução da música pelo rádio não é isenta de consequências para a primeira, mas, pelo contrário, traz vários impactos negativos para aspectos constitutivos da música, sendo que é justamente a observação a tais impactos que nos permite elaborar uma aproximação entre a música que se submete à reprodutibilidade técnica e o conceito de ideologia. Entre as formas musicais que são diretamente afetadas pelo rádio, Adorno prioriza a *forma sinfônica* em suas reflexões e, mais precisamente, em avaliar como tal forma musical é negativamente impactada pela reprodutibilidade técnica. De acordo com Adorno, podemos notar os impactos negativos que se apresentam nas obras que são reproduzidas pelo rádio se levamos em consideração os seguintes fatos: 1) a música, especialmente a música sinfônica, devido a *atomização* dos seus aspectos constitutivos, perde seu caráter de *totalidade*, o que faz com que a própria obra se desintegre; 2) nota-se também que o conceito de *temporalidade* da obra – outro aspecto constitutivo de qualquer que seja a obra musical – é igualmente afetado e dissolvido através da reprodução da mesma no rádio; 3)

a obra, sobretudo em função da “faixa audível” [*hear-stripe*] do rádio, torna-se *especializada*, ou seja, ela deixa de ser caracterizada pelo conceito que lhe é próprio, a saber, o tempo, para ser concebida a partir de um conceito que de algum modo é alheio a si mesma; 4) isso, por fim, faz com que a própria música seja destituída de sua “realidade”. Ainda no que se refere a primeira parte do segundo capítulo, iremos analisar, enfim, três conceitos que são próprios ao rádio, a saber, os conceitos de 1) *ubiquidade*, 2) *padronização* e 3) *plugging*.

Na segunda parte do segundo capítulo, abordaremos as análises adornianas sobre a recepção musical e, mais exatamente, os impactos que são constituídos nos ouvintes em um contexto de consumo de mercadorias culturais musicais. Nesse sentido, nesta parte do capítulo abordaremos alguns conceitos-chave que foram elaborados por Adorno com o intuito de compreender de modo adequado a subjetividade do ouvinte contemporâneo, tais como os conceitos de *regressão da audição*, *escuta atomística*, *passividade*, *usurpação do esquematismo*, *pseudo-individualidade*, entre outros. Para analisar a concepção de regressão da audição, adotaremos como referência principal, o texto *Sobre o Caráter Fetichista na Música e a Regressão da Audição* de 1938; observaremos que, neste texto, Adorno defende, entre outras coisas, que a constituição da regressão da audição – o modo de audição típico do ouvinte contemporâneo – é uma consequência da relação do ouvinte com a música fetichizada e, mais exatamente, que ela é a “contrapartida do fetichismo da música” (ADORNO, 2020, p.79). Aliás, notaremos que a concepção de regressão da audição, juntamente com outros conceitos que apontam para aspectos negativos do ouvinte, como a “escuta atomística”, “pseudo-individualidade”, etc., em última instância, não revela apenas aspectos que apontam para um déficit do ouvinte no que diz respeito à avaliação e compreensão das obras musicais, mas também explica atitudes e posicionamentos que reverberam diretamente na política, como no caso da constituição da passividade do sujeito no que se refere tanto à construção de julgamentos referentes a obras musicais quanto à relação com a política, isto é, a constituição de uma atitude resignada diante da dominação e o status quo.

No terceiro capítulo, iremos nos deter a uma análise geral do conceito de “ideologia” e, mais propriamente, em examinar como o conceito é articulado nos escritos musicais de Adorno, a fim de, senão compreender o sentido – ou sentidos – do conceito quando mobilizado nos contextos argumentativos dos textos em questão, ao menos propor uma interpretação que vise esclarecer alguns aspectos do modo de apresentação da problemática da ideologia na música desde a perspectiva da estética musical de Theodor Adorno. Argumentaremos que, ao observarmos a forma como Adorno faz uso do conceito de ideologia nos seus escritos musicais das décadas de 30 e 40, ele pressupõe ao menos três sentidos distintos do conceito, são eles: 1)

ideologia enquanto visão de mundo, 2) ideologia enquanto caracterização estilística e 3) ideologia enquanto falsa consciência.

No que diz respeito ao primeiro sentido do conceito supracitado, a saber, a “ideologia enquanto visão de mundo”, argumentaremos – tendo por base não apenas os escritos musicais de Adorno, mas as contribuições de outros autores que estudam o tema da ideologia, como Terry Eagleton, por exemplo – que tal compreensão da ideologia se baseia em uma caracterização geral que aponta, em suma, para formas de perceber e julgar a realidade que são ao mesmo tempo de natureza subjetiva e coletiva. Além disso, veremos que embora a princípio tal concepção possa parecer neutra ou inócua, ela – e, na verdade todos os sentidos do conceito de ideologia que iremos analisar neste capítulo – aponta para uma espécie de *falsidade*, seja no que se refere ao próprio modo de compreensão geral do que significa uma visão de mundo, seja em relação ao teor da visão de mundo em questão (como no caso de uma “ideologia” ou “visão de mundo” nacionalista, por exemplo).

Em relação ao segundo sentido do conceito de ideologia nos escritos musicais de Adorno, observaremos que ele pode ser caracterizado como “ideologia enquanto caracterização estilística” na medida em que ele pode ser entendido como uma espécie de “forma geral” que serve como parâmetro na forma em que compositores em geral compreendem suas obras, seja em sentido estético, seja em sentido social ou político. Nesse sentido, podemos dizer que essa compreensão do conceito de ideologia abrange, além das convenções estruturais que são adotadas pelos compositores no processo de constituição das suas obras, a concepção ou programa político – explícito ou implícito – que cada compositor vincula às obras ou gêneros musicais que constitui.

Por fim, exporemos as características gerais que dizem respeito ao terceiro sentido do conceito de ideologia mencionado, a saber, o da “ideologia enquanto falsa consciência”. No que diz respeito a esta compreensão específica do conceito, identificaremos que podemos reconhecer ao menos três formas de “falsa consciência” ao analisarmos o âmbito da música em específico, são elas: 1) ideologia enquanto falsa consciência do compositor; 2) ideologia enquanto falsa consciência do ouvinte; 3) ideologia enquanto “falsa consciência” desde uma perspectiva das obras musicais. Quanto a primeira forma, podemos dizer que a concepção de ideologia enquanto falsa consciência do compositor aponta, em suma, para compositores que fundamentam seu trabalho musical em geral em concepções e diretrizes necessariamente falsas. No que diz respeito à concepção de ideologia enquanto falsa consciência do ouvinte, de modo análogo à forma mencionada anteriormente, podemos dizer que, aqui, ela aponta para o problema da regressão da consciência geral do ouvinte atual, regressão que se apresenta tanto

no modo específico em que este se relaciona com a música (objetificando-a em prol da satisfação de suas “necessidades”) quanto na sua incapacidade de compreender as obras musicais de modo adequado. Sobre a problemática da ideologia enquanto falsa consciência desde uma perspectiva das obras musicais, enfim, podemos dizer que, em tal contexto, a concepção de ideologia aponta para um nível de *falsidade* que se revela a partir da análise própria das obras musicais, isto é, a *crítica imanente*. Enquanto parâmetros que são fundamentais na constituição da compreensão e interpretação que podem conceber a obra em termos de falsidade (ou não) podemos mencionar ao menos dois: os conceitos de 1) apresentação (*Darstellung*) e aparência (*Schein*). Na verdade, vale ressaltar, por fim, que estas categorias, longe de serem ideológicas em si mesmas, dependem de um contexto específico para serem caracterizadas enquanto tais e, conforme veremos, tal especificidade é justamente a forma com que cada uma destes conceitos, ao fim, constitui uma espécie de *falsidade* na estrutura interna na obra. Desse modo, notaremos que o que caracteriza a ideologia enquanto tal no âmbito da música – em qualquer uma das camadas de interpretação que nos propomos a analisar e expor – é justamente a relação com a concepção de falsidade.

1. O ENTRELAÇAMENTO ENTRE MÚSICA E IDEOLOGIA NO ÂMBITO DA PRODUÇÃO

Este capítulo, conforme o título sugere, apresenta como se dá o entrelaçamento entre música e ideologia no âmbito da *produção* segundo os argumentos adornianos que compreendem a delimitação histórica que adotamos, isto é, as décadas de 30 e 40. Para isso, é necessário, para além de nos voltarmos à análise e reflexão sobre o conceito de ideologia no âmbito musical, perpassar alguns temas que estariam intrinsecamente ligados ao tema, como o da relação entre música e mercado, bem como o da relação daquela com a política, por exemplo.

De modo mais preciso, adotaremos, enquanto critério de organização do capítulo, quatro subseções. Na primeira subseção, perpassamos pelos parâmetros de análise desenvolvidos por Adorno para avaliar o âmbito da produção musical que se apresentam como fundamentais, não somente para a abordagem do conceito principal referente a esta pesquisa, a saber o conceito de *ideologia*, mas para a estética musical de Adorno em geral; nos referimos precisamente aos seguintes parâmetros: o de 1) material musical e o da 2) consistência (*Stimmigkeit*). Adiantamos que a compreensão adequada destes conceitos, na medida em que se apresentam enquanto necessários para a determinação de uma obra enquanto bem-sucedida (*gelungenes Werk*) ou não, possibilita, por extensão, o próprio reconhecimento destes critérios no interior da forma musical como determinantes e constituintes das obras que podem ser concebidas ou como *progressistas* ou como *regressivas*, seja de um ponto de vista estético, seja de um ponto de vista político-social.

Na segunda subseção, abordaremos a relação entre música e política no âmbito da produção musical. Argumentaremos aqui que, longe de se constituir como uma estruturação estética desconectada da realidade, a música se relaciona intrinsecamente tanto com a *sociedade* que a produz, recebe e avalia, quanto com a *política* de modo geral. De um ponto de vista estritamente político, notaremos que tal relação com a política se revela, por exemplo, na relação da música com movimentos políticos reacionários como o *fascismo*, tal como Adorno apontaria em relação à Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) – representado por compositores como Stravinsky ou Casella, por exemplo –, avaliação que, em última análise, permite a Adorno formular a concepção de *reação* em contraste direto com o *progresso* musical. Nesse sentido, podemos assinalar que a música não somente se relaciona intrinsecamente com o meio do qual ela surge, isto é, a própria sociedade, mas que ela até certo ponto possui a capacidade de legitimar ou de se opor ao estado social atual, e que é justamente isso que permite ao crítico

conceber as obras musicais, e mesmo os compositores e os gêneros que se relacionam a estas, como vinculadas ao *progresso* ou à *reação*.

Na terceira subseção, será abordado um breve panorama de alguns gêneros musicais que são concebidos por Adorno como intrinsecamente relacionados à *ideologia*. Aqui, analisamos gêneros que se constituem não somente por compositores que possuem intenções reacionárias, mas também por procedimentos de composição musical regressivos, são eles: 1) o neoclassicismo, 2) a música dos musicantes e 3) o jazz. Nesse sentido, este capítulo irá consistir em expor os argumentos adornianos em relação a cada um destes gêneros e, em última análise, buscar esclarecer por que razão cada um deles estariam intrinsecamente relacionados ao conceito de *ideologia*, ou mesmo o que permitiria compreendê-los a partir de tal conceito.

Na quarta e última subseção, abordaremos, através do diagnóstico adorniano da *música enquanto mercadoria*, a relação da música com a *indústria cultural*, e como tal relação, por sua vez, se mostra como fundamental para a abordagem do conceito de *ideologia* na música. De modo geral, abordaremos aqui os impactos negativos para a produção musical quando esta está submetida aos princípios mercadológicos da indústria cultural, como, por exemplo, a constituição do *caráter fetichista da música* ou da *standardização* – no âmbito da música popular –, que, por sua vez, aponta diretamente para mudanças estruturais das obras musicais no contexto do *capitalismo tardio*. E, conforme argumentaremos, tais mudanças estruturais nas obras nos permitem relacioná-las ao conceito de *ideologia*, na medida em que elas, entre outras coisas, não atendem aos critérios distintivos para a constituição de uma forma musical bem-sucedida, isto é, ao movimento do material musical e à própria consistência (*Stimmigkeit*).

1.1. Os critérios de avaliação das obras musicais

1.1.1. O conceito de material musical

O conceito de *material musical* na estética musical adorniana é um dos principais parâmetros para avaliação das obras musicais e, portanto, para a determinação destas como bem-sucedidas ou não. Nesse sentido, o conceito se revela como fundamental para a problemática da *ideologia* na música, pois, na medida em que compreendemos esta concepção enquanto um dos os critérios que nos permitem definir uma obra musical como progressista ou não, podemos, a partir dele, ter maior clareza acerca das razões que determinam a caracterização de diversas obras musicais sob os conceitos de *progresso* ou *reação*.

A partir da análise dos textos estético-musicais de Adorno é possível identificar que ao menos desde a década de 20 – como, por exemplo, em seu texto *Sobre o Problema da Reprodução* [*Zum Problem Reproduktion*] de 1925 (Cf. GS 19, p. 444) ou em *Atonales Intermezzo?* de 1929⁷ – o conceito de material musical não somente estava presente, mas que já cumpria uma função importante na argumentação do filósofo. Não obstante, se notamos que o conceito de material musical, assim como é o caso de vários outros conceitos mobilizados por Adorno em suas argumentações, carece de uma definição precisa e rigorosa, podemos ao menos destacar alguns textos centrais do filósofo que são fundamentais para compreendermos a concepção de material musical, como o texto *Problemas de Trabalho do Compositor: Discussão sobre Música e Situação Social* [*Arbeitsprobleme des Komponisten: Gespräch über Musik und soziale Situation*], texto que foi um dos resultados publicados de um amplo diálogo que Adorno desenvolveu com o compositor alemão Ernst Krenek⁸.

Acerca do texto supracitado, podemos dizer que nele Adorno, em contraste com a posição de Krenek, defende o material desde uma *perspectiva histórica*, ou seja, que o próprio material é determinado historicamente e socialmente, e não – como defende Krenek – através de princípios naturais. Isso significa, entre outras coisas, que o ponto de vista de Adorno sobre o conceito compreende que, longe de haver uma rígida divisão entre compositor e material, ambos se constituem mutuamente, uma vez que cada um deles estão intrinsecamente envolvidos no próprio movimento da história.

Krenek (apesar de afirmar que reconhece a ligação do compositor ao âmbito social e à presença da história), por outro lado, defende posições que são nitidamente contrastantes com a perspectiva estética-musical de Adorno. Ele, por exemplo, defende que há uma 1) rígida *dicotomia* entre sujeito (compositor) e objeto (material musical) e, além disso, que o material é dotado de um 2) *caráter natural* (definição que certamente contradiz a natureza histórica do mesmo defendida por Adorno); por fim, ele defende 3) uma suposta liberdade absoluta do indivíduo que é independente do material e, portanto, da própria história; concepção que resulta, ao nosso ver, da perspectiva não-dialética do autor da relação entre sujeito e objeto.

⁷ Neste texto, por exemplo, podemos constatar a seguinte afirmação de Adorno em defesa da atonalidade livre: “A atonalidade não é um produto casual da vontade experimental, mas é fomentada pelo conhecimento atual da situação histórica da música e do material musical” (GS 18, p. 95)

⁸ Adorno, neste diálogo específico com Krenek, discute e expõe conceitos centrais – não apenas para a questão da *ideologia*, p. ex., mas para toda a sua estética musical posterior – como o de *material*, o de consistência (*Stimmigkeit*), o de “vinculação” (*Verbindlichkeit*) e o *princípio da construção* como parâmetro da composição moderna. Além disso, vale ressaltar que ainda neste contexto Adorno apresenta uma crítica a uma suposta *coletividade* inexistente no capitalismo tardio, sendo que tal posicionamento se revela entre outras coisas, tal como argumentaremos adiante, como um dos principais parâmetros à sua crítica à música dos musicantes ou a qualquer música que tenha esta proposta de resgatar uma imediaticidade (*Unmittelbarkeit*) perdida ou inexistente na atualidade.

É possível notar, desse modo, que Adorno compreende o conceito de material não como um âmbito estritamente musical, isto é, como um domínio exclusivo às práticas e procedimentos compositivos, mas sim que o material está necessariamente ligado à história e à vida social como um todo. Isso significa, entre outras coisas, que se o constructo estético-musical é determinado a princípio por processos composicionais, estes, por sua vez, não se constituem à parte da sociedade, mas, ao contrário, possuem determinações sociais, culturais e históricas que se cristalizam na música, isto é, em suas práticas, seus procedimentos e suas formas.

Krenek, em contrapartida, ao compreender o conceito de material como “a totalidade dos meios de expressão musical” (GS 19, p. 433), deixa claro que ele está em oposição à perspectiva estética-musical de Adorno na medida em que reduz sua concepção de material tão somente ao âmbito musical, concepção que, por sua vez, se baseia na separação entre âmbito musical e social. Além disso, é possível notar que Krenek, ao falar acerca de “fatos naturais [natürliche Gegebenheiten]” (idem, ibidem), fundamenta sua concepção de material em uma espécie de perspectiva *essencialista* ou *naturalista*, posição que certamente contrasta com a de Adorno, na medida em que este último, enquanto um dialético, concebe o material musical como fundamentalmente determinado pela história. Por fim, Krenek, ao defender que o material é “uma mera possibilidade de forma” (idem, ibidem), também diverge da concepção de Adorno, pois tal posição compreende que a relação do compositor com o material é determinada pela arbitrariedade subjetiva do primeiro em relação ao segundo, enquanto Adorno, por outro lado, concebe o material em termos de sua *necessidade histórica*, pois “as possibilidades de composição já contêm em si a sedimentação da história” (GS 19, p. 433, 434), ou seja, a partir disso constatamos que de acordo com Adorno “para a consciência não existe material natural puro, mas apenas material histórico” (idem, ibidem). “Desse modo, o material deixa de ser uma mera possibilidade para apresentar-se até certo ponto como algo já pré-formado [Vorgeformtes]” (idem, ibidem).

A própria escolha dos meios e possibilidades de composição, então, a partir da perspectiva adorniana, já é em si mesma determinada pelo material, uma vez que este relaciona-se – necessária e dialeticamente – com a consciência humana, de tal modo que é impossível conceber o material como rigidamente separado e absolutamente distinto do sujeito. Ou seja, apesar de ser concebido de modo objetivo e fundamentado na própria necessidade histórica, disso não segue que o sujeito não possui participação em tal processo, mas, ao contrário, o sujeito, a partir desta perspectiva, é ele mesmo engendrado historicamente. Nesse sentido, podemos afirmar que o conceito de material pressupõe uma *dialética necessária entre sujeito e*

objeto, posição que é bem expressa por Adorno, por exemplo, em seu texto *O Compositor Dialético [Der dialektische Komponist]* de 1934:

Sujeito e objeto – intenção composicional e material composicional – não significam aqui dois modos de ser rígidos e separados, entre os quais é possível estabelecer uma equiparação. Em vez disso, eles engendram um ao outro assim como eles próprios são engendrados: historicamente. O autor se aproxima da obra como Édipo da Esfinge, como alguém que deve resolver o enigma [*Rätsel*] (GS 17, p. 201)⁹.

Desse modo, podemos resumir o conceito de material musical em Adorno da seguinte maneira: 1) antes de tudo, podemos apontar para sua natureza intrinsecamente histórica-social. Nesse sentido, o material, longe de ser uma esfera isolada da realidade concreta, é fundamentalmente determinado pelo movimento da história. 2) No entanto, apesar do material possuir um teor social que lhe é constitutivo, ao mesmo tempo e paradoxalmente o material de algum modo distancia-se da sociedade, na medida em que se desenvolve a partir de leis que de algum modo são próprias ao âmbito musical, isto é, leis intra-estéticas. Este distanciamento, por sua vez, é fundamental para a obra musical, pois é justamente ele que atribui à música um teor de *negatividade*, isto é, seu poder antitético em relação à sociedade constituída. 3) O material, além disso, aponta para as possibilidades pré-formadas (*vorgeformten Möglichkeiten*) para se compor obras musicais em determinada época. Justamente por isso ele é a matéria prima (*Werkstoff*) da obra e, nesse sentido, ele se constitui, entre outras coisas, como a condição de possibilidade do surgimento de novas formas musicais e técnicas compositivas e, ao mesmo tempo, se apresenta enquanto parâmetro para o julgamento que determina a caducidade de outras formas musicais, pois, conforme Hindrichs teria assinalado em seu comentário acerca do conceito adorniano, “a tendência do material realiza-se simultaneamente como restrição e expansão” (HINDRICHS, 2019, 64). 4) A música que se estrutura a partir da atualidade do material, isto é, a música verdadeiramente progressista, segundo Adorno, é vinculada a um determinado caráter cognitivo que a torna análoga à *teoria social*¹⁰. E, por último, 5) o material não se restringe à esfera da objetividade, isto é, ele não se reduz ao conjunto de técnicas, formas

⁹ Outra afirmação, que também compreendemos como central para elucidar a questão da relação necessária do material com o sujeito, pode ser encontrada em uma passagem da obra *Filosofia da Nova Música* de 1949: “As exigências impostas ao sujeito pelo material provêm antes do fato de que o próprio ‘material’ é espírito sedimentado, algo socialmente preformado pela consciência do homem. (...) Por isso a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística como um fator meramente exterior, heterônomo, isto é, como consumidor ou rival da produção. As advertências, que o material transmite ao compositor e que este transforma enquanto as obedece, constituem-se numa interação imanente” (ADORNO, 2011, p. 36).

¹⁰ Nesse sentido, por exemplo, é de suma importância o que Adorno diria em seu texto *Sobre a Situação da Música* de 1932: “Não lhe convém [a música – grifo nosso] olhar com espanto confuso para a sociedade: ela cumpre sua função social mais exatamente quando, em seu próprio material e de acordo com suas próprias leis formais, traz para a representação [*Darstellung*] os problemas sociais que contém em si mesma nas células mais íntimas de sua técnica. A tarefa da música como arte, portanto, entra em certa analogia com a da teoria social” (GS 18, p. 731).

e elementos disponíveis para a composição em determinado tempo histórico, mas aponta também para a própria subjetividade do compositor, uma vez que o sujeito também é necessariamente constituído e mediado pela história e, por conta disso, faz parte do escopo que diz respeito à totalidade do material musical.

1.1.2. A concepção de “consistência” (*Stimmigkeit*)

Antes de tudo, podemos dizer que a *Stimmigkeit* – que, em uma tentativa de transposição do conceito para nossa língua, traduziríamos por “consistência” –, se apresenta enquanto outro parâmetro fundamental de avaliação das obras e que tal concepção deve ser pensada não somente como critério de avaliação formal das obras, isto é, um critério intra-musical, mas também deve levar em consideração as determinações históricas e sociais na obra. Além disso, vale ressaltar que compreender a *Stimmigkeit* como parâmetro de estruturação da obra, entre outras coisas, torna possível concebermos o teor *materialista*¹¹ da estética musical adorniana, pois ao contrário do que o autor concebe como estética idealista – que, grosso modo, consistiria, entre outras coisas, em uma análise abstrata das obras sem analisá-las e compreendê-las em si mesmas –, ele propõe, tendo o critério da “consistência” como um dos principais parâmetros, um método de análise que se baseie na própria materialidade da obra, a saber, a *crítica imanente*¹².

Para mencionar ao menos um contexto onde torna-se evidente que o conceito de “consistência” é, antes de tudo, uma concepção que se fundamenta em uma perspectiva materialista, podemos retomar alguns tópicos referentes a discussão de Adorno com o compositor Ernst Krenek publicada no texto *Arbeitsprobleme des Komponisten: Gespräch über Musik und soziale Situation* de 1930. Em primeiro lugar, vale a pena destacar que, no momento da discussão entre os autores que se volta especificamente a uma análise do conceito de consistência, assim como ocorreu na discussão sobre o conceito de material, há um evidente contraste entre as posições de Adorno e Krenek, pois enquanto este último continua a insistir em uma ênfase na subjetividade e vontade do compositor enquanto determinante para a

¹¹ Para uma abordagem que se propõe a analisar especificamente a concepção de materialismo em Adorno, bem como as influências que foram fundamentais para tal formulação: Cf. JARVIS, 2004.

¹² De acordo com Jorge de Almeida, a crítica imanente é, mais do que uma escolha e preferência metodológica de Adorno, uma exigência da própria época. Para ele, o filósofo frankfurtiano reconheceu, devido ao olhar atento as questões que surgiam em seu tempo histórico, e também pela sua intensa atividade como teórico e crítico musical, que “a reflexão sobre arte não podia mais ser feita a partir de fora, a partir de conceitos gerais de estilo. A nova situação exigia a crítica imanente: a interpretação de cada obra relevante como uma tentativa de solução de novos problemas artísticos e sociais” (ALMEIDA, 2007, p. 19).

composição musical, Adorno mantém seu posicionamento em prol do caráter histórico-social da mesma e, neste contexto específico, da *materialidade* da obra enquanto critério para tal avaliação. Nesse contexto, observaremos Adorno fazer a seguinte afirmação: “Nem qualquer ideia que o compositor possa ter sobre o andamento da história, nem sua necessidade subjetiva de expressão decidem sobre a escolha dos meios, mas sim a consistência da obra em si [*Stimmigkeit des Gebildes in sich*]” (GS 19, p. 435). A concepção materialista de Adorno, então, não se apresenta nesse contexto de outro modo senão enquanto uma defesa em prol da avaliação material e imanente da consistência da obra em si mesma, já que “a consistência [*Stimmigkeit*] é definida pelo livre cumprimento das exigências materiais na liberdade composicional, não por qualquer ideal classicista de estruturação da obra sem prejuízo [*schadenloser Gefügtheit des Gebildes*], que seria tão a-dialética quanto sem nexos [*unverbindlich*] para nós” (idem, p. 437)

A perspectiva materialista proposta pela estética musical de Adorno não se reduz a um mero formalismo, isto é, a uma análise da obra musical que se volta exclusivamente a seus aspectos técnicos (técnicas composicionais, estruturas formais, etc.), mas o caráter social da obra também se mostra como central, inclusive para a determinação da concepção de “consistência”. Na verdade, para além de uma análise que se volta para a materialidade própria da obra musical, notamos que a questão da liberdade do compositor também se revela como central para a compreensão adequada do conceito de consistência. Adorno, nesse sentido, afirma o seguinte:

vejo na consistência da obra [*Stimmigkeit des Gebildes*] precisamente o *critério* que delimita concreta e praticamente a vontade de expressão do compositor. Na consistência [*Stimmigkeit*], e somente nela, pode ser apreciado se as demandas [*Forderungen*] da realidade social são cumpridas e como ela as torna válidas [*geltend machen*] no material. Vejo a liberdade do compositor, dito de modo paradoxal, precisamente no cumprimento dessas exigências (idem, p. 436)¹³.

A partir disso, podemos notar que a “consistência”, compreendida enquanto um dos critérios de determinação do sucesso e da validade de uma obra, longe de ser apenas um parâmetro de avaliação que se volta para a estruturação técnica da obra, abrange também a relação da obra com a realidade social, inclusive a definição mesma do que viria a ser a liberdade do compositor desde a perspectiva de sua práxis musical. E, aqui, notamos, mais uma

¹³ Sobre a questão da liberdade do compositor ser definida pela *Stimmigkeit* da obra, podemos lembrar também o que diria Adorno em seu texto *O Compositor Dialético* de 1934: “na medida em que é na esfera da consistência técnica [*technischer Stimmigkeit*] que sujeito e objeto são assim confrontados, em que seu entrelaçamento é submetido ao controle, sua própria dialética, por assim dizer, se desvinculou de seu estado cego natural e se tornou praticável: de fato, o máximo rigor, isto é, sem lacunas, da técnica revela-se, em última instância, como máxima liberdade, isto é, como a do homem de dispor de sua música, que outrora começou míticamente, suavizando-se para reconciliação, fundou-lhe como forma [*Gestalt*] e, finalmente, pertence a ele graças a um modo de comportamento que a toma como posse, na medida em que ela lhe pertence inteiramente” (GS 17, p. 203).

vez, que a concepção estética materialista de Adorno deve ser levada em consideração, pois, entre outras coisas, a compreensão da liberdade do compositor nesse contexto é paradoxalmente associada ao cumprimento das exigências da obra e, em função disso, podemos conceber tal materialismo como um *primado da obra* diante do compositor que a elabora (embora isto não implique na afirmação de que esta pode ser concebida como independente deste), e não na arbitrariedade subjetiva do compositor, que por assim dizer, teria plena autonomia para configurar a obra ao seu modo, ou seja, enquanto projeção de suas idiossincrasias particulares na estrutura da obra.

No entanto, de um ponto de vista estritamente composicional, cabe-nos perguntar qual seria o método de composição que permitiria a constituição do sucesso da obra, isto é, sua consistência (*Stimmigkeit*)? E podemos adiantar que a resposta adorniana a tal questão faz menção direta ao *princípio da construção*, tal como indicado no trecho a seguir:

Eu apresentaria como exigência material [*materiale Forderung*] que, em seu procedimento *construtivo* [*konstruktive Verfahren*], o compositor se esforce ao máximo para dominar o material natural da música e evite tanto quanto possa ser cegamente abandonado à natureza presente naquele material; mas tudo isso usando a força produtiva [*Produktivkraft*] vinda do material, e não a partir de cálculos. Todos os meios musicais: harmonia, melodia, contraponto, ritmo, forma e mesmo instrumentação teriam que estar subordinados ao princípio da construção [*Konstruktionsprinzip*]; e os princípios hostis à construção, que são por assim dizer, cegos, como a tonalidade, deveriam ser excluídos, em vez de se contrapor ideologicamente à construção (idem, p. 439).

O princípio da construção, na medida em que é concebido como o método composicional que se opõe à estruturação “cega” – baseada num suposto material natural – é a condição de possibilidade para a estruturação de formas musicais consistentes (*stimmig*) e, por conta disso, ele está diretamente ligado à concepção de progresso musical, já que é compreendido enquanto o método constituinte da *música mais esclarecida*. De acordo com Adorno,

a música mais esclarecida [*die erhellteste Musik*] é completamente submetida [*ergriffen*] ao princípio da construção; nele todo o material natural cego torna-se transparente [*durchsichtig*] na formação radical [*in radikaler Formung*]. Essa música, ao mesmo tempo coerente [*konsequente*] em todos os lugares, é, no entanto, precisamente a que primeiro sucumbe ao veredicto de anti-social [*Verdikt des Asozialen*]. Seu direito social é objetivamente [*sachlich*] reconhecível e não pode ser medido aqui e agora por seu efeito. Ele só é confirmado negativamente (ADORNO, GS 18, p. 30).

Desse modo, o princípio da construção se revela enquanto uma condição para a constituição da consistência (*Stimmigkeit*) da obra, e na medida em que esta é um conceito determinante para se conceber, para além do que viria a ser a liberdade do compositor, o próprio sucesso de uma obra musical ou não, ela se apresenta enquanto um parâmetro de determinação do teor estético e político das obras musicais: a partir de tal parâmetro podemos compreender

quando a construção de determinada obra se apresenta como conivente ou contrária à lógica da dominação atual, isto é, enquanto uma obra progressista ou reacionária. A este respeito podemos nos referir a um posicionamento adorniano bastante elucidativo presente em seu texto *Reação e Progresso* [*Reaktion und Fortschritt*] – também de 1930 – no qual ele afirma o seguinte:

é apenas por sua consistência imanente [*immanenten Stimmigkeit*] que uma obra se mostra como progressista [*fortgeschritten*]. Em cada obra, o material indica demandas concretas [*konkrete Forderungen*], e o movimento com o qual emerge cada nova obra é a única forma de história obrigatória ao autor. Mas consistente [*stimmig*] é uma obra que atende plenamente a tal demanda. Na obra sem janela, impermeável, o autor toma conhecimento da história, na exigência [*Anspruch*] que a obra dirige a ele; e ele se legitima como progressista quando realiza a consistência da obra [*Stimmigkeit des Werkes*], cuja possibilidade está objetivamente disposta na obra (GS 17, p. 134).

1.2. A relação entre música, sociedade e política

Uma análise adequada da perspectiva da estética musical adorniana não deve jamais ser concebida como uma mera análise da música *per se*, mas deve necessariamente ter em vista que, conjuntamente com a análise técnica, uma análise da relação da música com a realidade na qual ela se insere se revela como indispensável. Com efeito, devemos ter em vista que o entrelaçamento entre música e política, seja de um ponto de vista da intenção deliberada do compositor em trazer à tona um conteúdo político na constituição das obras – como no caso da música comunitária (*Gemeinschaftsmusik*), por exemplo – seja de um ponto de vista da constituição da obra em si mesma, é independente do fato se esta traz de modo explícito ou não um conteúdo de natureza política.

Na verdade, podemos lembrar que a imbricação entre música e política já estava clara para Adorno desde a década de 20. Podemos mencionar, nesse sentido, um de seus textos que foram publicados nesta época, *A Música Estabilizada* [*Die stabilisierte Musik*] de 1928. Neste texto, que é de suma importância para compreensão do contexto musical da época e das tensões que lhe eram próprias, Adorno argumenta não somente em prol da existência do paralelo entre música e política, mas também do vínculo entre música, sociedade e economia. Em suma, o argumento adorniano visa defender que a *estabilização musical* da época estaria direta e profundamente vinculada com a estabilização econômica e política da época. Ou, nas palavras do próprio Adorno:

A transição da economia nacional para a economia mundial tem reflexos exatos na música. (...) Resumindo: vê-se que com a música certamente ocorreram mudanças sérias e de longo alcance; mas que essas mudanças caem inteiramente no espaço da ordem atual das coisas [*Raum der bestehenden Ordnung der Dinge*] e de forma alguma significam um desligamento da música da base da ordem social atual. (...). A

música se *estabilizou* e se submeteu às demandas de uma sociedade igualmente estabilizada (GS 18, p. 724, 725).

Além disso, podemos notar que, como consequência desse paralelo intrínseco entre música, sociedade, política e economia, a argumentação adorniana a este respeito nos traz elementos fundamentais para o desenvolvimento de uma reflexão que tenha em vista uma análise da relação entre música e *ideologia*. Nesse sentido, podemos afirmar que Adorno desde os anos 20 estava consciente acerca da relação (possível ou efetiva) da música com movimentos políticos reacionários, como o *fascismo*, por exemplo. Adorno, ainda no texto sobre a música estabilizada, ao delimitar os dois grupos que pertencem ao âmbito da música estabilizada, a saber, o *classicismo* – “apenas unitário na vontade de recuperar velhas formas” e “pela renúncia à música de expressão psicológica e na acentuação do caráter lúdico [*Spielcharakters*]” (GS 18, p. 725) – e o *folclorismo* – “que recupera as fontes naturais do musicar [*die naturalen Quellen des Musizierens*] que lhe parecem eternamente frescas” (GS 18, p. 727) –, irá atribuir a este último uma relação direta com o fascismo:

O perímetro da música estabilizada (...) está dividido em dois grandes grupos esquemáticos que aqui, grosso modo, podem ser chamados de classicista e folclorista. Do ponto de vista sociológico, o classicismo deve ser entendido como a forma de estabilização nos estados mais avançados, racionalmente mais esclarecidos, enquanto que nos países atrasados, essencialmente agrários – por sinal, curioso, também a União Soviética –, e, ainda, os estados da reação fascista estão incluídos no folclore. (GS 18, p. 725).

No ano seguinte, isto é, em 1929 veremos Adorno dar continuidade à discussão acerca da relação entre música e fascismo; exemplar de tal fato é seu texto *Atonales Intermezzo?* de 1929, que foi publicado na *Anbruch* como uma resposta crítica ao artigo “Scarlattiana” do compositor Alfredo Casella, texto que foi publicado em uma edição anterior da mesma revista e que – em suma – defende, partindo de um suposto estado composicional caótico próprio da modernidade, um *retorno a ordem*, que, como veremos a seguir, é outro traço não somente da relação entre música e política, mas da relação daquela com o fascismo. Nesse sentido, podemos lembrar que Adorno atribuiu não somente ao compositor em questão, mas ao *neoclassicismo* como um todo uma relação direta com o *fascismo* e, desse modo, também com a *reação*:

O programa Casella é uma *reação* consciente e declarada. Ele se comporta de forma mais consistente do que os reacionários artísticos que não sabem o que estão fazendo. Para ele, a reação não é objeto de uma escolha estética livre, mas a refere às suas reais condições sociais [*realen gesellschaftlichen Bedingungen*]. O neoclassicismo baseia-se inequivocamente no fascismo (GS 18, p. 89).

Nesse sentido, podemos argumentar que a reação na música diz respeito fundamentalmente a uma atitude de negação do movimento histórico baseada em uma posição conservadora que se vincula a uma defesa enfática de um retorno a um suposto estágio social

originário que, por sua vez, seria imutável e invariável. Portanto, desde a perspectiva da reação, as mudanças estéticas e sociais não são vistas senão como distorções daquilo que supostamente seria primordial, e justamente por isso esta perspectiva tende a negar as inovações musicais de qualquer natureza. Não obstante, tal posição é rechaçada por Adorno, uma vez que o filósofo, devido a sua compreensão dialética da arte enquanto um âmbito intrinsecamente ligado ao movimento da história, concebe a impossibilidade de uma *originalidade* como parâmetro, na medida em que as condições sociais atuais – determinantes do processo de constituição das formas musicais atuais – são inteiramente distintas daquelas que a atitude nostálgica reacionária busca resgatar a-historicamente. De acordo com Adorno, portanto, “o estado invariável da natureza [*unveränderte Bestand von Natur*] como algo eterno fornece a base para toda ideologia e reação” (GS 18, p. 96).

O retorno à ordem proposto por Casella e pelo neoclassicismo em geral é o de uma ordem que pressupõe um estado de coisas imutável e invariável, concepção que seria não somente contrária à perspectiva histórica dialética defendida por Adorno, mas também explicitamente autoritária – tanto estética como socialmente –, na medida em que se baseia num sistema hierárquico:

A ordem de Casella provém da natureza [*naturwüchsige*], uma espécie de sistema estamental da música [*eine Art Ständesystem der Musik*] em que os graus secundários [*Nebentufen*] se submetem tão voluntariamente à tônica e a dominante quanto no estado fascista os trabalhadores e empresários privados aos sindicatos estatais autoritários. (...) Casella explora habilmente o duplo sentido da palavra ordem: ele usa o conceito pleno de pressupostos [*voraussetzungsvoll*], a saber, como uma ordem natural e estática [*naturwüchsige und statische Ordnung*] (...). A ordem que Casella representa é uma ordem *pré-estabelecida* [*vorgegebene Ordnung*] (...) (GS 18, p. 90, 91).

Nesse contexto, podemos mencionar outro texto de grande importância para pensarmos sobre a relação entre música e política, a saber, *Reação e Progresso* [*Reaktion und Fortschritt*] de 1930. Assim como no escrito mencionado anteriormente, constatamos neste artigo uma crítica de Adorno tanto a um suposto *sentido originário* na música quanto à concepção da *natureza* como constitutiva da música e, além disso, uma crítica à noção de artista como criador soberano. Quanto a questão do sentido originário, Adorno constata não somente sua impossibilidade, mas como reacionária a intenção do compositor ou movimento musical que o evoca. Justamente por isso o conceito de sentido originário (*Ursinn*), de acordo com Adorno,

seria arbitrariamente ideológico [*willkürlich-ideologisch*], introduzido na reminiscência histórica não a partir da disposição formal enquanto tal [*aus der Formanlage als solcher*], mas deliberadamente [*absichtsvoll*], no melhor dos casos, um efeito literário; em todo caso, a imanência formal da obra [*die Formimmanenz des Gebildes*], cuja eliminação não é de forma alguma responsabilidade de um autor que pensa à la lettre o que apresenta, se desintegraria diante de um acontecimento harmônico desse tipo (GS 17, p. 136).

Ou seja, na medida em que “o ‘sentido originário’ de toda descoberta musical está irremediavelmente ligado à sua primeira aparição” (GS 17, p. 138) – Adorno, neste contexto, menciona como exemplo alguns fenômenos harmônicos em Schubert –, compreendemos que as técnicas composicionais em geral devem ser compreendidas a partir do estado atual do material, o que pressupõe simultaneamente o surgimento de novas formas e técnicas composicionais e o desgaste e ruptura com outras. Nesse sentido, as formas e técnicas composicionais do passado, e mesmo combinações melódicas e harmônicas de certa época – que podem ser concebidas como originárias a partir de certa perspectiva – não somente são impossíveis de serem restauradas, mas também é possível perceber que o desejo de restauração, além de falso, é ideológico, pois ele ignora o estado real das forças produtivas levadas a cabo pelo desenvolvimento do material.

Em seu texto *Sobre a Situação Social da Música* [*Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*] de 1932¹⁴, Adorno, por exemplo, nota que o *neoclassicismo* em geral deseja retornar a um suposto estado primordial, o que sem dúvidas mostra-se como totalmente contrário ao movimento histórico e dialético intrínseco à música. Se o neoclassicismo se guia por “um recurso a formas musicais mais antigas, completamente pré-burguesas, nas quais se gostaria de afirmar um estado natural primordial da música” (GS 18, p. 742, 743), isso certamente está em oposição não apenas à música moderna progressista, mas também ao romantismo, pois “o objetivismo se distingue [do romantismo – grifo nosso] pelo fato de que [este – grifo nosso] (...) constrói no passado a imagem de algo absolutamente válido, que aqui e agora, como em qualquer época, poderia ser realizado” (GS 18, p. 743).

Em *Crítica aos Musicantes* [*Kritik des Musikanten*], também de 1932, Adorno, em uma reflexão acerca do “programa ideológico da música dos musicantes”, afirma que esta proposta musical, ao fazer a defesa de um retorno a um estado anterior em detrimento do atual, assim como teria feito o neoclassicismo, pressupõe uma crença em certa invariabilidade a-histórica do material e, em função disso, estaria igualmente vinculada à reação. Segundo Adorno, a música dos musicantes:

se subordina à reação cultural geral. Mais precisamente, talvez pudesse ser visto como um substituto para o folclore nos países industrializados altamente racionalizados. Os musicantes [*Musikanten*] querem construir enclaves na sociedade racionalizada que escapem do poder da razão a uma vaga naturalidade; por outro lado, entregam-se ao próprio processo cego de racionalização, como um “tempo do tempo” [*Tempo der*

¹⁴ Trata-se de um texto de suma importância para a toda a filosofia e sociologia da música de Adorno. Alguns comentadores e intérpretes, apesar de fazer algumas ressalvas em relação a este texto – assim como o próprio Adorno fez posteriormente, p. ex. em sua obra *Introdução a Sociologia da Música* (Cf. ADORNO, 2017, p. 403) – ressaltam a importância deste texto. De acordo com Blomster, por exemplo, “quem quiser fazer plena justiça à sociologia da música de Adorno terá que lidar com este trabalho” (BLOMSTER, 1976, p. 86).

Zeit”], como algo mítico brotado da natureza [*naturwüchsigmythisch*], e glorificá-lo (GS 17, p. 228).

Tal concepção de natureza na música, segundo Adorno, se revela como problemática, ou mesma falsa, na medida em que pressupõe certa invariabilidade que ao mesmo tempo em que nega o caráter dinâmico e processual do movimento histórico da realidade¹⁵, é inexistente e infundada nas condições apresentadas pela realidade atual. Em oposição a qualquer argumentação que visa defender a existência de um material natural invariável como parâmetro para a composição musical, o progresso musical busca, portanto, legitimar-se através de uma forma específica de dominação da natureza: a *dominação dialética da natureza*¹⁶.

1.3. Crítica a determinados gêneros musicais

1.3.1. Classicismo e neoclassicismo

Antes de tudo, pode-se dizer que as análises de gêneros musicais específicos, das quais resultam as avaliações acerca do *classicismo* e *neoclassicismo*, estão presentes nas reflexões musicais de Adorno desde a década de 20. Podemos mencionar, nesse sentido, seu texto *A Música Estabilizada* [*Die stabilisierte Musik*] de 1928, onde Adorno apresenta o *classicismo* e/ou o *neoclassicismo* como uma das expressões da *música estabilizada* de sua época. Em contraste com o folclore – outra parte constituinte da música estabilizada –, que seria típico dos países agrários, “o classicismo deve ser entendido como a forma de estabilização nos estados mais avançados, racionalmente mais esclarecidos” (GS 18, p. 725). Mas nos perguntamos, aqui, *se e como* é possível caracterizarmos o classicismo através da estética musical adorniana? Quais são as características gerais que definem o gênero enquanto tal?

De acordo com Adorno, o *classicismo*, de um ponto de vista estilístico, não seria um gênero cristalizado, pois “o classicismo não pode mais ser pensado unitariamente” (GS 18, p.

¹⁵ Lembramos aqui, mais uma vez, da afirmação de Adorno em sua conversa com Krenek de 1930: “Para a consciência não existe material natural puro, mas apenas material histórico” (GS 19, p. 434).

¹⁶ Podemos, nesse sentido, nos recordar do que diria Adorno em *Atonales Intermezzo?* de 1930: “Hoje em dia, a construção racionalmente iluminada [*die rational erhellte Konstruktion*] pode finalmente começar a se impor musicalmente sobre a mera determinação natural do material [*Naturbestimmtheit des Materials*]” (GS 18, p. 92). Podemos mencionar também, a este respeito, o que Adorno afirmou no mesmo ano em um diálogo com Krenek: a ideia de que é distintivo do movimento do material atual o fato “que os meios continuam a se emancipar da coerção das condições naturais” e que tal “processo de emancipação está intimamente relacionado com o processo de emancipação de toda a *ratio* europeia” (GS 19, p. 435). Por último, podemos nos remeter a uma afirmação de Adorno presente na obra *Filosofia da Nova Música* de 1949, onde ele atribui à “dominação sobre a natureza na música” (ADORNO, 2011, p. 57) uma relação com a *emancipação*: “Dispor conscientemente de um material natural significa a emancipação do homem com respeito à coação natural da música e a submissão da natureza aos fins humanos” (idem, *ibidem*).

726), de tal modo que ele pode ser considerado como “unitário apenas na vontade de recuperar velhas formas” (GS 18, p. 725). Isso significa que, exceto por sua atitude retrospectiva, que busca resgatar formas antigas e desgastadas desde a perspectiva do material, o que Adorno concebe como classicismo não pode ser um gênero singular e bem delimitado, mas é, antes, a expressão de algumas tendências musicais, como o *neoclassicismo* – o qual “encontrou seu padrão representativo [*repräsentatives standard-work*]” (GS 18, p. 726) em Stravinsky –, o *objetivismo* – representado por Hindemith e Honegger por exemplo – e o *classicismo romântico-estético* da escola de Busoni. Mas, em vez de atribuir centralidade a tal categorização sistemática de tais tendências – que por vezes mostram-se como intercambiáveis a depender do momento histórico que Adorno apresenta seus argumentos –, julgamos que seria mais produtivo tentar compreender os aspectos do que viria a ser o classicismo enquanto “gênero” e, mais exatamente, em analisar de que maneira tal gênero ou estilo está relacionado ao conceito de *ideologia*, seja de um ponto de vista técnico, seja de um ponto de vista da sua função social.

Nesse sentido, podemos, aqui, apresentar alguns aspectos gerais que nos permitem formular uma caracterização geral do classicismo: 1) “renúncia à música de expressão psicológica” e “acentuação do caráter lúdico [*Spielcharacters*]” (GS 18, p. 725); 2) “a crítica do individualismo privado em favor de um coletivo” (idem, ibidem); 3) “a intenção (inconsciente, é claro) de se desviar da seriedade em crise da evolução progressiva pela serenidade imperturbável [*unentwegte Heiterkeit*]” (idem, ibidem); 4) “a necessidade de luxo da nova burguesia, que não se serve mais da interioridade [*Innerlichkeit*]” (idem, ibidem).

Quanto aos dois primeiros tópicos assinalados acima, antes de tudo, podemos afirmar que tais princípios estilísticos próprios do classicismo se revelam como problemáticos na medida em que eles consistem em uma crítica vazia e infundada da *expressão* e, por conseguinte, do indivíduo ou, mais exatamente, do *individualismo* em favor de uma *coletividade* abstrata e inexistente. Aqui, vale a pena ressaltar que Adorno, ao apontar tais inconsistências do classicismo, certamente não se posiciona enquanto um individualista, sua crítica consiste, antes, no reconhecimento de que tal gênero musical apresenta uma proposta infundada de substituição do individualismo – socialmente constituído e legitimado – em prol de uma coletividade impossível de ser reestabelecida no contexto do capitalismo tardio, um contexto que longe de possibilitar quaisquer ligações e vínculos autênticos entre os indivíduos, constitui o diagnóstico social que aponta para a *atomização*. Pois a sociedade moderna, na medida em que é marcada pelo diagnóstico da “impossibilidade de se comunicar como um indivíduo desvinculado de um vínculo objetivo [*die Unmöglichkeit, als ungebundenes Individuum in objektiver Verbindlichkeit sich mitzuteilen*]” (GS 18, p. 726), revela que qualquer

proposta de restituição da coletividade não apenas se mostra como acrítica e ingênua – devido a sua impossibilidade –, mas igualmente como *ideológica*, na medida em que de algum modo contribui para o encobrimento do verdadeiro estado de coisas, ou seja, a atomização dos indivíduos na *sociedade administrada*.

Ainda sobre o neoclassicismo, na década de 1930, em seu texto *Reação e Progresso*, Adorno o concebe através de conceitos mais amplos, tais como o de *procedimento restaurador* [*restaurativen Verfahrens*] e o de *cópia do estilo* [*der Stilkopie*], nos quais “o confronto com os meios atuais é totalmente renunciado, que o material é evocado em sua “pureza” [“*Reinheit*”]” (GS 17, p. 137), sendo que tais atitudes gerais apontam ao menos para dois problemas. Em primeiro lugar, para a ausência de confronto com o material que, conforme argumentamos anteriormente, é condição necessária para a constituição de obras consistentes (*stimmig*). Além disso, a perspectiva de uma suposta pureza, que, por sua vez, aponta para a crença em um estado de coisas originário ligado ao período histórico pré-industrial, não somente é falsa, mas também *reacionária* para Adorno, tanto pela sua ligação explícita com os movimentos fascistas – seja de um ponto de vista estético ou propriamente político – quanto pela sua contribuição ao encobrimento do real desenvolvimento das *forças produtivas* na música, na medida em que busca resgatar técnicas e formas passadas já desgastadas de um ponto de vista da expressão atual do movimento histórico do material. A problemática é caracterizada por Adorno da seguinte forma:

A questão aqui não é originalidade ou falta de originalidade, mas de possibilidade em geral. Todas as cópias de estilo, no entanto, dão indicações de si mesmas como tais e seu estilo torna-se reconhecível [*kenntlich*] sem mediação [*unvermittelt*] como “estilização” [»*Stilisation*«]. Cada cópia do estilo adota a aura do meio [*Mittel*] de cujo âmbito mais amplo foi arbitrariamente isolado. Embora aqui e acolá a perspicácia filológica consiga alcançar completamente uma cópia estilística – mesmo isso é duvidoso –, em todo o caso seus meios estão em si mesmos tão mortos que nem mesmo a cópia mais bem-sucedida seria capaz de chamá-los a uma nova vida (GS 17, p. 137, 138).

Ou seja, o que Adorno busca defender a partir de tal argumento é que a cópia do estilo é inviável e mesmo falsa no contexto composicional atual e que, portanto, a determinação proibitiva em questão é determinada pelo material musical. Em outras palavras, Adorno argumenta que a cópia de estilo revela-se como falsa, na medida em que os *meios* que fundamentariam tais estilos não estão mais presentes no contexto composicional atual, uma vez que o movimento do material os tornaram caducos; e, claro, vale lembrar que o movimento do material está ligado diretamente ao contexto social, ou seja, à própria realidade histórica-social, o que significa que a impossibilidade de determinadas formas em qualquer que seja o contexto

também depende das condições e relações sociais que determinam de algum modo o próprio material.

Quanto ao objetivismo – que é, segundo Adorno, uma categoria musical ampla que abrange tanto o *neoclassicismo* quanto o *folclorismo* –, em seu texto *Sobre a Situação Social da Música* de 1932, Adorno concebe tal gênero como uma música não-dialética que “gostaria de citar em imagem uma sociedade ‘objetiva’ inexistente ou, segundo a sua intenção, uma ‘comunidade’” (GS 18, p. 735), e notamos aqui mais uma vez a afirmação adorniana que “o autor mais eficaz do objetivismo, consecutivamente, de maneira muito instrutiva, de suas duas orientações principais, é Igor Stravinsky” (idem, *ibidem*).

No entanto, sobre o neoclassicismo em específico, podemos formular a seguinte questão: apesar deste gênero não se constituir enquanto uma unidade fechada – conforme apontamos anteriormente –, ele teria alguma determinação de um ponto de vista técnico que nos permite reconhecê-lo e distingui-lo de outros gêneros musicais? Podemos mencionar que em *Kritik des Musikanten* de 1932, Adorno apresenta uma possível resposta a esta questão:

Visto do ponto de vista da técnica composicional, o neoclassicismo nada mais é do que a tentativa de superar essas dificuldades recorrendo a antigos protótipos, nos quais ainda não existe aquela fissura entre o indivíduo e o todo que atormenta os musicantes ou os que mais sabem entre estes (GS 17, p. 226).

As dificuldades, às quais Adorno refere-se aqui, seriam, entre outras, as de estruturação da composição musical que não pressupõe mais uma gramática prévia e “universal”, isto é, a *tonalidade*. Ou seja, a estratégia do neoclassicismo consiste em uma tentativa de resgatar modelos e formas antigas – já desgastados pelo material – a fim de esquivar-se dos verdadeiros problemas colocados à composição no momento histórico em questão. E na medida em que esta fuga não levaria em consideração o real estado do material, as composições do neoclassicismo são composições inconsistentes (*unstimmig*), falsas e *ideológicas*, pois mascaram o real estado composicional e, até mesmo de um ponto de vista da intenção, mostram-se como reacionárias.

1.3.2. Crítica a música dos musicantes

Além do classicismo e/ou neoclassicismo, podemos fazer menção a música dos musicantes, outro gênero ou programa estético-musical que foi seriamente criticado por Adorno. Em 1932, em seu texto *Kritik des Musikanten*, por exemplo, o filósofo frankfurtiano desenvolve uma análise geral acerca de tal proposta musical. A música dos musicantes é concebida através da defesa de um retorno à ingenuidade em um contexto que, em contrapartida, se caracteriza por uma evidente e forte racionalização, e justamente por isso ele

é entendido por Adorno enquanto uma fantasia anacrônica. Sendo assim, a afirmação que “não há musicantes hoje” (GS 17, p. 223) se baseia na seguinte compreensão: as características que são atribuídas a música dos musicantes de um ponto de vista histórico, como a livre improvisação, a constituição de um valor de uso e o seu estatuto vinculante (*verbindlich*), por exemplo, não são mais possíveis na atualidade atravessada por uma sociedade na qual “a música tornou-se uma mercadoria trocável por outras unidades abstratas” (GS 17, p. 223) e “os músicos se tornaram radicalmente sedentários” (idem, *ibidem*).

Nesse sentido, este movimento musical apresenta-se na modernidade e, mais precisamente, no século XX, como profundamente anacrônico e contraditório. “A nova música dos musicantes”, portanto, “de origem totalmente contraditória, entra em conflito, por todas as características de sua forma de agir, com o que a ele mesmo é possível” (GS 17, p. 223), e isso não somente porque ele busca trazer para o contexto atual um passado superado e irrecuperável, mas também porque ele se apresenta como contraditório até mesmo em relação às proposições que ele mesmo afirma. Tal fato pode ser constatado, por exemplo, ao levarmos em consideração que a música dos musicantes, segundo Adorno, em sua fuga da razão para a naturalidade, paradoxal e inevitavelmente, acaba se subordinando à primeira:

Os musicantes querem construir enclaves na sociedade racionalizada que escapem do poder da razão a uma vaga naturalidade; por outro lado, entregam-se ao próprio processo cego de racionalização, como um “tempo do tempo” [»*Tempo der Zeit*«], como algo mítico brotado da natureza, e glorificam-no (GS 17, p. 228).

E o problema está justamente em tal defesa do caráter de natureza da música, pois, conforme já apontamos anteriormente, Adorno compreende que qualquer proposta de retorno à um estado de imediaticidade, de uma natureza não mediada pela história, ou mesmo originária, não apenas é *falsa*, mas também *reacionária*. Além disso, constatamos que, de acordo com Adorno, a música dos musicantes também fracassa na sua tentativa de escapar à reificação das relações abstratas de troca: este movimento musical, ao mesmo tempo que “gostaria de escapar de um ambiente radicalmente deformado pelas coisas e mercadorias para um passado mais aberto e pleno de sentido, indiferente se este existe agora ou não” (GS 17, p. 222) – o que mostra, ao menos, certa ingenuidade do movimento –, também fracassa totalmente em seu propósito, na medida em que o caráter de mercadoria da música “não pode ser corrigido isoladamente, isto é, a partir da música, mas sua modificação pressuporia a modificação de todo o processo de produção socioeconômico” (GS 17, p. 223). A música dos musicantes, nesse sentido, se opõe à atitude epistemológica em direção ao conhecimento da realidade e se subordina à reação. De acordo com Adorno:

Na realidade em que vivemos, o que importa não é viver o dia com uma alegria natural, como os musicantes musicam no tempo: a realidade deve tornar-se conhecida. É isso que, por sua vez, a música para musicar deve evitar: ela se subordina à reação cultural geral (GS 17, p. 228)

Desse modo, pode-se dizer, então, que a música dos musicantes apresenta-se enquanto um programa musical totalmente distinto da nova música radical, pois enquanto o primeiro se constitui a partir de uma atitude reacionária, esta última se fundamenta em uma atitude epistêmica análoga à teoria social (Cf. GS 18, p. 732). Isso indica que a música dos musicantes se apresenta como inconsistente não apenas através de uma perspectiva filosófica e sociológica, mas de um ponto de vista da técnica compositora¹⁷: assim como sua postura social, as obras também se apresentam como contraditórias, fato que se torna evidente através da análise e crítica imanente das obras, já que

Aquilo que os musicantes censuram à nova música radical aplica-se antes de tudo a eles próprios: eles produzem de forma abstrata: em vez da estrutura específica [*spezifischen Gestalt*] surge o esboço de uma generalidade musical da natureza, que não liberta de si nenhuma imagem concreta vinculável [*konkret verbindliches Bild*]; por isso, a semelhança fatal que as músicas para musicar sempre têm entre si (GS 17, p. 228).

Ainda de um ponto de vista técnico-musical, Adorno irá defender que a música dos musicantes é insustentável, pois ele só seria válido se trouxesse algum progresso musical efetivo, o que não é o caso. De acordo com Adorno, “se o novo ideal musicante quer manifestar-se, deve ater-se a critérios intra-musicais; deve mostrar que música melhor, mais articulada do ponto de vista artesanal, mais consistente e mais rica é produzida em nome dos musicantes do que em nome da subjetividade” (GS 17, p. 224). Entretanto, longe de atender a tais demandas, o que Adorno constata, em contrapartida, é que tal música se apresenta não apenas como regressiva de um ponto de vista do material – tendo em vista que ela se atém ao retorno a formas desgastadas para estruturar-se –, mas também como vazia de conteúdo e apresenta, mais exatamente, uma “nulidade do conteúdo musical” (GS p. 227) que se constitui em detrimento de seu método composicional (o *motorismo*), que, por sua vez, a destitui de relação com um elemento fundamental para estruturação da música, a saber, o *tempo*:

uma música cujo objetivo é o preenchimento do tempo nada deve ao próprio tempo: todas as relações temporais mais ricas e articuladas que um dia constituíram a forma da música estão ausentes; o mero curso [*der bloße Ablauf*] é tudo o que resta e organiza grosseira e primitivamente a forma. O “motorismo” [*Die “Motorik”*] que é típico da música para musicar é a expressão técnica disso (GS 17, p. 225).

¹⁷ Apesar do caráter crítico geral do empreendimento teórico de Adorno contra a música dos musicantes, notamos, no entanto, que o filósofo teria feito ao menos uma consideração positiva sobre o mesmo: “Onde eles tiveram mais sucesso foi, sem dúvida, no tratamento dos instrumentos. A música dos musicantes devolveu algo à técnica composicional: o contato com os modos de execução instrumental” (GS 17, p. 227).

Isso, portanto, nos leva a conclusão que a música dos musicantes constitui um gênero musical incoerente, seja de um ponto de vista sociológico e/ou filosófico, conforme apontado anteriormente, seja de um ponto de vista da sua técnica. A destituição de relação com o tempo, segundo Adorno, não traz apenas consequências musicais, mas – tendo em vista que todo fenômeno musical tem correlação com a sociedade – também podemos falar de consequências sociais e políticas que são sintomáticas da atitude reacionária de tal movimento. Isso se mostra como evidente, por exemplo, na representação técnica que apontaria para a negação do particular, ou, em termos mais precisos, do indivíduo na estrutura da música:

O mero preenchimento do tempo, o motorismo, que não permite conter por um instante a respiração rítmica, apenas para neutralizar o tempo, é precisamente o que reduz e banaliza o indivíduo tematicamente: seja como modelo rítmico grosseiro, seja como contraponto sem contornos (GS 17, p. 225).

1.3.3. Jazz

Sobre o jazz, podemos dizer, antes de tudo, que o tal gênero musical é uma das maiores representações – senão mesmo a maior – da *música como mercadoria* (Cf. GS 18, p. 729), tendo em vista que, de acordo com Adorno, “o jazz é uma mercadoria em sentido estrito” (GS 17, p. 77). Tal diagnóstico se fundamenta em ao menos dois aspectos constituintes do jazz enquanto gênero: 1) as condições de produção e reprodução do jazz e, mais exatamente, à 2) subordinação da produção do jazz aos interesses mercadológicos. Isso significa que, apesar do jazz ter constituído para si uma narrativa em prol da individualidade, ou mesmo de afirmação do gênero como progressivo, a sua produção não é senão dominada pelo mercado:

Por meio de intenções, seja de alto “estilo”, seja de gosto individual, ou mesmo de espontaneidade individual, o jazz quer melhorar suas vendas e ocultar seu caráter de mercadoria, que, segundo uma das contradições fundamentais do sistema, desvelado [*unverhüllt*] colocaria em perigo a sua imposição [*Durchsetzung*] ao mercado (GS 17, p. 78)

No que se refere às condições de produção e reprodução do jazz, antes de tudo, pode-se dizer que ambas estão subordinadas ao mercado. Quanto a produção, constata-se que ela é inteiramente subordinada ao mercado na medida em que adota um sistema de *divisão de trabalho* estrito, pois o jazz, diferentemente da música de concerto em geral, não é constituído de modo individual, isto é, a partir de um determinado compositor, mas sua produção necessita de uma relação entre vários atores, que, por sua vez, estão subordinados aos editores, na medida em que estes atribuem a si mesmos o papel de determinar o que é válido em termos de sucesso, isto é, passível de ser consumido ou não. Com efeito, embora Adorno venha a reconhecer até certo ponto que “a disposição do processo de trabalho que no jazz se move entre a produção e a reprodução pode ser considerada progressiva” (GS 17, 87), o que indica que possivelmente

pode haver certo caráter progressista em tal “sistema de produção” musical, o filósofo, em última análise, irá constatar que, devido a evidente dependência do jazz ao mercado, “seu fundamento é antes a necessidade do produtor” (idem, *ibidem*):

A divisão do trabalho deriva essencialmente do fato das ideias [*Einfälle*] serem frequentemente derivadas de amadores, muitas vezes estranhos à práxis do jazz, que não as implementam eles próprios de uma forma apropriada ao jazz, aliás, que muitas vezes não conseguem expô-las [*aussetzen*] ou mesmo simplesmente escrevê-las [*notieren*]; enquanto na outra ponta do processo de produção está a atenção às bandas aliadas à gravadora [*Verlag*] e seus interesses econômicos particulares. Então, a contingência do material resultante [*Ausgangsmaterial*] não é, de forma alguma, o resultado de seu domínio técnico, mas com ela a anarquia sempre intervém no processo de produção. Isso não apenas domina o material resultante, mas depende dele e de sua contingência: o que coloca um limite tanto à racionalidade do procedimento quanto ao resultado. Os especialistas em jazz [*Die Jazzfachleute*] obedecem ao público e ao seu representante no processo de produção; isso, no entanto, em princípio, obstrui todas as consistências técnicas [*technischen Stimmigkeit*] (GS 17, 87, 88).

Este trecho é esclarecedor, pois ele nos permite, além de evidenciar o que está subjacente a tal divisão do trabalho, a saber, os “interesses econômicos particulares” das gravadoras, constatar ao menos dois outros elementos que apontam para a *falsidade* do jazz. Em primeiro lugar, sua obediência ao público e às gravadoras, o que mostra que o que está em questão na práxis do jazz não é o valor qualitativo das obras, isto é, um trabalho artístico propriamente dito, mas sim seu valor de mercado, em suma, o quanto – potencial ou efetivamente – ele pode ser consumido. Em segundo lugar, também revela-se como índice de falsidade no jazz a ausência de consistência técnica (*technische Stimmigkeit*) derivada de sua subordinação ao mercado, sendo que tal consistência, conforme já mostramos anteriormente, é um dos critérios definidos por Adorno para o estabelecimento de uma concepção que aponte para uma obra que é bem-sucedida. Sendo assim, Adorno conclui que “por princípio, todo jazz é inconsistente [*unstimmig*]” (idem, p. 89).

Como consequência de tal diagnóstico, que aponta para a falsidade – tanto técnica quanto social – do jazz, Adorno aponta o quanto é igualmente falso conceber o jazz a partir de um vocabulário artístico, ou mais precisamente, “fórmulas mágicas depravadas extraídas do vocabulário da arte, com[o] inspiração, gênio, criatividade, originalidade, força secreta e outras irracionalidades” (idem, p. 81). Isso indica que o jazz não pode ser concebido como obra de arte, mas tão-somente como mercadoria, e é justamente por isso que ele exige do teórico “questões diferentes daquelas colocadas pela obra de arte autônoma” (GS 17, p. 77), uma vez que, diferente desta, “a sua articulação estética é ela própria precária e perceptível à primeira vista – é para o que é utilizado” (idem, *ibidem*).

E se, conforme já vimos anteriormente, as considerações acerca das obras e dos estilos provenientes das análises estéticas e musicais de Adorno jamais devem ser concebidas de maneira isolada, e sim como necessariamente vinculadas ao âmbito social, podemos inferir que, também no caso do jazz, há uma correlação de tal gênero com o âmbito social e político. E, quanto a isto, podemos destacar ao menos três elementos, não apenas importantes para pensarmos sobre a correlação do jazz com o social e político, mas também com a problemática da ideologia. São eles: 1) identificação com o princípio mutilador; 2) relação com a reação; 3) ideal de recuperação de um imediatismo na música (comum a outros gêneros musicais reacionários).

Quanto a questão da *identificação*, podemos destacar uma afirmação de Adorno muito esclarecedora a este respeito, que estaria presente em suas anotações posteriores ao artigo publicado em 1936:

O decisivo, falando propriamente do sujeito-do-jazz [*Jazz-Subjekt*], é que, apesar de seu caráter individual, ele não pertence a si mesmo de forma alguma; isto é, os traços individuais com os quais ele protesta contra a instância social são, de fato, precisamente os estigmas da mutilação que ela lhe inflige. Na angústia com que se identifica com a sociedade, esta identidade real é revelada: o que confere ao ritual do jazz aquele caráter peculiarmente afirmativo. Só porque é realmente idêntico ao princípio social pode se identificar psicologicamente com ele e desfrutar de sua própria mutilação (GS 17, p. 101).

Esta afirmação de Adorno certamente traz elementos que merecem maior esclarecimento. Em primeiro lugar, vale a pena destacar que o aspecto de *individualidade* e *contingência*¹⁸ que o jazz reivindica para si mesmo é falso, uma vez que tanto a “individualidade” constituída pelo jazz é estereotipada e, portanto, sem poder crítico necessário para a elaboração de composições consistentes, quanto por sua identificação com a coletividade que lhe oprime. Então, diferentemente da música artística realmente progressista, o jazz apresenta-se como uma música crítica apenas no plano da aparência, pois ele, em vez de se posicionar *negativamente* em relação a atual ordem de coisas, identifica-se com esta, ou, mais precisamente, com o próprio *princípio da mutilação* instituído socialmente.

Além disso, podemos destacar outro aspecto igualmente ligado à política e à determinação da falsidade no jazz: o seu caráter democrático aparente. O jazz, na medida em que atinge amplo espectro social, mais precisamente “como efeito superficial e distração, embora não como um ritual sério de diversão, o jazz atravessa toda a sociedade, incluindo o proletariado” (GS 17, p. 79), constitui um discurso que reivindica para si mesmo uma caracterização que o conceba como um gênero musical democrático. No entanto, Adorno afirma

¹⁸ Para as considerações adornianas acerca do problema da relação entre jazz e contingência: Cf. GS 17, p. 94, 95.

que tal caráter democrático no jazz não é nada mais que aparência, ou seja, que o jazz, na verdade e ao fim, é *pseudo-democrático*, pois ele se constitui em estreita afinidade com a *reação*:

É pseudo-democrático naquele sentido distinto da consciência da época: a atitude de seu imediatismo, definível por um rígido sistema de truques [*ein starres Trickssystem*], engana sobre as diferenças de classe. Como no atual domínio político e no ideológico, tal democracia está muito próxima de uma reação. Quanto mais profunda é a influência do jazz na sociedade, mais ele assume feições reacionárias [*reaktionäre Züge*], mais se torna escravo do banal, menos tolera a liberdade e a erupção da fantasia [*Ausbruch von Phantasie*], até que acaba por glorificar a própria repressão [*die Unterdrückung selber*] como música de acompanhamento do coletivo contemporâneo. Quanto mais democrático, pior fica o jazz (GS 17, p. 79, 80).

No entanto, mais do que a consideração acerca do caráter *pseudo-democrático* do jazz, também merece destaque a passagem que compreende o apontamento adorniano que reconhece que quanto mais o jazz se torna “democrático” – não em sentido verdadeiro, mas sim no sentido de integração e adaptação à consciência atual – “pior” ele fica, pois, assim, ele não apenas tende a tornar-se ainda mais inconsistente de um ponto de vista técnico, mas também *reacionário* de um ponto de vista político. O jazz, desse modo, ao reivindicar para si o caráter de democrático, não faz senão buscar iludir a si mesmo e o seu público-alvo quanto a um suposto potencial revolucionário¹⁹, já que ao fim ele não é senão um gênero musical reacionário, que confirma diretamente a perpetuação do status quo e, portanto, o mecanismo que oprime a sociedade, a saber, “o mecanismo de mutilação psíquica” (GS 17, p. 79).

Ainda de um ponto de vista sócio-político, há outro elemento próprio ao jazz que explicita bem o seu caráter de sua falsidade, inclusive no que se refere à tentativa de transfigurar-se como um gênero democrático, a saber, sua ligação direta e fundamental com a *burguesia*. A função do jazz, nesse sentido, segundo Adorno:

deve ser entendida também em primeiro lugar em relação à classe alta [*die Oberklasse*], e suas formas mais coerentes, em todo caso na medida em que é uma recepção mais íntima do que a mera indulgência dos alto-falantes e das bandas em locais de massa, devem hoje continuar a ser reservadas para a camada superior bem treinada e experiente dessas danças (GS 17, p. 78).

Esta ligação do jazz com a “classe alta”, por sua vez, possui um *caráter ideológico*, pois, entre outras coisas, ela demonstra a quem realmente serve o jazz, inclusive na afirmação de um

¹⁹ Esse ponto é bem identificado pela interpretação de Andrew Bowie acerca das considerações adornianas sobre o jazz. Segundo o autor, “ao invés das formas em que o jazz se desvia das normas musicais serem uma verdadeira expressão de protesto, elas são supostamente uma espécie de identificação com o opressor. Em ambos os casos, sua preocupação [a preocupação de Adorno – grifo nosso] é negar ao jazz um status crítico em relação tanto à ‘indústria cultural’, na qual a importância da arte como meio de criticar o estado existente da sociedade é negada pelo fato de ser subordinada ao mercado, e às forças sociais que ele vê como conduzindo ao fascismo” (BOWIE, 2019, p. 125).

suposto “gosto elevado” que concede à burguesia um privilégio no que refere especificamente ao “cerne do jazz [*der Jazz-Kern*]” (GS 17, p. 89), isto é, a *hot music*:

Se a compreensão da *hot music* dá à classe alta uma boa consciência de seu gosto, a incompreensão da maioria no confronto com o incompreendido dá à classe alta, quando tem que lidar com a *hot music*, a vaga satisfação do *Up to date*, talvez também uma confirmação da emancipação erótica através do perigosamente moderno ou “perverso” (GS 17, 80, 81).

Não obstante, levando em consideração a inconsistência de tal música, certamente o suposto bom gosto da classe alta diante da massa não é senão falso. Adorno, nesse sentido, compara ironicamente a *hot music* com a *arte pseudo-moderna*: “Para a ampla recepção, as obras *hot* desempenham, na melhor das hipóteses, o papel de pintores pseudo-modernos como Van Dongen, Foujita, Marie Laurencin ou, ainda melhor, de imagens publicitárias cubistas” (GS 17, p. 81).

Além disso, nota-se que está presente na argumentação adorniana em crítica ao jazz que a busca de recuperação de um suposto *imediatismo* – característica que é compartilhada com outras músicas reacionárias – também mostra o caráter de falsidade do jazz:

O imediatismo improvisado [*Die improvisatorische Unmittelbarkeit*], que constitui a metade de seu sucesso, é contado estritamente entre as tentativas de fuga do mundo da mercadoria fetichizada que querem escapar dele sem modificá-lo e, portanto, apenas penetrar cada vez mais em sua armadilha. (...) Com o jazz, uma subjetividade impotente [*ohnmächtige Subjektivität*] corre do mundo das mercadorias para o mundo das mercadorias; o sistema não deixa escapatória. O que é assim recuperado do instinto primordial [*uralem Trieb*] não é a liberdade desejada, mas a regressão através da repressão [*Unterdrückung*]; assim, não há nada mais arcaico no jazz do que o gerado pela modernidade com o mecanismo da repressão [*Mechanismus der Unterdrückung*] (GS 17, p. 83, 84).

Por último, podemos apontar para alguns elementos que são constitutivos do jazz desde uma perspectiva de seu “material” e técnica de composição. De um ponto de vista *técnico-musical*, de acordo com Adorno, o jazz se apresenta igualmente como aparência, mais precisamente, como um gênero supostamente moderno, que, no entanto, não apresenta inovações formais consistentes. Especificamente de um ponto de vista rítmico, o jazz, apesar de apresentar a síncope e o “pseudo-compasso [*Scheintakt*]”, que lhe dá uma aparência de ruptura com a simetria, “como um princípio rítmico”, Adorno dirá, no entanto, que tal ruptura só se dê modo aparente, pois “a métrica subjacente [*zugrundeliegende Zählzeit*] é preservada com o máximo rigor; o bumbo marca isso o tempo todo” (GS 17, p. 74, 75). Ou ainda, que

Os eventos rítmicos afetam a acentuação e o fraseado, não o curso temporal da obra [*Zeitverlauf des Stückes*], e mesmo a acentuação nunca deixa de ser referida, precisamente por meio do bumbo e dos instrumentos do continuum a ele subordinado, referida a uma simetria subjacente. Assim, principalmente no “grande rítmico”, a simetria é totalmente respeitada [*So ist denn insbesondere in der “Großrhythmik” die Symmetrie völlig respektiert*] (GS 17, p. 75).

Se de um ponto de vista do ritmo não há senão uma inovação aparente, podemos dizer que tal inovação tampouco ocorre de um ponto de vista harmônico-melódico, que segundo Adorno, mantém “fundamentalmente a convenção harmônico-melódica da *Tanzmusik* tradicional” (GS 17, p. 74):

sua duração e estrutura harmônica não são meramente determinadas como aquelas de um efeito dominante. Mesmo sua forma melódica e suas possibilidades de combinação simultânea podem ser redirecionadas para pouquíssimas formas básicas [*Grundformen*]: a paráfrase da cadência, do contraponto harmonicamente figurativo (GS 17, p. 82, 83).

Ou seja, a harmonia e a melodia no jazz se constituem tão somente como variações que pressupõem estruturas fundamentais provenientes da música artística (mais precisamente da música impressionista) – a cadência e o contraponto, por exemplo – e, em função disso, elas se apresentam como inovadoras apenas no plano da aparência. Segundo Adorno, o movimento de transfiguração da música impressionista ao jazz torna-se mais evidente na *harmonia*, mas isso também pode ser igualmente constatado na *melodia*:

Onde a influência impressionista é mais notável é na harmonia. Os acordes de nona, a sexta ajoutée e outras misturas como o acorde blue estereotipado, a mudança paralela de acordes e o quanto o jazz tem a oferecer de estímulos verticais foram emprestados de Debussy. Mas também o tratamento do melódico, justamente nas peças mais consistentes, tem modelos impressionistas. A dissolução em fórmulas motivicas mínimas, não desenvolvidas dinamicamente, mas repetidas estaticamente, que são apenas reinterpretadas do ponto de vista rítmico e parecem girar em torno de um centro imóvel, é especificamente impressionista. Mas o jazz o priva de seu significado formal: o impressionismo adotado torna-se depravado ao mesmo tempo (GS 17, p. 90).

Isso é mais um elemento entre tantos outros que demonstram, segundo Adorno, que o jazz não se constitui como um gênero musical progressivo, mas que é um gênero reacionário e falso, que se constitui através da cópia de outros estilos, inclusive os distorcem em prol de seu princípio e finalidade, isto é, o mercado. Afinal, “os ingredientes impressionistas funcionam como um estímulo ao mercado” (GS 17, p. 91) e, por conta disso, segundo Adorno,

A influência da harmonia impressionista é perceptível em toda parte na sala de estar sentimental. O estilo peculiar dos cantores de jazz sussurrantes, a quem é extremamente difícil subordinar à norma, pouco modificou o do café-concerto. O polo subjetivo do jazz – a própria subjetividade estritamente tomada como um produto social e reificada como uma mercadoria – é a música de salão; são seus impulsos que o fazem vibrar. Se alguém quisesse determinar o fenômeno da interferência do jazz em conceitos estilísticos amplos e sólidos, poderia ser chamado de combinação de música de salão e marcha (GS 17, p. 91, 92).

1.4. A relação entre música e mercado

Ao levarmos em consideração os textos concernentes ao período de produção da estética musical adorniana que concerne a nossa pesquisa, isto é, as décadas de 30 e 40, notamos que o tema da relação entre música e mercado é de extrema importância, sobretudo para a questão da relação entre música e ideologia. Desde uma perspectiva da produção, uma abordagem que adote tal temática como objeto impõe a exigência de uma análise dos impactos estéticos das obras musicais subordinadas à égide do mercado, bem como algumas considerações do que viria ser esse mercado específico que dita boa parte da normatividade estética no âmbito da composição desde o século XX, a saber, a *indústria cultural*.

Ao nosso ver, ao se falar de indústria cultural neste contexto argumentativo, ao menos duas observações mostram-se como necessárias. Em primeiro lugar, ressaltamos que muito embora Adorno juntamente com Horkheimer só venha a constituir propriamente o conceito de indústria cultural na década de 40, concordamos com Duarte (Cf. DUARTE, 2003, p. 30), que alguns textos da década de 30 – como *Sobre o Caráter Fetichista na Música e a Regressão da Audição* de 1938 – já apontam para uma compreensão adorniana a respeito do tema da imbricação entre “arte” (ou, mais exatamente, *mercadorias culturais*) e mercado e, portanto, da concepção de indústria cultural que viria a ser formulada posteriormente. Especificamente no âmbito da música, nota-se que ao menos desde 1932, em seu texto *Sobre a Situação Social da Música*, Adorno já tinha plena consciência tanto da subordinação da música ao mercado, precisamente a partir do diagnóstico que concebe que “o papel da música no processo social é exclusivamente o de mercadoria; seu valor, o do mercado” (GS 18, p. 729)²⁰, quanto dos *impactos negativos* – ao nosso ver, um dos aspectos centrais para a compreensão da ideologia decorrente da relação entre música e mercado – que viriam a ser decorrentes de tal relação. Nesse sentido, podemos mencionar outro diagnóstico correlato que é apresentado no mesmo texto da década de 30, que aponta para o estabelecimento de uma divisão fundada a partir da postura da música diante do mercado:

Do ponto de vista social, a prática atual da música, produção e consumo, pode ser drasticamente dividida naquela que reconhece o caráter da mercadoria sem mais delongas e, sob a renúncia de toda intervenção dialética, se orientada pelas demandas do mercado, e aquela que fundamentalmente não se orienta segundo o mercado. Dito de outro modo: na alienação entre a sociedade e a música, o primeiro grupo – passivo e não-dialético – fica do lado da sociedade, o segundo, da música (GS 18, p. 733).

Ou seja, partindo do diagnóstico da situação atual da música, isto é, o da alienação entre música e sociedade, Adorno divide a música em duas esferas: aquela que se orienta pelos

²⁰ Tal posicionamento aparecerá posteriormente em *Sobre o Caráter Fetichista na Música e a Regressão da Audição* de 1938: “toda a vida musical hoje é dominada pela forma-mercadoria: os últimos resquícios pré-capitalistas foram eliminados” (ADORNO, 2020, p. 66).

parâmetros do mercado e aquela que, por outro lado, se opõe a ele. A primeira, refere-se aos gêneros musicais da reação – como o neoclassicismo, a música dos musicantes, o jazz, entre outros – e a outra, em extremo oposto, a Schoenberg e a sua escola (Cf. GS 18, p. 734). No entanto, mais importante do que categorizar e reconhecer qual estilo ou obra musical se enquadra em cada uma das esferas supracitadas, é determinar quais são os aspectos estruturais de cada uma delas. Não obstante, tendo em vista o propósito da nossa pesquisa em específico – constituir uma reflexão sobre a *ideologia* em sua relação com a música – não nos proporemos a apresentar exaustivamente as características de ambas, mas daremos maior atenção à música que se constitui em relação intrínseca com o mercado, na medida em que seriam justamente estas músicas que são concebidas desde a perspectiva da *ideologia*.

Contrastando com a música artística de Schoenberg e sua escola, que possui uma atitude cognitiva perante a realidade, ou seja, uma música que se “configura, em si mesma, em concordância com o estado da teoria social, todos os elementos cuja intenção objetiva é a superação da dominação de classe” (GS 18, p. 732), a música subordinada ao mercado – em sua totalidade, ou seja, na diversidade de seus gêneros, o que inclui boa parte da música supostamente “séria” – é precisamente uma música que “se resigna ao aqui e agora” na “aparência de imediatividade do ‘uso’” (GS 18, p. 732). Estas obras, em extremo oposto às obras autônomas verdadeiramente progressistas, se orientam “segundo as demandas do mercado (...) sob a proteção de uma ‘moda’ economicamente opaca” (GS 18, p. 733)²¹.

Não obstante, em *Kritik des Musikanten*, ainda em 1932, Adorno apresenta um argumento interessante, que visa mostrar que o fato da música atual ser concebida como mercadoria não apenas é positiva – quando comparada a tentativa de resgate a um imediatismo impossível hoje –, mas também é consequência do processo socioeconômico que, de algum modo, a determina:

a música tornou-se uma mercadoria trocável por outras unidades abstratas que são inteiramente distanciadas de seu uso: por dinheiro; por isso ela se tornou coisificada [*dinglich*] e objetiva [*objektiv*], e forma em si mesma [*Gestalt bei sich selber*] – com a qual, evidentemente, não perdeu, mas ganhou, em relação ao imediatismo primitivo [*die primitive Unmittelbarkeit*] –; e seu caráter de mercadoria não pode ser corrigido isoladamente, isto é, a partir da música, mas sua modificação pressuporia a modificação de todo o processo de produção socioeconômico (GS 17, p. 223).

²¹ A respeito do contraste existente entre a música progressista e a música submetida ao mercado, julgamos igualmente esclarecedor um dos posicionamentos de Adorno apresentados em *Sobre o Caráter Fetichista na Música e a Regressão da Audição*: “Se ambas as esferas da música se movem na unidade de sua contradição, a linha de demarcação entre elas varia. A produção mais avançada desvencilhou-se do consumo. O restante da música entregou-se ao consumo, com prejuízo de seu conteúdo. E assim sucumbiu à escuta mercantil” (ADORNO, 2020, p. 62).

Ou seja, o fato de a música ter se tornado mercadoria não é apenas um problema que traz consequências negativas para a estrutura da forma musical, mas também é uma consequência do processo social e econômico que ela se insere e se relaciona intrinsecamente. Além disso, nota-se, nessa passagem, que Adorno estaria apontando para uma distinção qualitativa em prol da música enquanto mercadoria diante da música imediatista e primitivista, o que não significa, de modo algum, que ele está fazendo uma defesa da primeira em detrimento desta última, mas, antes, sua preocupação consiste em mostrar que a defesa da imediaticidade primitivista da música é ainda mais negativa do que aquela, dado não apenas a sua impossibilidade e, portanto, o anacronismo desta proposta nas condições sociais atuais, mas também o caráter reacionário de tal proposta, conforme mostramos anteriormente através das considerações sobre o programa musical ideológico de Casella.

Além disso, Adorno em seu texto *Sobre o Caráter Fetichista na Música e a Regressão da Audição*, irá determinar outras questões que estão ligadas às obras subordinadas ao mercado, como a especificidade da mercadoria musical diante das mercadorias em geral a partir do conceito de *fetichismo*²²:

Se a mercadoria em geral constitui-se pela combinação de valor de troca com valor de uso, então o puro valor de uso, ilusão imprescindível aos bens culturais sob o capitalismo, é substituído pelo puro valor de troca, que precisamente na sua qualidade de troca assume por trapaça a função de valor de uso. Consiste nesse quid pro quo o específico caráter fetichista da música: os afetos, que provêm do valor de troca, geram a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo a desmente (ADORNO, 2020, p. 67, 68)²³.

Pode-se dizer, então, que o caráter fetichista da música se apresenta, antes de mais nada, como a subsunção do *valor de uso* da música em seu *valor de troca*, que é tornado absoluto na situação social e econômica da qual a música tornou-se prisioneira. Em outras palavras, a música, inserida neste contexto, deixa de ser concebida pelo que ela mesma é (seu valor de uso) para ser pensada tão somente a partir de seu valor no mercado, isto é, seu valor de troca. Nesse sentido, a aparência de imediaticidade da música em tal contexto, segundo Verlaine Freitas, se constitui na medida em que

A mercadoria cultural se mostra como imediatamente usufruível, como algo de que se pode apropriar emocional e racionalmente no puro contato com sua realidade visual, sonora, emotiva e temporal. Essa aparência, porém, é ilusória, pois o valor de uso da coisa-música é “capturado” imediatamente pela mediação por excelência no

²² Para uma análise histórica e dos significados possíveis do conceito de fetichismo na obra de Adorno: Cf. FLECK, 2015. Para uma abordagem que analisa especificamente o conceito de fetichismo musical em Adorno: Cf. SAFATLE, 2006.

²³ Para uma consideração acerca do caráter fetichista de maneira mais ampla, isto é, uma observação que abrange não apenas o âmbito da música, mas sim o as mercadorias culturais em geral: Cf. ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 130, 131.

capitalismo: o valor de troca, o plano da circulação de valores sociais, que arrasta para si todo o investimento afetivo na materialidade da música (FREITAS, 2017, p. 92).

Nesse sentido, as obras que sucumbem ao fetichismo não apresentam apenas essa inversão de ênfase do valor de uso em direção ao valor de troca, próprio ao caráter de mercadoria e subordinação da música às leis de demanda do mercado, mas também sofrem impactos diretos no que diz respeito à constituição de sua forma. Segundo Adorno,

As obras que sucumbem ao fetichismo, transformando-se em bens culturais, sofrem alterações constitutivas ao longo desse processo. Tornam-se depravadas. São arruinadas pelo consumo irrelevante. (...) A reificação atinge sua estrutura interior. As obras tornam-se assim conglomerados de “achados”, que por ênfase e reiteração são inculcados aos ouvintes, sem que a organização do todo possa fazer nada contra isso (ADORNO, 2020, p. 71).

Tais alterações constitutivas, decorrentes do caráter fetichista da música, tornam-se claras quando concebemos o diagnóstico das obras musicais como mercadoria desde a perspectiva de sua estrutura técnica. Para isso, mostra-se como central as considerações adornianas acerca da música popular presentes em seu texto *Sobre a Música Popular* de 1942. Neste contexto, Adorno irá argumentar que para compreendermos adequadamente a música popular – o *standard* da música fetichizada – devemos nos voltar a “característica fundamental da música popular: a estandardização” (1986, p. 116)²⁴. Segundo Adorno, “a concentração econômica em larga escala institucionalizou a estandardização, tornando-a imperativa” (idem, p. 121, 122), ou seja, a estandardização, característica própria da música popular, é necessariamente regida pelos parâmetros do mercado, mas, paradoxalmente, ela não se apresenta, de um ponto de vista musical, como uma consequência da industrialização, mas, ao contrário, como *artesanato*:

Embora toda a produção industrial de massa necessariamente resulte em estandardização, a produção de música popular só pode ser chamada de “industrial” em sua promoção e distribuição, enquanto o ato de produzir música do tipo hit ainda permanece num estúdio manufatureiro. A produção da música popular é altamente centralizada em sua organização econômica, mas “individualista” em seu modo social de produção (idem, p. 121)

Ou seja, em evidente contradição com o atual estágio das forças produtivas – e mesmo com seu próprio modo de distribuição industrial –, a música popular se constitui de maneira

²⁴ Adorno, no mesmo texto, em uma passagem específica, apresenta uma hipótese que concebe a *imitação* como princípio regulador das formas musicais submetidas ao mercado, para explicar de um ponto de vista histórico qual a razão da música popular ter se constituído enquanto tal: “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. Nas condições centralizadas como as hoje existentes, esses standards acabaram ‘se congelando’. Isto é, foram controlados por agências cartelizadas, resultado final de um processo competitivo, e rigidamente imposto sobre o material a ser promovido. O não-seguir as regras do jogo tornou-se critério para a exclusão” (ADORNO, 1986, p. 121).

arcaica. Isso significa que, diferentemente da música artística, que, ao acompanhar a tendência histórica do material, estrutura suas obras a partir das técnicas mais avançadas que a história determina no atual estágio das forças produtivas, a música popular permanece num estágio rudimentar, artesanal, pré-industrial e, portanto, desvinculado das determinações do material, o que, por sua vez, a impossibilita de se constituir como uma forma musical consistente. Não obstante, o nível de produção artesanal, para além de demonstrar o desligamento da música popular do movimento histórico do material, também possui uma função específica, e mesmo necessária, para a constituição da música popular, na medida em que ela é responsável pelo ocultamento da standardização. Segundo Adorno,

O “subdesenvolvimento” da produção musical em massa, o fato de que ela ainda está num nível artesanal e não num nível literalmente industrial, conforma-se perfeitamente a essa necessidade, que é essencial da perspectiva da grande empresa cultural. Se os elementos artesanais da música popular fossem todos abolidos, teria de ser desenvolvido um meio sintético de esconder a standardização. Seus elementos já existem. (idem, p. 123).

A standardização musical possui como fator de estruturação determinante o procedimento artesanal, que, por sua vez, é paradoxalmente ligado ao processo industrial ao qual a música como mercadoria está necessariamente vinculada. Além disso, a standardização apresenta um aspecto estrutural subjacente que aponta menos para sua vinculação a tal contexto do que para o caráter anacrônico, desatualizado e desvinculado do material que constitui tal música. Este aspecto, segundo Adorno, é a própria linguagem primitiva subjacente que constitui a música popular:

A cultura musical oficial é, em larga medida, a mera superestrutura dessa linguagem musical subjacente, ou seja, a tonalidade maior e menor e todas as relações tonais aí implicadas. Mas essas relações tonais da linguagem musical primitiva colocam barreiras para tudo o que não se conforme a elas. Extravagâncias são toleradas somente na medida em que podem ser reenquadradas na assim chamada linguagem natural (idem, p. 122).

Mas, tal linguagem musical subjacente, constitutiva da música popular, se baseia na tonalidade apenas como um dos seus elementos, pois ela, para além do sistema tonal, teria desenvolvido também, de algum modo, uma própria linguagem, a saber, uma linguagem musical infantil²⁵ que se apresenta através de outra característica fundamental da música popular, a saber, o *glamour*:

Não é acidental que esse glamour leve a um comportamento infantil. O glamour jogando com o desejo do ouvinte de ser forte, é concomitante de uma linguagem musical que sugira dependência. As brincadeiras de criança, o uso de expressões

²⁵ Notaremos que também em 1938, em seu texto *Sobre o Caráter Fetichista na Música e a Regressão da Audição*, Adorno irá se referir a uma linguagem musical infantil em sua análise da música fetichizada: Cf. ADORNO, 2020, p.86.

infantis em propagandas, tudo isso assume a forma de uma linguagem musical infantil na música popular (idem, p. 128)

E para além desta correlação com um estado psicológico que remete à infância, que é um dos aspectos da regressão da audição tematizada por Adorno no seu texto de 1938, notamos que o *glamour*, desde que concebido em termos de sua função, também diz respeito a uma estratégia própria ao mercado, ou mesmo pode de alguma maneira ser concebida como propaganda. Segundo Adorno,

Enquanto tal, a função do glamour pode ter sido originariamente associada a uma espécie de propaganda que artificialmente insiste em gerar demandas num setor social ainda não inteiramente permeado pelo mercado. O capitalismo pós-competitivo atual usa, para os seus próprios propósitos, dispositivos de uma economia ainda imatura. Assim, o glamour tem uma assombrosa capacidade de ressurreição histórica no rádio (...). Todo glamour está ligado a uma espécie de truque. Em lugar algum os ouvintes são mais enganados pela música popular do que em suas passagens glamourosas (idem, p. 127, 128).

Ou seja, dado que a música popular, na medida em que é estandardizada, é constituída por uma linguagem musical arcaica (tonalidade) e infantil e, ao mesmo tempo, é estritamente subordinada ao mercado, ela não pode estar vinculada ao conceito de progresso do material e, por conta disso, ela se apresenta enquanto falsa e anacrônica no contexto composicional atual, já que ela precisa de artifícios – igualmente falsos –, como o glamour, para mascarar sua pobreza estrutural e, inversamente, lhe conceder uma aparência de “modernidade” e de música democrática. Estes artifícios necessários para legitimação e promoção da música popular, apesar de sua falsidade, não se reduzem a mecanismos internos, mas também dizem respeito às próprias forças externas que se mostram como necessárias para que tal música se apresente como legítima, sendo exemplar da expressão destas forças a dinâmica publicitária necessária para a circulação e consumo efetivo da música popular, já que tal música se baseia tanto em termos que dizem pouco ou nada, apesar de seu apelo mercadológico, sobre seu conteúdo musical efetivo – como o *swing*²⁶, por exemplo – quanto na própria promoção publicitária por si, uma vez que “quanto menos inerentes ao material são as características postas em circulação por uma terminologia pseudo-especializada, tanto mais necessárias são forças auxiliares como anunciantes e comentários” (idem, p. 129).

²⁶ “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*” (ADORNO, 1986, p. 129)

2. A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E IDEOLOGIA NOS ÂMBITOS DA REPRODUÇÃO E RECEPÇÃO

Neste capítulo, abordaremos a relação entre música e ideologia desde a perspectiva da reprodução e da recepção. Sendo assim, este capítulo será dividido em duas partes. Na primeira, iremos tratar do âmbito da reprodução, e, mais exatamente, nos dedicaremos a uma análise dos estudos adornianos sobre o rádio que foram desenvolvidos durante sua participação no *The Princeton Radio Research Project* juntamente com Paul Lazarsfeld e uma equipe de teóricos norte-americanos.

Na segunda parte, abordaremos as análises adornianas acerca do ouvinte e, mais exatamente, investigaremos os impactos que são proporcionados a este em um contexto de consumo – não apenas frequente, mas quase inevitável – de mercadorias culturais musicais constituídas no contexto da *indústria cultural*. Nesse sentido, nesta parte do capítulo abordaremos alguns conceitos-chave que foram elaborados por Adorno com o intuito de compreender de modo adequado o âmbito da recepção, tais como *regressão da audição*, *escuta atomística*, *passividade*, *usurpação do esquematismo*, *pseudo-individualidade*, *fúria*, entre outros.

2.1. O âmbito da reprodução

O rádio, que foi uma ferramenta técnica que se consolidou em função do considerável desenvolvimento técnico alcançado no século XX, obteve atenção especial de Adorno durante o período que o filósofo trabalhou no *The Princeton Radio Research Project* nos Estados Unidos. A ênfase do projeto em pesquisas sobre o rádio, na verdade, não se consolidou apenas em função de Adorno, mas do projeto como um todo, a incluir o sociólogo austríaco Paul Lazarsfeld – com quem Adorno teve fortes divergências teóricas desde o início, sobretudo devido a, entre outras coisas, perspectivas e objetivos de pesquisa distintos²⁷.

²⁷ As divergências de Adorno com Lazarsfeld e o projeto como um todo não diz respeito apenas às perspectivas teóricas distintas, mas também a interesses de pesquisa distintos, pois enquanto o projeto de Princeton, de modo geral, tinha claramente objetivos comerciais, a preocupação de Adorno, por outro lado, era fundamentalmente teórica e crítica. De um ponto de vista teórico, a divergência fundamental entre Adorno e Lazarsfeld era a de que enquanto aquele baseava suas análises e seus argumentos nos princípios metodológicos do *Materialismo* e da *Teoria Crítica da Sociedade*, Lazarsfeld e sua equipe, por outro lado, fundamentavam suas pesquisas no método positivista. Com efeito, para Lazarsfeld, o rádio era por si uma ferramenta que deveria ser aprimorada para levar “boa música” para todos os tipos de ouvintes, e para

O rádio foi uma ferramenta técnica que transformou consideravelmente os hábitos e comportamentos musicais mais amplos da sociedade. Ele, por exemplo, contribuiu diretamente para o significativo aumento de tempo que o ouvinte médio fica em contato com a música, e sendo assim, ele não apenas era visto em geral com entusiasmo (não apenas pelos teóricos vinculados ao projeto de Princeton, mas pela sociedade em geral), e isso em grande medida devido à avaliação comum que o compreendia como uma ferramenta dotada de uma importante função pedagógico-musical. Além disso, é notável que o rádio esteve desde os seus primórdios intrinsecamente atrelado aos interesses comerciais monopolistas, uma vez que as agências e corporações capitalistas perceberam no rádio, desde cedo, uma oportunidade de obter grandes lucros, sobretudo a partir dos programas musicais, que contava sobretudo com músicas que eram vendidas e popularizadas a partir desta ferramenta técnica. Tal natureza comercial do rádio, com efeito, deve ser levada em consideração numa análise sobre o rádio que se conceba como verdadeiramente crítica, já que, ao fim, é justamente tal função comercial atribuída ao rádio que constituiu, em grande medida, a *reificação* característica da vida musical contemporânea, na medida em que “no rádio – e essa é uma de nossas teses principais – toda música tende a se tornar uma mercadoria” (ADORNO, 2020, p. 109)²⁸.

Diferentemente da concepção generalizada de sua época – que concebia o rádio quase tão somente sob uma perspectiva pedagógica e, portanto, progressista –, Adorno irá se voltar em grande medida a uma análise que visa expor, criticar e desmistificar os aspectos problemáticos associados ao rádio, o que é certamente de extrema relevância, já

Adorno, pelo contrário, tal postura teórica não era apenas ingênua, como tendia a legitimar as forças ideológicas que, em última análise, constitui a reificação social ligada a grande parte da vida musical atual. Por conta disso, Adorno, desde o início, apresentou duras críticas às programações musicais propostas pelo rádio (o que certamente também foi outro ponto de divergência entre Adorno e Lazarsfeld e todo o projeto, uma vez que tal postura mostrou-se como uma ameaça a continuidade de financiamento do projeto). Segundo Iray Carone, “a Fundação Rockefeller queria captar recursos financeiros dos donos de emissoras para dar continuidade e ampliar o âmbito da pesquisa no país, mas as críticas de Adorno às programações musicais, o ponto forte do rádio, ameaçavam *to rock the boat*, ou seja, arruinar um negócio que estava dando certo junto às audiências e aos clientes de anúncios comerciais” (CARONE, 2018, p. 27, 28).

²⁸ Se o rádio, na realidade, não viria a ser o fundamento da constituição de boa parte da música contemporânea como mercadoria, ele seria certamente ao menos uma ferramenta técnica dotada de uma significativa força social e técnica, que viria a corroborar tal estado de coisas, a fim de torna-lo mais enrijecido e cristalizado enquanto fato social. Mas o que viria a ser ainda mais importante desse apontamento de Adorno, ao nosso ver, é que a partir do rádio, mesmo a assim chamada música séria – como as composições de Beethoven, por exemplo – tende a se tornar mercadoria no seu modo de apresentação radiofônico, o que implica em uma série de outras consequências que serão melhor analisadas a seguir. Ou seja, no rádio, não apenas a música comercial – uma música que já se apresenta desde o início enquanto mercadoria – se apresenta enquanto tal, mas também um âmbito da produção musical de outra natureza, a saber, a “música séria”, que a princípio e estruturalmente nada tem a ver com a forma musical mercadológica, isto é, com a música de entretenimento.

que estes temas até então haviam sido pouco considerados e discutidos²⁹. O rádio, segundo Adorno, longe de ser uma ferramenta técnica inócua – ou “pedagógica”, como muitos o definiam naquele momento –, seria, antes, um objeto que comporta consigo vários elementos problemáticos, que trazem sérios impactos não somente para a música como um todo, mas também para o âmbito da recepção, ou seja, o ouvinte.

Tratando especificamente do âmbito musical, nota-se que a análise e pesquisa adorniana sobre o rádio identifica e revela que as músicas transmitidas por esta ferramenta técnica não permanecem, de modo algum, “intactas”, mas que estas, na verdade, são fortemente influenciadas pelo fenômeno da transmissão radiofônica, o que traz, por conseguinte, impactos para a própria estrutura da música, por um lado, e sua recepção, por outro. O objetivo, então, da assim chamada *análise fisionômica*³⁰, que foi apresentada por Adorno em seu texto *Fisionomia do Rádio* – publicado postumamente na obra *Current of Music* –, é desenvolver uma análise que tome o *fenômeno*³¹ da música do rádio não apenas como ponto de partida da análise e formulação de pressupostos teóricos (que, inclusive, serão importantes para os estudos adornianos que irão se desenvolver após o contexto das pesquisas que foram desenvolvidas em Princeton), mas também como uma esfera mediada socialmente que, em última análise, revelará, por um lado, as distorções que dizem respeito à música que é transmitida pelo rádio e, por outro lado, como estas distorções afetam a atitude e a própria avaliação do ouvinte diante do fenômeno em questão.

²⁹ Em objeção a aqueles que concebiam o rádio fundamentalmente como uma ferramenta que possuía uma função pedagógica importante, Adorno, por exemplo, dirá que: “enquanto o rádio não puder fazer a ponte entre esses diferentes tipos de percepção, e não permitir que o chamado ouvinte ingênuo tome consciência espontânea dos elementos estruturais da sinfonia, ele falha na própria tarefa educativa que tem em lidar com as massas de novos ouvintes” (ADORNO, 2009, p. 58).

³⁰ No texto *Fisionomia do Rádio* – publicado em sua obra póstuma *Current of Music* –, Adorno defende que, muito embora o caráter desse conceito se apresente como problemático para estudar o caso do rádio caso seja tomado em sua formulação inicial, isto é, a formulação de Lavater, para ele, valeria a pena insistir no conceito, desde que se retirasse a ênfase exclusivamente psicológica que havia sido atribuída ao conceito: “Insistimos na abordagem fisionômica porque os fenômenos que estudamos constituem uma unidade comparável a de um rosto humano. (...) Sempre que ligamos o rádio, os fenômenos que estão por vir possuem uma espécie de expressão. O rádio ‘fala conosco’ (...)” (ADORNO, 2009, p. 44).

³¹ A ênfase dada ao *fenômeno* por Adorno na formulação da fisionomia do rádio não deve ser concebida como arbitrária, mas sim como consequência de alguns pressupostos adornianos para o desenvolvimento de sua pesquisa sobre música, sendo alguns destes a ênfase na produção, a tese do primado do objeto (que só será desenvolvida posteriormente), e as influências fenomenológicas presentes no pensamento de Adorno, especialmente da fenomenologia de Husserl. Segundo Babich, “para Adorno, sua preocupação é com ‘as características do fenômeno do rádio enquanto tal, desprovido de qualquer conteúdo ou material particular’ e isto é, em outras palavras, a *epoché* husserliana. De uma forma fenomenológica relativamente clássica, Adorno considera ‘a forma como qualquer voz ou qualquer som instrumental é apresentado no rádio’, incluindo a observação esclarecedora, expressamente remanescente de Husserl ‘às coisas mesmas’” (BABICH, 2015, p. 958).

2.1.1. A sinfonia no rádio

Em sua pesquisa sobre o rádio, Adorno adotou a forma sinfônica (sobretudo aquela que concerne ao período clássico, tendo em vista não apenas que esta era a mais difundida e, portanto, reproduzida pelos programas musicais do rádio, mas também porque era, segundo Adorno, a mais afetada pela transmissão radiofônica) como modelo privilegiado para expressar as distorções que são atribuídas à música que é transmitida pelo rádio. A sinfonia, enquanto uma forma musical que se apresenta, por definição, como uma forma que se estrutura a partir de elementos como a intensidade, concentração, densidade, concisão, dinâmica absoluta e poder de contração temporal, mostra-se como radicalmente afetada pelo rádio, pois tais elementos constitutivos da sinfonia não conseguem ser apresentados de modo integral pelo rádio; pelo contrário, todos estes elementos não se constituem senão de modo imperfeito e limitado através da transmissão radiofônica, já que “todas essas qualidades são radicalmente afetadas pelo rádio” (ADORNO, 2020, p. 134). Isso, por exemplo, é evidenciado nitidamente ao levar-se em consideração a neutralização da cor sonora da música, que, por sua vez, faz com que ela perca os contrastes e as “ínfimas diferenciações” entre os sons e os detalhes³², algo que, por sua vez, traz sérias consequências para a dinâmica da forma musical. O teor da investigação desenvolvida por Adorno, então, não diz respeito apenas às limitações técnicas próprias ao rádio às imperfeições que são atribuídas à música em função disso, mas aponta, antes, para o fato de que “a música sinfônica e o rádio são incompatíveis” (idem, p. 121).

2.1.1.1. A dissolução da totalidade e atomização da obra no rádio

Entre várias limitações que o rádio impõe à sinfonia no momento da transmissão, podemos, antes de tudo, fazer menção à impossibilidade da sinfonia se constituir

³² “A artificialidade da ‘voz do rádio’ diminui os contrastes dinâmicos e as diferenças de cor. A cor do som fica mais abafada, retumbante e reverberante. É essa camada de reverberação na maioria dos sons que faz com que os timbres se aproximem. Como resultado, é certamente mais difícil para o ouvinte distinguir entre timbres em uma reprodução de rádio do que em uma performance ao vivo. Mais uma vez, isso é reforçado pelo fato de que instrumentos cuja cor não sofre esse ‘estrondo’ não são totalmente absorvidos pela unidade do som.” (ADORNO, 2009, p. 121).

enquanto *totalidade*³³ através de uma transmissão radiofônica, aspecto crucial, e mesmo necessário, para a constituição de uma apresentação e compreensão adequada da música sinfônica, tal como ela é constituída nas condições ideais da sala de concerto. O rádio, com efeito, apresenta esta impossibilidade, porque, em sua transmissão da música sinfônica, há uma “ênfase no aspecto sensorial em comparação à música ao vivo” (idem, p. 148). Esta ênfase no aspecto sensorial, ou nos detalhes em detrimento do todo – que é, de fato, o fundamento da impossibilidade de realização da totalidade estrutural da forma sinfônica –, aponta para um diagnóstico correlato, a saber, para o diagnóstico da *atomização*³⁴ da obra, ou seja, para a suspensão da dialética entre o todo e as partes própria à forma sinfônica e à música clássica em geral. Segundo Adorno, com sua atomização, a obra “se torna uma rápida sucessão de seções ‘semelhantes a átomos’, cada uma percebida mais ou menos isoladamente” (ADORNO, 2009, p. 55). A obra sinfônica, portanto, durante sua transmissão radiofônica “não aparecerá como uma totalidade na qual cada parte deriva seu significado próprio apenas em relação às outras partes, mas se torna uma rápida sucessão de seções ‘semelhantes a átomos’, onde cada uma é percebida mais ou menos de maneira isolada” (idem, p. 55).

Cabe-nos perguntar, no entanto, qual seria, então, o fundamento da atomização, ou seja, da ênfase nos detalhes em detrimento do todo apresentada pela transmissão radiofônica? A limitação técnica da ferramenta, por si mesma, justifica tal distorção? Podemos dizer que sim, tendo em vista que, de acordo com Adorno, a limitação técnica própria ao rádio afeta negativamente à *quantidade e intensidade sonora* da sinfonia, o que, por sua vez, é, em grande medida, não apenas o fundamento para a *atomização* da obra, mas também para a dissolução da *suspensão* sinfônica (que, por sua vez, fundamenta a *suspensão da consciência tempo*):

³³ “(...) as apresentações de rádio, como são agora, não podem fornecer uma compreensão adequada da sinfonia como uma totalidade, enquanto as apresentações ao vivo ainda podem fazê-lo” (ADORNO, 2009, p. 58).

³⁴ Vale ressaltar que, muito embora a atomização seja uma das consequências fundamentais da transmissão da música pelo rádio, Adorno defenderá que este fenômeno não se limita ao rádio, mas que ele se refere a um fenômeno social muito mais amplo. Em suas palavras: “A tendência de atomizar a música, de perder a totalidade musical e substituí-la pelo detalhe, a superação da ‘seriedade’ da música; tudo isso não está de forma alguma confinado à ‘voz do rádio’. Este parece ser apenas o executor técnico preciso de tendências que cobrem um campo muito maior. Podemos supor que não é apenas na esfera da música popular leve que ocorre essa escuta atomística que pensamos ser estimulada pela ‘voz do rádio’. Também na esfera da chamada música séria ao vivo, devemos observar sintomas intrusivos do mesmo tipo. A repetição constante de pouquíssimas obras canônicas de pouquíssimos compositores; a crescente atenção dada à qualidade do som em relação aos elementos construtivos da composição; a apresentação de obras meramente como ocasião para exhibir algum maestro que dá ‘sua quinta’; todos apontam na mesma direção” (ADORNO, 2009, p. 62).

Assim que falta essa intensidade, a sinfonia sai de sua suspensão; ela, por assim dizer, retrocede no tempo. A concentração desaparece; o ouvinte pode concentrar-se em certos detalhes ou partes, mas é muito improvável que seja capaz de perceber a relação entre a parte e o todo tão bem quanto poderia com a intensidade da apresentação de cada momento. Assim a obra sinfônica, de certa forma, será atomizada quando apresentada pelo rádio (ADORNO, 2009, p. 55).

Ou seja, a atomização da obra, que possui seu fundamento objetivo no fenômeno do rádio, mais precisamente, na transmissão da música sinfônica através do rádio, tem seu correlato subjetivo na recepção do ouvinte, ou seja, na sua impossibilidade de apreender o todo da obra, ou seja, a relação dialética entre o todo e a parte da sinfonia (trataremos desse correlato subjetivo que diz respeito ao âmbito da recepção mais adiante).

2.1.1.2. Conceito de temporalidade da sinfonia no rádio

A suspensão da consciência do tempo, que é uma das características principais da sinfonia, se constitui a partir do poder de contração temporal da sinfonia, aspecto que, por sua vez, “depende da intensidade máxima da performance” (idem, p. 55). Segundo Adorno, “uma sinfonia deve sempre fazer o tempo parecer muito mais curto do que realmente é por meio de certos dispositivos técnicos” (idem, p. 51): o modelo privilegiado por Adorno para descrever essa característica da sinfonia seria as composições sinfônicas de Beethoven.

Quando se executa corretamente um movimento como o primeiro da *Quinta sinfonia* de Beethoven, o primeiro da *Sétima sinfonia*, ou mesmo um movimento bastante longo como o primeiro da *Heroica*, temos a impressão de que não se passaram sete, quinze minutos, ou mais, e sim que o movimento durou, virtualmente um momento (ADORNO, 2020, p. 132).

Essa característica (o poder de contração temporal da sinfonia), no entanto, é dissolvida durante a transmissão radiofônica, na medida em que o rádio afeta negativamente à dinâmica da performance e, portanto, sua intensidade – aspecto necessário para a constituição da supramencionada suspensão da consciência tempo. Sendo assim, a música perde sua dinâmica temporal e, por conta disso, “no rádio, o tempo consumido pela sinfonia é um tempo empírico” (idem, p. 141). Desse modo, “uma sinfonia, concebida em termos de fato sinfônicos, torna-se no rádio necessariamente uma peça de câmara ruim” (idem, p. 138). Esta consequência negativa que é trazida à dinâmica

temporal própria a sinfonia, quando transmitida pelo rádio, traz, além da dissolução da suspensão sinfônica, outra problemática que afetará a forma sinfônica em termos estruturais: trata-se de sua *espacialização*, ou seja, da atribuição de um caráter de imagem à música transmitida pelo rádio.

2.1.1.3. Espacialização, faixa audível e destituição da “realidade da música”

O caráter de imagem da música no rádio, diretamente vinculada à faixa audível [*hear-stripe*] do rádio, é definido por Adorno não apenas “uma das mais obscuras e difíceis questões da fisionomia do rádio” (2009, p. 113), mas também “como a qualificação mais decisiva da ‘voz do rádio’, pois ele toca na relação fundamental entre a música e todas as outras artes” (idem, p. 118). A relação entre a música e as outras artes que é mencionada aqui por Adorno diz respeito, sobretudo, a diferenciação entre a música e as outras artes, pois enquanto estas em geral sempre tiveram por referência principal o mundo e a representação deste, “a música”, ao contrário, “é a única arte que consiste em grande parte em sua própria existência sem apresentar uma imagem de coisa alguma” (idem, *ibidem*). Ou seja, o rádio, ao atribuir à música um caráter de imagem, impõe a este âmbito artístico uma característica que não lhe diz respeito, a saber, um aspecto imagético, e ao mesmo tempo retira dela uma característica que lhe é fundamental, a saber, sua *natureza temporal*.

O rádio apresenta a música como uma imagem que não aponta para nada a não ser para ela mesma, ou melhor, a música “original”, ou seja, a imagem que ele apresenta faz referência à própria música que é reproduzida na sala de concerto. Trata-se de uma cópia reproduzida mecanicamente pelo rádio, ou, de acordo com Adorno, “a sinfonia de rádio é uma espécie de ‘reprodução’ de um original no mesmo sentido em que as imagens são reproduzidas” (idem, p. 58); no entanto, apesar disso, o rádio mantém a ilusão de imediaticidade (fundamentada na *coincidência temporal* apresentada pelo rádio) e de estar apresentando o “original”³⁵ (fundamentada na *ubiquidade* do rádio) ao ouvinte em sua sala de estar. O rádio, então, apresenta a música como uma imagem que aponta para

³⁵ “No rádio, o original autêntico deixou de existir. O atual padrão de desenvolvimento técnico ultrapassou a categoria do original. No entanto, a ilusão do original é mantida pela rádio atual.” (ADORNO, 2009, p. 90).

algo além do fenômeno que é apresentado pelo rádio (nesse caso, trata-se da música original, que é executada na sala de concerto), característica que, em última análise, destitui a música de sua própria “realidade”, tendo em vista que ela, ao contrário e por definição, não se constitui a partir de imagens, mas sim de um desdobramento e desenvolvimento no tempo – que é anulado pela reprodução da música no rádio. Essa perda de realidade traz consequências para o próprio caráter espiritual e humanizador da música.

Pois a imagem apresentada pela voz do rádio, pela música que sai do alto-falante, não é uma imagem do mundo exterior. Esta música soa como uma imagem de música. Perde sua própria ‘realidade’ (...). (...) A perda desta ‘realidade’ significa necessariamente a perda da ‘seriedade’ no sentido mais antigo e tradicional. A música soando como uma imagem de música em vez de ser uma espécie de realidade espiritual não pode mais ser esperada para mitigar e humanizar. Esta perda de realidade, não a ‘música em si’, ‘quebra o encanto’. À medida que as qualidades ilusórias aumentam, o poder ‘irracional’, anteriormente considerado a essência da música, ameaça desaparecer (ADORNO, 2009, p. 119).

A perda de realidade da música consequente de sua reprodução no rádio, além dos impactos ao fenômeno musical por si, também irá constituir, do lado da recepção, um sentimento de irrealidade diante da música que é reproduzida pelo rádio. Aparentemente, o fundamento de tal fenômeno, de acordo com a percepção dos ouvintes, reside no fato de que eles (os ouvintes) não podem ver a orquestra, fato que, na verdade é desmistificado por Adorno, pois segundo o filósofo, a verdadeira razão de tal sentimento é, ao fim, a própria “perda de realidade” da música, devido ao caráter imagético do rádio, que, por sua vez, tem seu fundamento na faixa audível. Segundo Adorno, a queixa do ouvinte de

que ele não pode ver a música que está sendo tocada é na verdade uma vaga articulação de seu sentimento de que não pode ‘ver a coisa em si’. Aqui ‘ver’ deve ser entendido em um sentido acústico. Ele não se depara com a realidade da música, mas apenas seu reflexo ou sua projeção sobre a faixa audível (idem, p. 114).

Compreendendo-se “coisa em si” e “realidade da música”, aqui, como conceitos equivalentes, o principal a ser ressaltado nesse contexto é que a música transmitida pelo rádio não chega ao ouvinte – senão ilusoriamente – como uma totalidade, mas de maneira reduzida, distorcida e fragmentada. A música, que é essencialmente dinâmica e se constitui por contrastes, quando é projetada sobre a faixa audível torna-se congelada. “No rádio, a faixa audível em constante movimento faz a música parecer parada. Contra a faixa audível, ela dissocia-se em ‘imagens’” (idem, p. 116). Ou seja, na performance musical apresentada pelo rádio o fenômeno se constitui de modo que o que se apreende,

em última análise, não é a música em movimento, mas sim a faixa audível, tendo em vista que é esta que se move no plano de fundo, enquanto a música apresenta-se como estática e especializada sobre ela.

De acordo com Adorno, a faixa audível, mesmo que consiga permanecer como despercebida para grande parte dos ouvintes, deve ser levada em consideração e problematizada, pois ela é constitutiva do fenômeno da música no rádio, sendo que tal fenômeno, por sua vez, irá condicionar um certo tipo de recepção. Segundo Adorno,

essa faixa audível no rádio desaparece da superfície musical assim que a performance toma forma. Mas ainda pode ser ouvida por baixo da música. Pode não atrair nenhuma atenção e nem mesmo entrar na consciência do ouvinte; mas, como característica objetiva do fenômeno, ela certamente desempenha um papel na aprecepção do todo e será efetiva inconscientemente (idem, p. 114).

Além disso, é importante ressaltar que este conceito, assim como vários outros desenvolvidos por Adorno em seus estudos sobre a música no rádio, são conceitos que se voltam para um momento histórico muito específico. Trata-se de conceitos que expressam não apenas o modo de apresentação da ferramenta técnica em questão em seu próprio tempo histórico, mas também seus problemas e limitações – que foram hoje, em grande medida, superados devido ao evidente avanço tecnológico dos aparelhos de reprodutibilidade técnica. O próprio Adorno, aliás, era consciente disso, na medida em que ele já havia antecipado o diagnóstico “que o desenvolvimento técnico tende a abolir a faixa audível” (idem, p. 116), embora ele, na época que estava vinculado ao projeto de Princeton, não tenha concebido tal possibilidade como passível de ser realizada³⁶.

Outra questão central que aponta para a relação entre o rádio e o tempo diz respeito ao que Adorno identifica a partir do conceito de *coincidência temporal* entre a música que é transmitida pelo rádio e a música que é executada na sala de concerto. Adorno define, aliás, que tal categoria seria mesmo a “característica básica da relação entre o rádio e o tempo” (idem, p. 74); ela seria, aliás, responsável pelo sentimento de imediaticidade que mencionamos acima, pois, segundo Adorno, “quando nos deparamos

³⁶ Adorno só irá conceber isso posteriormente, isto é, quando não mais vinculado ao Projeto de Princeton. Podemos constatar isso, por exemplo, na seguinte afirmação de Adorno que pode ser visualizada em seu texto *Experiências Científicas nos Estados Unidos* ao se referir ao seu texto “Sobre o uso musical do rádio” (*Über die musikalische Verwendung des Radios*): “É verdade que uma de suas ideias centrais mostrou-se ultrapassada: a de derivar minha tese – de que a sinfonia radiofônica já não é sinfonia – das alterações tecnológicas do som, próprias da faixa monofônica que naquela época ainda predominava no rádio e que hoje ficou eliminada pelas técnicas de ‘high fidelity’ e a estereofonia. Mas creio que isso não afeta nem a teoria da audição atomista nem a esse caráter de imagem tão peculiar da música de rádio e que muito bem poderia ter sobrevivido à faixa monofônica” (ADORNO, 1995, p. 155).

com um fenômeno radiofônico, estamos realmente ‘presentes’ na medida em que nossa própria presença no tempo não é diferente daquela das testemunhas do evento transmitido” (idem, *ibidem*).

No entanto, apesar da coincidência temporal, deve-se ter em vista que o rádio, por outro lado, possui uma “relação com o espaço [que – grifo nosso] é fundamentalmente diferente daquela da música ao vivo” (idem, p. 80). Isso porque, em termos espaciais, a música sofre algumas variações significativas tanto de um ponto de vista estrutural – trata-se do assim chamado fenômeno da *espacialização*³⁷ da música que é transmitida pelo rádio – quanto no sentido da distância que há entre a sala de concerto onde a música é executada e a sala que o ouvinte escuta a música que é transmitida pelo rádio. Nesse sentido, Adorno defendeu que aquilo que Benjamin havia postulado como pressuposto para a definição da “autenticidade”³⁸ ou “aura” da obra de arte, a saber, seu *hic et nunc*, o “aqui e agora”, se dissolveu na música a partir do fenômeno do rádio, uma vez que um dos elementos constitutivos do conceito de aura se esvaneceu durante a transmissão musical radiofônica: a presença imediata da relação espacial entre o ouvinte e a música executada na sala de concerto, ou seja, seu “aqui”.

2.1.1.4. Ubiquidade, padronização e *plugging*

³⁷ Robert Hullot-Kentor confirma tal tese ao constatar que “na transmissão de rádio, a música é espacializada. Essa espacialização é o que se ouve na projeção da performance contra a faixa auditiva. A música obtém assim uma qualidade de imagem que substitui o consumo de seu próprio tempo musical algo semelhante a assistir a um filme” (ADORNO, 2009, p. 20). É interessante notar que a crítica à espacialização não é importante apenas no contexto das pesquisas sobre o rádio, mas será um dos pontos que permanecerá em momentos posteriores importantes das análises de Adorno sobre a música, tal como nas críticas às composições musicais de Stravinsky que o filósofo desenvolve em *Filosofia da Nova Música*, obra que foi publicada em 1949. Em tal obra, por exemplo, podemos visualizar a seguinte crítica de Adorno ao compositor: “O truque que define todas as configurações formais de Stravinski, isto é, suspender o tempo como numa cena de circo e apresentar espacialmente complexos temporais, se desgasta. Já não domina a consciência da duração: despida, heterônoma, esta se torna manifesta e desmente a intenção musical denunciando-a como aborrecimento. Ao invés de realizar a tensão entre música e tempo faz uma ameaça a este último. Por isso ficam debilitadas todas as forças, próprias da música, quando esta acolhe em si o tempo. A pobreza afetada que se manifesta logo que Stravinski aspira algo mais do que a especialidade, deve-se à espacialização” (ADORNO, 2011, p. 149). Aliás, segundo Robert Hullot-Kentor, não apenas o tema da espacialização, mas a obra “Filosofia da Nova Música apresentaria por toda parte as ideias que surgiram pela primeira vez no estudo do rádio de Adorno” (ADORNO, 2009, p. 23). Demonstrar a veracidade desta tese em detalhes, no entanto, certamente vai além da finalidade de nossa pesquisa.

³⁸ Adorno descreve o que ele compreende por *autenticidade* da seguinte forma: “Autenticidade, como aqui nos referimos, é a sensação de que o ouvinte está diante do ‘genuíno’, com a coisa em si, e não com uma imitação, e a autoridade atávica impressa no ouvinte pelo caráter do ‘aqui e agora’ de uma apresentação ao vivo.” (ADORNO, 2009, p. 90).

Essa relação do rádio com o espaço nos remete a outra categoria importante para compreender-se o rádio e seu *modus operandi*, a saber, o conceito de *ubiquidade*. Este conceito pode ser caracterizado ao se ter em vista o fato de que “o fenômeno do rádio, em princípio, aparece ao mesmo tempo [coincidência temporal – grifo meu], mas em locais diferentes [ubiquidade – grifo meu]” (ADORNO, 2009, p. 80). Ou seja, o conceito diz respeito à relação própria entre música e espaço que se constitui durante uma transmissão radiofônica. Tal relação com o espaço, entretanto, se constitui de maneira bastante específica no rádio, pois “mesmo que a transmissão seja muito boa, a música do rádio sempre parece ser um eco da música vinda de um lugar distante” (idem, p. 87) e, segundo Adorno, “esse sentimento é tão forte que todo fenômeno de rádio obtém uma relação espacial nova e muito específica, a saber, que não é realmente aqui, que vem de outro lugar” (idem, *ibidem*). Nesse sentido, o fenômeno da transmissão radiofônica, quando analisado sob a perspectiva da concepção de ubiquidade, apresenta-se de modo paradoxal, pois, ainda que tal fenômeno se caracterize em termos de *simultaneidade* espacial, ou seja, pelo fato de que cada ouvinte receba a transmissão radiofônica em “tempo real”, o fenômeno é destituído da presença imediata da música que é executada na sala de concerto.

Iray Carone, em sua análise sobre os estudos adornianos sobre a música no rádio, também associa o problema da ubiquidade do rádio ao conceito benjaminiano de aura, ou, mais precisamente, identifica que a ubiquidade leva ao fim da categoria de aura da música que é transmitida pelo rádio, pois “perder o seu ‘aqui’ equivale a tornar não-aurática a sua reprodução – ou seja, ao ser reproduzida pela tecnologia do rádio, a ubiquidade retira a determinação espacial (*hic*) da música e cria a falsa sensação de que ela é destituída de espaço” (CARONE, 2011, p. 59). No entanto, assim como indicado por Carone, a ubiquidade, embora destitua a música de relação espacial efetiva (no sentido de privar o ouvinte do espaço real em que a música é executada), não a torna destituída de espaço. Adorno, para esclarecer tal ponto de vista, discute criticamente algumas teses que foram apresentadas em um artigo de Günther Stern, publicado em 1930 na *Anbruch*, intitulado *Spuk in Radio*, ao ter em vista que “ele parte do pressuposto de que a música é, em princípio, neutra em relação ao espaço” (ADORNO, 2009, p. 81). Não obstante, posição de Stern é rejeitada por Adorno, na medida em que este, ao contrário daquele, compreende que a música certamente possui uma dimensão espacial que lhe é própria, embora esta não se confunda com o espaço empírico. O espaço musical, na verdade, é

não apenas constitutivo da música enquanto tal, mas também se relaciona intrinsecamente com sua natureza expressiva. No entanto, embora Adorno faça menção à distinção entre os conceitos de espaço musical e espaço empírico, ele defende que o espaço empírico ainda assim possui certa ligação com a música, uma vez que

Mesmo em um sentido mais primitivo, o espaço musical não é tão independente do espaço normal e empírico como Stern e também Kurth parecem acreditar. Mesmo que as dimensões musicais próprias de uma obra não estejam relacionadas como tal com o espaço empírico, elas ainda se inserem nele, na medida em que todo fenômeno musical ocorre dentro de certos limites onde pode ser ouvido (ADORNO, 2009, p. 86).

A ubiquidade, por fim, também é responsável por definir outro aspecto central do rádio, a saber, sua *padronização*³⁹. Isso porque o rádio, na medida em que se define em termos de uma espécie de *onipresença* – uma vez que ele possui o poder de estar sendo ouvido, simultaneamente, em várias casas –, o material radiofônico – que, por sua vez, também é, na maioria das vezes, estandardizado – é impresso a cada ouvinte, sem que este possa ter qualquer poder de escolha sobre a programação musical que é transmitida (na verdade, o ouvinte possui um poder de escolha que não se apresenta senão como ilusório diante do rádio, justamente por se tratar de um material padronizado que, por sua vez, é transmitido por uma ferramenta que igualmente se define pela categoria de *padronização*). Segundo Adorno,

A onipresença básica do rádio se expressa em uma espécie de padronização do fenômeno radiofônico, na medida em que o material é oferecido a um grande número de pessoas e, se elas quiserem usar seus rádios, são mais ou menos obrigadas a ouvir esse material. Essa padronização deve ser entendida como um caráter fenomenal do rádio e não como qualquer conteúdo padronizado. Deve-se à estrutura da ferramenta e não principalmente à produção em massa, embora se enquadre completamente nas condições mais gerais da economia monopolista (ADORNO, 2009, p. 94).

Desse modo, compreende-se que, muito embora o material musical que é transmitido pelo rádio seja um material padronizado e reificado – afinal, boa parte da programação radiofônica é construída a partir da produção massificada da indústria musical, bem como pela repetição de obras-padrão da música de concerto –, é o rádio que, antes, define-se enquanto tal, na medida em que ele é uma ferramenta que promove a padronização e se caracteriza a partir desta categoria. A categoria de ubiquidade, aliás,

³⁹ Nota-se que este aspecto atribuído ao rádio é análogo à estrutura da música popular, uma vez que a “característica fundamental da música popular: a estandardização. Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos [estrutura da música - grifo nosso] até os mais específicos [detalhes – grifo nosso]” (ADORNO, 1986, p. 116).

não seria a única que viria a definir a padronização enquanto característica intrínseca do rádio. A categoria de *plugging* seria, sem dúvidas, igualmente fundamental para definir o rádio enquanto tal.

Tal conceito designa propriamente como se constitui o “sucesso” da música comercial, isto é, remete à reprodução exaustiva de tal música através do rádio, de tal modo que os ouvintes inevitavelmente a assimilam, se submetem a ela e, ao fim, passam a “gostar” dela. Trata-se do “poder da repetição constante” (ADORNO, 2005, p. 229) que garante não apenas que a música se constitua e seja reconhecida como um “sucesso, mas, mais do que isso, que ela seja vendida. Ou seja, o *plugging* é uma técnica própria de circulação da música submetida à transmissão radiofônica, que garante a adesão das massas a ela e, portanto, sua lucratividade, que é a principal finalidade delas. Trata-se, então, de um princípio necessário para o “sucesso” da música comercial, uma vez que “os editores sabiam que a única forma de divulgar e vender uma música nova era a de fazê-la ser tocada repetidas vezes no rádio, para romper a resistência dos ouvintes” (CARONE, 2018, p. 135).

2.2. O âmbito da recepção

O âmbito de pesquisa sobre o ouvinte, embora não tenha se constituído como o centro das atenções das pesquisas de Adorno – o próprio filósofo⁴⁰ admitiu que suas pesquisas sobre a recepção há limitações (incluindo sua participação no *The Princeton Radio Research Project* nos Estados Unidos), sobretudo devido à centralidade que o foi dada ao âmbito da produção (Cf. JAY, 1988, p. 124; PADDISON, 1993, p. 123) –, revela-se como importante, tendo em vista que ela corresponde a contraparte dialética da produção e reprodução musical. Fenômenos como *regressão da audição*, *pseudoatividade*, *passividade*, e *masoquismo*, por exemplo, isto é, fenômenos próprios ao ouvinte, revelam tanto um diagnóstico de época quanto ferramentas críticas que revelam seu valor e importância ainda nos dias atuais.

⁴⁰ No texto *Experiências Científicas nos Estados Unidos*, Adorno reconhece a limitação de sua teoria sobre o ouvinte nos seguintes termos: “Não consegui chegar a uma sociologia e a uma psicologia social sistematicamente elaboradas da música radiofônica. O que se realizou foram modelo, antes que um esboço daquele estudo global a que me sentia obrigado. Essa falha talvez se devesse ao fato de que não tive êxito na passagem à investigação dos ouvintes. Sem dúvida, esta passagem seria urgentemente necessária, antes de mais nada com vistas à diferenciação e à correção dos teoremas” (ADORNO, 1995, p. 155).

2.2.1. O conceito de regressão da audição

A regressão da audição, que é caracterizada por Adorno enquanto a “contrapartida do fetichismo da música” (ADORNO, 2020, p.79), pode ser compreendida como a consequência da relação do ouvinte com a música fetichizada, embora Adorno alerte para o fato de que tal concepção não pode ser compreendida como uma simples relação causal, mas sim que tal fenômeno viria a se constituir de modo dialético. Tal diagnóstico, de acordo com Adorno, aponta diretamente para o modo próprio de audição da contemporaneidade, ou seja, para o diagnóstico que se refere 1) à incapacidade de uma audição concentrada do ouvinte contemporâneo (Cf. ADORNO, 2020, p. 83); 2) ao comportamento diante das obras musicais que se caracteriza pela fixação no detalhe e, portanto, para a impossibilidade da apreensão do todo da obra; 3) enfraquecimento da subjetividade em função da dissolução do comportamento valorativo, ou seja, da própria capacidade de julgar; 4) a passividade, aspecto particularmente importante para conceber a ideologia no âmbito da música, uma vez que o comportamento resignado contribui, inevitavelmente, para a legitimação do status quo.

A regressão da audição, desse modo, aponta para a constituição de um modo de comportamento próprio ao ouvinte reificado, que não se fundamenta apenas na relação do ouvinte com a música popular⁴¹, mas também na relação deste com o rádio⁴². Iray Carone, que atribui grande importância à participação do rádio para a constituição de tal diagnóstico crítico, defende que o ouvinte regressivo pode ser concebido como

o ouvinte [que – grifo nosso] não tem consciência de tudo o que condiciona a sua percepção auditiva. Nem tampouco percebe que ele é parte da engrenagem poderosa do rádio e a faz funcionar: os índices ou pontos de audiência são a única mercadoria vendida aos patrocinadores comerciais de programas. Isso significa que o rádio, gratuito ao ser ouvido, faz uso comercial dos ouvidos do receptor ao vender os pontos de audiência (CARONE, 2014, p. 263).

⁴¹ Na escuta da música popular, segundo Adorno, “o ouvinte fica inclinado a ter reações mais fortes para a parte do que para o todo. (...) O todo é preestabelecido e previamente aceito, (...). Detalhes que, musicalmente, ocupam posições estratégicas na estrutura geral – o começo da parte temática ou a sua nova entrada depois da ‘ponte’ [da parte intermediária] – têm uma chance melhor de ser reconhecidos ou favoravelmente recebidos do que detalhes não situados dessa maneira, como, por exemplo, compassos no meio da parte intermediária. (...) Em momento algum qualquer ênfase é colocada sobre o todo como um evento musical, nem tampouco a estrutura do todo depende dos detalhes” (ADORNO, 1986, p. 117).

⁴² Ao lidar com a escuta de uma música que fora atomizada pelo rádio, de acordo com Adorno, “a concentração desaparece; o ouvinte pode concentrar-se em certos detalhes ou partes, mas é muito improvável que seja capaz de perceber a relação entre a parte e o todo tão bem quanto poderia com a intensidade da apresentação de cada momento.” (ADORNO, 2009, p. 55).

Sendo assim, o diagnóstico da regressão da audição aponta tanto para o fim do julgamento autônomo do sujeito diante da obra – e, conseqüentemente, para a dissolução da categoria de *gosto* musical – quanto para a *padronização* do sujeito – sobretudo no âmbito da percepção auditiva, que é ofuscada e definida de modo que se adeque à música comercial.

Segundo Adorno,

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. (...) As reações inconscientes dos ouvintes são tão densamente ofuscadas, suas reações conscientes tão exclusivamente orientadas pelas categorias do fetiche em vigor, que cada resposta obtida conforma-se de antemão à superfície do comércio musical (ADORNO, 2020, p. 78).

2.2.2. Passividade, pseudo-individualidade e usurpação do esquematismo

Nesse sentido, torna-se evidente que, na medida em que o ouvinte se conforma à música comercial (não apenas no campo de seu comportamento musical, mas também no âmbito pulsional e somático, já que a dominação também diz respeito às suas reações inconscientes), há um correlato direto entre o diagnóstico da regressão da audição com a constituição da *passividade* do ouvinte diante das imposições do mercado musical e, conseqüentemente, também diante do status quo. De acordo com Max Paddison, o ouvinte regressivo é “socialmente o tipo [que] não representa nenhuma classe particular, não tem filiações políticas particulares, mas provavelmente será conformista” (PADDISON, 1993, p. 211). Tal conformismo ou passividade, aliás, se constitui de tal maneira que o comportamento dos ouvintes massificados é análogo ao comportamento infantil: “os ouvintes regressivos comportam-se como crianças. Pedem sempre uma vez mais, com malícia tihosa, a guloseima que já lhes foi servida” (ADORNO, 2020, p. 86).

O ouvinte contemporâneo, definido pela categoria de passividade, isto é, enquanto um sujeito reificado, enfraquecido e de comportamento infantilizado, que é incapaz de formular juízos avaliativos e críticos sobre o que consome – o que, por conseguinte, o impede de efetivamente escolher o que ele consome – aponta, em última análise, para sua própria liquidação, já que na contemporaneidade a própria categoria de sujeito tende a se tornar obsoleta; para Adorno, “a existência do próprio sujeito que poderia avalizar tal gosto tornou-se tão questionável quanto, no polo oposto, o direito de uma liberdade de escolha que, de todo modo, na própria empiria já não lhe vem ao socorro” (idem, p. 54). Ou seja, a tendência a dissolução do sujeito se fundamenta diretamente na ausência de

liberdade deste, assim como o fim da liberdade seria uma consequência direta do enfraquecimento do sujeito.

Em função disso, o sujeito musical atual em geral – ou seja, não apenas aqueles que são puramente entusiastas e ouvintes de música popular⁴³, mas também boa parte dos músicos que a produzem não constituem sua individualidade a não ser que de modo estereotipado e falso, isto é, enquanto *pseudo-individualidade*⁴⁴. Adorno identifica que, no âmbito da produção, o principal representante de tal categoria é o músico de jazz improvisador⁴⁵, ou seja, o sujeito que busca fugir dos esquemas estandardizados e estereotipados aos quais toda a estrutura do jazz se submete com meros ornamentos que, de um ponto de vista efetivo, nada fazem senão reforçar e confirmar a própria reificação, seja a que diz respeito à estrutura musical como um todo, seja aquela própria à subjetividade do músico. Afinal, “a estilização da sempre idêntica estrutura básica é apenas um aspecto da estandardização” (ADORNO, 1986, p. 122, 123), isto é, nada mais que a própria estandardização transfigurada de um suposto elemento transgressor que, ao invés de se voltar efetivamente contra o esquema estereotipado, na verdade, nada mais faz do que legitimá-lo. Nesse sentido, a suposta liberdade de improvisação do músico, ao fim, não existe, pois tudo o que ele faz não se revela senão como o retorno do sempre igual, pois

⁴³ Tendo em vista a complexidade e múltiplas acepções do conceito de música popular, e a fim de esclarecermos minimamente em que sentido Adorno o emprega, vale a pena fazermos uma breve nota acerca do tema. Seguindo Luciane Rodrigues, que em sua dissertação de mestrado distinguiu ao menos três sentidos para o conceito de popular, a saber, aqueles que se referem à tradição de música alemã (*Volkslied*), à tradição musical estadunidense (que se utiliza de dois conceitos – popular e folk) e à tradição musical brasileira (mais exatamente, à música popular brasileira [Cf. RODRIGUES, 2012, p. 16]), convém destacar que o sentido que é empregado por Adorno é o “popular” da tradição estadunidense, ou seja, aquele que compreende a música popular enquanto sinônimo de música comercial que “nasceu em meio ao sistema de competitividade, intrínseco ao sistema capitalista, destarte, se uma canção faz sucesso e se torna bastante vendável, outras deverão ser produzidas nos mesmos moldes para que possam atingir os mesmos níveis de alcance da ‘líder de vendas’” (idem, p. 53).

⁴⁴ Este conceito foi a primeira expressão de outro conceito que obteve fundamental importância na obra *A Personalidade Autoritária*, a saber, o conceito de *personalização*. Isso é afirmado pelo próprio filósofo em seu texto *Experiências Científicas nos Estados Unidos*: “A categoria de pseudo-individualização foi uma forma preliminar do conceito de personalização que mais tarde desempenhou um papel considerável na ‘Authoritarian Personality’ (‘A personalidade autoritária’) e alcançou certa relevância na sociologia política” (ADORNO, 1995, p. 154).

⁴⁵ “Mesmo que os músicos de jazz ainda improvisem na prática, os improvisos deles se tornaram tão ‘normatizados’, a ponto de permitirem o desenvolvimento de toda uma terminologia para expressar os procedimentos padronizados de individualização, uma terminologia que, por sua vez, é trombetada pelos agentes da publicidade do jazz para promover o mito do artesanato pioneiro e, ao mesmo tempo, lisonjear os fãs, aparentemente permitindo-lhes espiarem os bastidores e ficarem por dentro da história. Essa pseudo-individualização é prescrita pela estandardização da estrutura. Esta é tão rígida que a liberdade que ela permite para qualquer espécie de improviso é severamente delimitada. Improvisos (...) são confinados dentro das paredes do esquema harmônico e métrico. (ADORNO, 1986, p. 123).

o detalhe permanece abertamente ligado ao esquema subjacente, de tal modo que o ouvinte sempre se sente pisando em solo firme. A escolha, em termos de alterações individuais, é tão estreita que o eterno retorno das mesmas variações é um sinal reassegurador do idêntico por trás delas (ADORNO, 1986, p. 124).

Desse modo, pode-se dizer que a pseudo-individualidade – concebida desde a perspectiva da produção –, é o sujeito musical que concebe ilusoriamente a si mesmo como portador de uma individualidade expressiva e que se revela enquanto tal no momento da improvisação musical, ou seja, supostamente no momento de expressão da individualidade musical do sujeito improvisador. Esta estrutura de personalidade, com efeito, é, sem dúvidas, a base constitutiva necessária da produção da música popular, pois esta não se revela como reificada por acaso, mas ela possui seu correlato subjetivo nas individualidades igualmente estereotipadas que as produzem.

De um ponto de vista da recepção, tal categoria não faz senão reafirmar o diagnóstico do ouvinte contemporâneo enquanto um sujeito constituído a partir dos reflexos condicionados impostos pela música de massa e os aparelhos de reprodutibilidade técnica tal como o rádio. Nesse sentido, a pseudo-individação se revela como o polo subjetivo da estandardização da produção, ou seja, enquanto consequência direta – mas dinâmica – do consumo massificado de *música popular*⁴⁶. Isso significa, segundo Adorno, que “a estandardização de hits musicais mantém os usuários enquadrados, por assim dizer escutando por eles. A pseudo-individação, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, ‘pré-digerido’” (ADORNO, 1986, p. 123). Vale a pena destacar, no entanto, que a categoria de pseudo-individualidade não se reduz ao âmbito musical, mas diz respeito às mercadorias culturais em geral, apesar de que, tal como foi apontado por Deborah Cook, “Adorno falou principalmente de pseudo-individualismo em conexão com a música mercantilizada” (COOK, 1996, p. 44). Para mencionarmos, no entanto, ao menos um exemplo da categorização da pseudo-individualidade sob a ótica da caracterização da individualidade ilusória que se constitui através da relação dos sujeitos com os produtos da indústria cultural, podemos destacar o seguinte trecho da obra *Dialética do Esclarecimento*:

Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão. Da improvisação padronizada no jazz até os tipos originais do cinema, que têm de deixar a franja

⁴⁶ “Entender música popular significa obedecer a tais comandos ao escutar. A música popular impõe os seus próprios hábitos de audição” (ADORNO, 1986, p. 124).

cair sobre os olhos para serem reconhecidos como tais, o que domina é a pseudo-individualidade. O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo. Assim, por exemplo, o ar de obstinada reserva ou a postura elegante do indivíduo exibido numa cena determinada é algo que se produz em série exatamente como as fechaduras Yale, que só por frações de milímetros se distinguem umas das outras. As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 144, 145).

O contingente, então, compreendido aqui como o indivíduo, no contexto da indústria cultural, não possui mais autonomia, tampouco caráter transgressor – tal como já possuiu outrora⁴⁷ –, mas na realidade não é nada mais que o reflexo condicionado pelo universal, isto é, a indústria cultural, que torna efetiva sua dominação sobre os indivíduos não apenas pelas mercadorias culturais (no âmbito da música, a música comercial), mas também pelos modos de distribuição e reprodução de tais mercadorias (tal como o rádio, por exemplo). A padronização instituída é radical a ponto de que a uniformidade – tanto dos produtos da indústria cultural quanto dos sujeitos em tal contexto – é análoga a da produção em série, assim como no caso na fabricação de fechaduras, ou seja, produtos que não se diferenciam um dos outros de modo substancial, mas apenas por pequenos detalhes que é atribuído a cada um no processo de produção.

Ainda na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer, dando continuidade às reflexões que tenham em vista a questão do enfraquecimento – ou mesmo declínio – da subjetividade que diz respeito não apenas ao ouvinte contemporâneo, mas aos consumidores de mercadorias culturais em geral, retomam um conceito próprio da teoria do conhecimento de Kant, a saber, o esquematismo, para, assim, demonstrar o declínio de tal categoria no sujeito que vive em meio ao contexto da indústria cultural, pois esta, ao submergi-lo em um universo de mercadorias culturais estandardizadas, onde tudo já está previsto e pré-formatado pela sua própria lógica, solapa do sujeito a sua própria capacidade de julgar e, portanto, não o permite constituir nenhum pensamento que esteja

⁴⁷ “Emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. O efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal; a cor particular na pintura, a composição pictórica; a penetração psicológica no romance, a arquitetura. A tudo isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte. O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles; assim como na carreira de um homem de sucesso, tudo deve servir de ilustração e prova, ao passo que ela própria nada mais é que a soma desses acontecimentos idiotas” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 104).

para além do já apresentado como tal, isto é, da própria realidade reificada das mercadorias culturais constituídas pela indústria cultural. Segundo os filósofos,

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. (...) Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 103).

Ou seja, na indústria cultural todas as coisas – e a escolha que se dirige a determinados objetos em detrimento de outros – são previsíveis de tal modo que o sujeito não pode ser concebido de outro modo senão como um indivíduo que não está mais dotado de capacidade de julgar adequadamente, e, por conseguinte, de ter o domínio da vontade e formação do gosto autônomo, já que o esquematismo é efetivamente abolido, ou seja, um dos fundamentos que fornecem às condições para o sujeito ser dotado da capacidade de julgar. Na medida em que objetos da indústria cultural são configurados de tal maneira que o consumo dos mesmos é facilmente previsível – afinal, estes produtos são constituídos não apenas de modo absolutamente simples (o que garante a sua “universalidade” em termos de consumo, ou seja, que eles podem ser consumidos por qualquer que seja o indivíduo), mas também a partir das demandas dos próprios consumidores⁴⁸, apesar de que, deve-se ressaltar que estas próprias demandas são configuradas de modo que o sujeito se aprisione ainda mais no sistema petrificado no qual ele vivencia no cotidiano. Segundo Duarte,

É a partir dessa ‘relação a objetos’ que Horkheimer e Adorno se apropriam do conceito de esquematismo no sentido de mostrar em que medida uma instância exterior ao sujeito, industrialmente organizada no sentido de proporcionar rentabilidade ao capital investido, usurpa dele a capacidade de interpretar os dados fornecidos pelos sentidos segundo padrões que originariamente lhe eram internos. (...) Com isso, os autores apontam para uma espécie de previsibilidade quase absoluta nos produtos da indústria cultural (...). Um exemplo disso é a relação à música de massa: “o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o

⁴⁸ “Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 100).

desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto” (DA, 146). (DUARTE, 2003, p. 54, 55).

O que, aqui, é concebido por Adorno por meio da categoria de “ouvido treinado” pode certamente ser definido em termos de um ouvido condicionado e formatado segundo os padrões de audição reificados estabelecidos a partir do contato frequente com um material que tornou-se igualmente reificado. O ouvido condicionado, nesse sentido, possui sua razão de ser, em parte pelo consumo da música de massa, em parte pela reificação generalizada da vida musical contemporânea, que é fundamentada sobretudo pelos hábitos e padrões de audição que foram constituídos pelo rádio e a estrutura reificada da música comercial.

2.2.3. Fúria e caráter “ativo” do ouvinte de jazz

Deve-se ressaltar, no entanto, que a passividade do ouvinte regressivo não se apresenta em termos absolutos, pois não pode haver constituição da regressão da audição que se fundamenta na relação do ouvinte com mercadorias musicais sem que haja, paradoxalmente, ao lado da passividade certo posicionamento *ativo* do ouvinte no contexto em questão, já que de algum modo sua participação se mostra como necessária para a constituição do diagnóstico da situação da vida musical contemporânea. Isso se torna evidente, por exemplo, a partir da categoria de *jitterbug* (o ouvinte de jazz), na medida em que este demonstra, até certo ponto, certo engajamento para ser definido enquanto tal, sobretudo a partir do conceito de *fúria*. Esta categoria, de acordo com Adorno, revela uma

tendência que transcende os reflexos socialmente condicionados: a tendência à *fúria*. Ninguém que alguma vez tenha assistido a uma reunião desses aficionados, ou tenha debatido com eles os eventos correntes da música popular, pode deixar de perceber a afinidade do seu entusiasmo com a *fúria*, que pode estar primeiro direcionada contra os críticos de seus ídolos, mas também pode voltar-se contra os próprios ídolos. Essa *fúria* não pode ser simplesmente atribuída à aceitação passiva do que é dado. É essencial à ambivalência que o sujeito não reaja de modo simplesmente passivo. Passividade completa exige uma ação inequívoca. No entanto, nem o próprio material, nem a observação dos ouvintes, sustentam a suposição de tal aceitação unilateral. Apenas deixar de resistir não é suficiente para a aceitação do inexorável (ADORNO, 1986, p. 144).

A tendência à *fúria* do *jitterbug*, portanto, demonstra que é necessário não apenas passividade, mas certo caráter ativo para a aceitação e engajamento com a música popular.

Isso, por conseguinte, revela o caráter ambivalente da fúria dos jitterbugs, tendo em vista que se a tendência à fúria, por um lado, revela-se como emancipação possível, ela, ao mesmo tempo, revela-se como um elemento constitutivo da efetividade da dominação das agências e da estrutura social sob o ouvinte da música comercial.

2.2.4. Pseudo-atividade, identificação e masoquismo

Tal caráter ativo, no entanto, não é absoluto, mas, assim como a constituição da passividade, igualmente relativo; afinal, o ouvinte atual é definido a partir de uma subjetividade danificada, o que significa que quanto mais ele julga a si próprio como autônomo e auto-suficiente, mais alienado ele se torna de si mesmo e de todo o contexto que o circunda. Afinal, tal autonomia não é senão ilusória e, por conta disso, a sua práxis pode ser definida, de acordo com Adorno, como *pseudoatividade*. É exemplar para ilustrar o comportamento do ouvinte que se encaixa sob essa categoria, a do ouvinte regulador [*dial-twirler*] do rádio, ou seja, aquele ouvinte que não apenas fetichiza o simples ato de passar um tempo considerável mudando de uma estação para outra – e mesmo se demorar em uma específica para buscar a melhor recepção possível (*ideal de boa recepção*), mas, mais do que isso, julga que, desse modo, ele é autônomo e o sujeito que domina a ferramenta radiofônica em integridade. No entanto, tal autonomia não é senão ilusória, pois

não importa quão longe a atividade de um ouvinte regulador possa ir, ele não tem poder real sobre o fenômeno. Sempre permanece dentro da estrutura e dentro de certas proporções do material dado. O efeito ridículo e destruidor desse tipo de atividade, que chamaremos simplesmente de “pseudoatividade”, baseia-se no fato de que todas as tentativas possíveis do ouvinte para modificar o fenômeno permanecem externas a ele, uma adição arbitrária em vez de um elemento constitutivo (ADORNO, 2009, p. 99, 100).

Aliás, Adorno irá identificar não apenas o ouvinte regulador sob essa categoria, mas também o ouvinte que envia cartas para as emissoras de rádio com o desejo de impor sua vontade sob a programação musical pré-definida pelas emissoras de rádio. Nesse contexto, nota-se que é particularmente interessante para Adorno notar o seguinte fato: que os ouvintes, na realidade, não se limitam a expressarem seus pontos de vista musicais (ou seja, à sugestão musical de maneira objetiva), mas, em vários casos, se utilizam de expressões de cunho altamente pessoal e idiossincrático, como a expressão de sentimentos e visões de mundo relacionadas às músicas que eles sugerem. Tal fato,

segundo Adorno, fornece um importante material para elaboração de um diagnóstico sobre o ouvinte, ou ao menos dos escritores de cartas, já “que é duvidoso que os escritores de cartas possam ser considerados representantes dos não escritores”, tendo em vista que “sua constituição psicológica, pelo simples fato de escreverem cartas para uma instituição desconhecida e poderosa, é provavelmente um pouco diferente da constituição do ouvinte normal” (idem, p. 106). O que, então, viria a caracterizar adequadamente a constituição subjetiva dos ouvintes escritores de cartas? De acordo com Adorno, certa ambivalência definiria tal constituição psicológica, pois, ao mesmo tempo que eles apresentam uma espécie de *crítica* ou inconformismo diante da programação musical oferecida pela instituição radiofônica, também se revelam como uma identificação com ela, já que a tentativa de impressioná-la revela um desejo de participação na mesma.

Aparentemente, esses escritores de cartas sentem-se um pouco perdidos e negligenciados diante da ‘padronização da onipresença’. Assim, mesmo enquanto criticam o fenômeno, compensam esse sentimento perdido tentando restabelecer a participação pessoal no fenômeno e tentando atrair a atenção da instituição que o originou (idem, p. 107).

De fato, o conceito de *identificação*, para além da menção ao caso dos ouvintes escritores de cartas, revela-se como central para a compreensão do ouvinte contemporâneo que se define através do conceito de *regressão da audição*. A identificação, na verdade, se revela para Adorno como uma espécie de fuga da situação atual, ou seja, um refúgio de natureza psíquica, que busca abstrair-se de um estado de coisas que se revela como totalizante e totalitário em seu modo de apresentação, ao mesmo tempo que onipotente. Em função disso, tal estado de coisas não desperta outro sentimento senão o medo e o sentimento de impotência do sujeito:

Há todas as razões para acreditar que, nas condições atuais, as pessoas estão ficando com medo do poder alienado e anônimo das instituições monopolistas. Um dos únicos refúgios psicológicos é a identificação com esses mesmos poderes, assim como um prisioneiro pode vir a amar as janelas gradeadas de sua cela. Temos boas razões, também, para acreditar que os mesmos mecanismos que inspiram medo no ouvinte influenciam a psicologia das massas a tal ponto que podemos esperar que elas estejam ainda mais prontas para essa identificação (idem, p. 104).

A partir disso, pode-se deduzir que, por alguma razão, o ouvinte, em vez de assumir o seu medo diante das instituições monopolistas de modo ativo ou agressivo, ele acaba se identificando com elas, o que apenas fortalece sua atitude de passividade e resignação diante da realidade petrificada própria do capitalismo tardio. Ou seja, o ouvinte, não apenas torna-se resignado diante da realidade a qual ele está submetido e o

explora, mas de algum modo a sua “resistência se modifica para a auto-identificação [*self-identification*]” (idem, p. 105).

O conceito de *masoquismo*, desse modo, apresenta-se como outro conceito importante que viria a corroborar a formulação precisa do diagnóstico da passividade do ouvinte contemporâneo diante do status quo, bem como o da identificação do ouvinte com este, uma vez que ele apresenta uma descrição precisa da situação do ouvinte atual: um consumidor compulsivo de mercadorias culturais que na busca constante de prazer, ao fim, renuncia a si mesmo e acaba identificando-se com o poder. Nesse sentido, nota-se que o diagnóstico da regressão da audição não se encerra no âmbito estético, mas também traz consequências para o âmbito político e social, na medida em que os indivíduos em tal condição não apenas encontram-se impotentes diante da onipotência da produção da cultura de massas, mas também resignados diante do existente que é imposto sob a aparência de uma falsa reconciliação.

A questão da ideologia na música no âmbito da recepção se revela, portanto, nos impactos subjetivos causados pelo consumo da música de massas, que apontam tanto para consequências estéticas – no modo de apreensão e julgamento das obras – quanto para a passividade diante do real: o ouvinte contemporâneo não somente sente-se impotente e mesmo incapaz de qualquer transformação e mesmo de ter qualquer postura de crítica em relação ao atual estado de coisas, mas, mais do que isso, se identifica com o poder constituído e, portanto, adere acrítica e inevitavelmente à cultura de massas, legitimando assim sua própria reificação.

3. O CONCEITO DE IDEOLOGIA NOS ESCRITOS ESTÉTICO-MUSICAIS DE ADORNO

Neste capítulo, iremos desenvolver uma análise acerca do conceito de *ideologia* nos escritos estético-musicais de Adorno. Antes de tudo, vale ressaltar que, a partir de nossa abordagem que se detém a uma análise do conceito de ideologia tal como este é articulado no contexto dos escritos musicais do filósofo frankfurtiano, e, mais exatamente, nos escritos musicais da década de 30 constatamos que não é possível conceber um sentido unívoco para tal conceito, mas que Adorno atribui mais de uma compreensão ao conceito em questão. Por essa razão, não podemos compreender o conceito de ideologia tal como este é articulado nos textos estético-musicais do filósofo frankfurtiano em termos de uma definição rígida, mas, ao contrário, julgamos que a *interpretação* é necessária para compreendermos de modo adequado a *diversidade de sentidos* que é atribuído ao conceito de ideologia no contexto de análise em questão.

Em relação a multiplicidade de sentidos que pode ser atribuída ao conceito de ideologia nos escritos estético-musicais de Adorno, argumentamos que é possível identificar ao menos três significados distintos referentes ao conceito em tal contexto, sendo estes: 1) ideologia enquanto visão de mundo; 2) ideologia enquanto caracterização estilística de determinado gênero ou programa musical específico; 3) ideologia como falsa consciência; se concebemos as duas primeiras caracterizações como de natureza mais abrangente, a segunda, por outro lado, possui um teor bem mais delimitado, na medida em que, entre outras coisas, faz referência direta ao modo que boa parte da tradição marxista compreendeu o conceito de ideologia. Nesse sentido, julgamos que cada uma destas concepções que dizem respeito ao conceito de ideologia merece a devida atenção em nossa abordagem, para que seja possível compreender o tanto quanto possível os sentidos e as determinações específicas que dizem respeito ao conceito. Sendo assim, seguiremos o seguinte percurso neste capítulo: em um primeiro momento trataremos do conceito de ideologia quando este é concebido enquanto *visão de mundo*; em um segundo, trataremos do conceito de ideologia enquanto *caracterização estilística*; e, por último, faremos uma análise mais detalhada do conceito em sua *acepção crítica-negativa*⁴⁹; aqui,

⁴⁹ Nos remetemos aqui à formulação de Mozart Pereira para quem a “ideologia é, fundamentalmente, um conceito crítico-negativo, que indica uma falsa representação, um conhecimento invertido da realidade que tem por consequência a justificação de relações de dominação e poder” (PEREIRA, 2016, p. 297).

em específico, apresentaremos argumentos que visam demonstrar que Adorno, ao menos em contextos específicos da argumentação que se apresenta em seus escritos estéticos-musicais, compreendeu que a ideologia na música é índice da constituição de uma *falsa consciência*.

3.1. Ideologia enquanto visão de mundo

Ao observarmos os diversos empregos do conceito de ideologia ao longo dos escritos estético-musicais de Adorno, notamos que a utilização do conceito de ideologia não possui uma única definição, mas que ao menos três definições estariam em jogo nesse contexto, mesmo que de modo implícito. A primeira destas compreensões do conceito de ideologia diz respeito ao que alguns pesquisadores designaram de ideologia em *sentido amplo*. Segundo Eagleton, a ideologia concebida dessa maneira se assemelha a uma *visão de mundo*, ou seja, a formas de perceber e julgar a realidade que são ao mesmo tempo individuais (a cada indivíduo que as possuem) e compartilhadas (na medida em tais formas de percepção por vezes servem como substrato comum no processo de formação de complexos sociais que direcionam a ação individual ou coletiva de determinados grupos ou da sociedade em geral).

O que é notável ao se avaliar tal definição do conceito de ideologia é que ela, embora a princípio possa parecer neutra e/ou inócua, na verdade possui sérias implicações epistemológicas e, sobretudo políticas e sociais, pois se, como assinala o autor, “uma visão de mundo tenderá a exibir um certo ‘estilo’ de percepção, que em si mesmo não pode ser considerado nem verdadeiro, nem falso” (EAGLETON, 1997, p. 34), isso implica que uma visão de mundo, tal como se concebe geralmente no senso comum, não é um “objeto” passível de ser compreendido em termos de verdade ou falsidade, ou seja, tal compreensão tende a determinar que uma visão de mundo é, independentemente do seu conteúdo, meramente subjetiva e particular e, em função disso, um âmbito que não apresenta qualquer possibilidade de julgamento ou questionamento acerca do seu *conteúdo de verdade*. No entanto, tal compreensão geral do conceito não é (nem pode ser) inócua ou neutra: uma teoria crítica da sociedade, pelo contrário, conceberá tal forma de avaliação do conceito como problemática na medida em que torna o “conteúdo” da ideologia de algum modo “imune” a críticas epistêmicas e políticas ao concebê-la como uma visão de mundo e, por extensão, um âmbito meramente subjetivo e/ou particular.

No contexto dos escritos estético-musicais de Adorno, por sua vez, é possível observar que em diversos contextos estaria em jogo uma compreensão do conceito de ideologia enquanto visão de mundo. Quando Adorno, por exemplo, fala sobre “ideologia nacionalista” (GS 18, 91), ou quando diz que “a fé no jazz como uma força elementar com a qual, por exemplo, a música europeia supostamente decadente poderia se regenerar é uma mera ideologia” (GS 17, p. 82), podemos notar que o autor compreende o conceito de ideologia, tal como empregado aqui, como um âmbito que aponta para um conjunto de crenças, ou, nos termos de Eagleton, a “um corpo de ideias característico de um determinado grupo ou classe social” (EAGLETON, 1997, p. 16) e, sendo assim, em tal contexto o conceito possui valor aparentemente neutro tanto em sentido epistemológico quanto político. Mas, retomando o que foi afirmado no parágrafo anterior: apenas *aparentemente* o conceito de ideologia compreendido dessa maneira possui valor neutro, pois, apesar do caráter supostamente idiossincrático destas crenças, ou seja, da caracterização destas como se fossem de natureza inteiramente subjetiva e/ou individual, elas necessariamente exercem uma forte influência nas decisões coletivas, inclusive políticas, o que pode, entre outras coisas, corroborar com a manutenção e perpetuação de um poder dominante ou de relações reificadas entre indivíduos que compõem determinada sociedade ou grupo social. Ao avaliarmos os escritos estético-musicais de Adorno, com efeito, podemos notar que a ideologia entendida enquanto visão de mundo é, longe de ser neutra, índice de *falsidade* e, nesse contexto em específico, indicador de um modo de percepção que ao mesmo tempo se fundamenta e engendra princípios de ação passíveis de questionamento quanto a sua consistência e legitimidade, ou seja, uma *visão de mundo necessariamente falsa*. Podemos mencionar, por exemplo, o fato de que uma “ideologia nacionalista”, diferentemente da avaliação geral do senso comum, não é (nem pode ser) tão somente uma visão de mundo neutra, mas ela tanto aponta para origens e efeitos sociais que podem ser concebidos como regressivos, quanto pode ser, com efeito, uma das razões – e talvez até mesmo uma das principais razões – para constituição de um estado político autoritário, reacionário e/ou totalitário, tal como no nazismo ou fascismo, e justamente nisso reside sua falsidade e questionabilidade.

Com efeito, no âmbito da discussão musical em específico, a concepção de ideologia como visão de mundo nos leva a uma análise das condições e/ou pressupostos que servem como diretrizes para compositores e ouvintes conceberem e avaliarem obras musicais, já que tanto no âmbito da produção quanto no da recepção tais diretrizes não se

reduzem de maneira alguma a categorias meramente subjetivas e idiossincráticas, tal como, p. ex., a categoria de “gosto” – categoria que, inclusive, é em geral bastante criticada por Adorno, sobretudo ao observar sua dissolução no âmbito da recepção⁵⁰. Pelo contrário: ao se avaliar as obras musicais a partir da perspectiva da estética musical de Adorno o que notamos, na realidade, é que tais diretrizes, mesmo que elas não possam ser determinadas através de categorias axiomáticas ou inflexíveis (como seria o caso da definição de conceitos matemáticos em geral), existem. No âmbito da composição musical, por exemplo, sabemos que, além da presença inevitável do *polo subjetivo* do compositor na tarefa de estruturação da obras, há *diretrizes objetivas* a serem seguidas que são determinadas pelo estágio mais avançado de desenvolvimento do *material musical*⁵¹; no âmbito da recepção, por sua vez, também é notável que existem diretrizes objetivas e consistentes para a apreensão e compreensibilidade adequada das obras (como na necessidade da constituição de uma *audição estrutural*) ou, no polo oposto, nos parâmetros para determinação de sua falsidade (no modo de audição caracterizado como audição atomística ou culinária, por exemplo).

Com isso, compreendemos que, muito embora Adorno, em alguns momentos de seus escritos estético-musicais, conceba o conceito de ideologia como “visão de mundo”, ele, diferentemente da compreensão proveniente do senso comum, não o faz sem estar consciente das implicações políticas e sociais que fazem parte da constituição de “ideologias” que apontam para visões de mundo distintas que compõem o todo social. Longe de serem inócuas ou neutras, Adorno compreende que as “visões de mundo” em questão constituem modos de comportamento regressivos e possuem uma determinada função política na medida em que elas contribuem tanto para o encobrimento da *alienação* existente quanto para a manutenção do estado de coisas atual. Isso ficará mais claro quando analisarmos as próximas acepções ligadas ao conceito de ideologia que estão presentes em seus escritos musicais.

⁵⁰ Podemos, por exemplo, nos lembrar do que é afirmado por Adorno sobre o tema em seu texto *Sobre o Caráter Fetichista na Música e a Regressão da Audição*: “O conceito de gosto, ele mesmo, tornou-se ultrapassado. (...) No mais, nada pode ser de fato escolhido; a questão já não se coloca, e ninguém mais exige justificações subjetivas para a convenção: a existência do próprio sujeito que poderia avaliar tal gosto tornou-se tão questionável quanto, no polo oposto, o direito a uma liberdade de escolha que, de todo modo, na própria empiria já não lhe vem ao socorro” (ADORNO, 2020, p. 53, 54).

⁵¹ Nos detemos a uma exposição mais detalhada sobre o conceito de material musical no capítulo 1 desta dissertação.

3.2. Ideologia enquanto caracterização estilística

Diante dos vários empregos e sentidos distintos do conceito de ideologia que são mobilizados em diversos contextos argumentativos nos textos estético-musicais de Adorno, analisaremos nesta subseção um segundo sentido possível do conceito de ideologia que aponta para a compreensão da ideologia enquanto caracterização estilística de determinados gêneros musicais ou compositores. Tal compreensão do conceito de ideologia, em suma, se caracteriza por uma espécie de “forma geral” explícita ou subjacente que serve de guia ou parâmetro, tanto no que diz respeito a compreensão que um compositor tem acerca de suas obras – seja em sentido meramente estético e/ou estrutural (aqui, nos referimos em específico às decisões supostamente idiossincráticas que são tomadas pelos compositores no momento de *estruturação* de suas obras), seja em sentido social ou político (podemos mencionar como exemplo o programa estético musical reacionário de Casella que reivindicava o “retorno à ordem” diante do contexto supostamente caótico instaurado pelo Modernismo (Cf. GS 18, p. 90, 91)) – quanto no que diz respeito a convenções ou formulas estruturais que caracterizam determinados gêneros musicais (como no *neoclassicismo*, onde há certos modelos rígidos ou formas estereotipadas que precisam estar presentes de algum modo para que tal gênero musical seja identificado e definido enquanto tal). É exemplar de tal compreensão do conceito de ideologia quando observamos a caracterização de Adorno da música utilitária (*Gebrauchsmusik*). Para ele, em tal gênero musical:

A igualdade dos ritmos [*Die Gleichheit der Rhythmen*] funciona apenas como um símbolo da igualdade de indivíduos polidos [*die Gleichheit abgeschliffener Individuen*] que obedecem às leis mecânicas mudamente e em vão sua agitação tenta sair do vazio entre eles. Quando a música utilitária estiliza o ragtime, ela não pretende, como ensina sua *ideologia* [o conceito, aqui, é compreendido enquanto correspondência estilística – grifo nosso], a proximidade com a vida concreta da qual brota a arte, mas apenas que o concreto [*Konkretheit*] fuja da arte e da vida; a arte quer eternizar o que é totalmente alheio à eternidade. Só quando a música utilitária termina de compreender o sentido de sua situação, quando desmascara o horror da irrealidade [*Unwirklichkeit*], ela adquire realidade. Falta-lhe qualquer realidade positiva (GS 19, p. 446, 447).

No trecho supracitado, nota-se não apenas que Adorno ao se referir ao conceito de ideologia pressupõe sua acepção ampla e, mais exatamente, concebe o conceito enquanto caracterização geral de um determinado gênero musical, que neste contexto específico se refere à música utilitária, mas também que ele ressalta que há uma não-

correspondência ou mesmo contradição quando observamos a concepção de música utilitária desde o ponto de vista de seu programa artístico-musical, ou seja, sua “ideologia”, e sua *realidade efetiva*: neste caso específico, Adorno identifica que a aproximação com a vida que é buscada pelos compositores da música utilitária, aproximação, que, por seu turno, visa dissolver a própria fronteira entre arte e vida, não é senão *ilusória*, pois, através da análise imanente o que se revela, em última análise, é que a música utilitária se fundamenta em uma fuga da existência, seja no plano estético-musical (dado que se apresenta em sua não-correspondência às diretrizes de estruturação da obra determinadas pelo material musical), seja no âmbito da vida (ao buscar sistematizar o que em si é alheio à qualquer espécie de categorização, ou seja, o particular). Este exemplo referente à música utilitária fornece elementos que fundamenta um dos principais argumentos adornianos, a saber: que é falsa a compreensão que julga as obras ou os compositores enquanto âmbitos alheios a sociedade ou destituídos de qualquer relação com esta, pois a música, assim como qualquer outro âmbito artístico, ao contrário, possui uma relação inevitável com o existente, sendo distinta apenas como tal relação se estabelece. Quanto à caracterização de tal relação com existente, podemos dizer, em suma, que ou trata-se de uma relação de *afirmação* ou suposta *neutralidade* em relação ao existente ou, por outro lado, da constituição de uma *antítese dialética* ao status quo e à dominação existente.

Além disso, podemos nos recordar de uma das passagens de um texto de Adorno que se revela como de grande importância para discutirmos sobre a problemática da ideologia na música, a saber, seu texto *Atonales Intermezzo?*, texto no qual Adorno, ao discutir e apresentar uma crítica detalhada ao programa musical reacionário de Casella, faz uso do conceito de ideologia em diversos contextos argumentativos. Um destes, como revela o trecho a seguir, aponta justamente para a determinação da ideologia como caracterização estilística ou programática:

A ordem a que se refere Casella também não seria preestabelecida [*vorgegeben*] pelo coletivo, não teria, como tanto gostam de dizer nesse estrato [*in jener Schicht*], “crescido organicamente” [*organisch gewachsen*]: teria sido construída abstratamente segundo o padrão de um passado coletivo [*nach dem Muster eines vergangenen Kollektivs*], a fim de servir de *ideologia* [o conceito aqui, mais uma vez, é compreendido enquanto caracterização estilística – grifo nosso] para as obras coletivas e fictícias do fascismo romântico [*kollektiven Fiktionsgebilden des romantischen Faschismus*] (GS 18, p. 92).

O conceito, aqui, pode ser compreendido não apenas enquanto caracterização estilística, mas também enquanto um “princípio” geral que deve ser seguido de modo que

se alcance um determinado modo de estruturação e efeito, que, nesse caso, é declaradamente e, antes de mais nada, político e reacionário; na verdade, a estruturação estética e musical, em tal contexto, é reduzida a seu impacto político, na medida em que a finalidade política do programa musical em questão é concebida em termos de um programa estético musical orientado pelo fascismo. Na verdade, vale lembrar que a ligação com fascismo vai além da crítica de Adorno a Casella, pois tal afinidade com o fascismo também é identificada, por exemplo, na nova arte comunitária [*Gemeinschaftskunst*] em geral (Cf. p. ex. GS 18, p. 90), no programa musical neoclássico como um todo e, por conseguinte, em compositores como Stravinsky, compositor que, para Adorno, “a conexão com fascismo é inquestionável” (GS 18, p. 744)⁵².

Além disso, ainda sobre Stravinsky, é importante observar que o emprego do conceito de ideologia no sentido que aponta para uma caracterização estilística de determinado programa musical faz-se presente, por exemplo, no texto *Sobre a Situação Social da Música*, no qual a produção de Stravinsky de determinado período é caracterizada por Adorno enquanto uma “ideologia objetivista”:

Sua grande e perigosa conquista, perigosa até para ele mesmo, é o fato de que sua música emprega o conhecimento de sua antinomia convincente ao se apresentar como um jogo [*Spiel*]; mas nunca simplesmente como um jogo, nunca como um artesanato aberto [*offenes Kunstgewerbe*], mas se mantém em constante suspensão entre o jogo e a seriedade [*Ernst*], bem como entre os estilos, o que torna quase impossível chamá-los pelo nome e em que a ironia impede qualquer compreensão da ideologia objetivista [*objektivistischen Ideologie*], mas o fundo de um desespero de que toda expressão seja permitida, já que nenhuma é inequívoca, faz com que o jogo de máscaras [*das Maskenspiel*] saia das profundezas de seu plano de fundo sombrio (GS 18, p. 746).

Nota-se, desse modo, que o conceito de ideologia que aponta para o objetivismo ou para qualquer que seja o programa estético-musical enquanto caracterização estilística e programática de um gênero musical, também nos revela importantes elementos que nos permitem analisar tais obras e gêneros musicais em termos de *efeitos*, o que sem dúvidas abrange âmbitos que estão para além da perspectiva que compreende a obra tão somente

⁵² A interpretação adorniana da relação específica entre Stravinsky e o fascismo, segundo Martin Jay, não é arbitrária, mas se fundamenta na observação que, em Stravinsky e todo programa objetivista e neoclássico, o “uso de ritmos neoprimitivos correspondia aos choques da *Erlebnis* [experiência] não integrada, fomentada pela sociedade fascista. A irracionalidade dos princípios de composição dos objetivistas – o “gosto” do compositor era decisivo, em vez da dialética imanente da música – sugeria o controle arbitrário do Führer fascista” (JAY, 2008, p. 241). Ainda no que diz respeito a relação de Stravinsky e o fascismo, um comentário de Max Paddison revela-se como esclarecedor na medida em que o autor observa que “Stravinsky tinha uma admiração por Mussolini nas décadas de 1920 e 1930, o que também deve ser visto como uma indicação de suas próprias simpatias políticas na época” (PADDISON, 1993, p. 306).

em função de seus aspectos artísticos, estéticos e técnicos: por exemplo, na *função social*⁵³ que as obras musicais possuem em determinado contexto histórico e político. Na medida em que compreendemos que qualquer abordagem que se atente de modo cuidadoso à estética musical de Adorno notará que a análise técnica das obras se mostra como importante e necessária no âmbito da análise imanente, podemos afirmar que qualquer que seja a questão que extrapole o âmbito da obra concebida por si – como a questão da função social de uma obra, por exemplo – apenas se torna possível por meio da atenção aos aspectos técnicos das obras. Este fato, por exemplo, pode ser notado no contexto de uma das análises técnica-imanente empreendida por Adorno sobre o objetivismo, nesse caso com a ênfase da investigação acerca da “ideologia objetivista” de Hindemith:

Aqui, o conteúdo [*Gehalt*] do objetivismo é aleatório [*zufällig*], como em Stravinsky e em conformidade com a multidão de seguidores; aleatório significa intercambiável [*auswechselbar*] de acordo com a *necessidade ideológica mutável* [aqui, mais uma vez, identificamos que é pressuposta a compreensão do conceito de ideologia enquanto definição que remete a determinado gênero musical – grifo nosso] e não inequivocamente pré-concebida por uma constituição social [*gesellschaftliche Verfassung*] que não é em lugar nenhum a ordem que a música deve testemunhar, mas uma ordem de classe que a música deve esconder sob o signo de sua humanidade. (...) As músicas objetivistas têm apenas uma coisa em comum: a intenção de distração do estado social [*die Intention der Ablenkung vom gesellschaftlichen Zustand*]⁵⁴. Elas querem que o indivíduo acredite que ele não está sozinho, mas

⁵³ De acordo com a interpretação de Max Paddison, “Adorno argumenta que a função social da música hoje é a da *mercadoria*: a produção é *produção de mercadorias*” (PADDISON, 1993, p. 123). No entanto, embora concordemos com boa parte das formulações de Paddison acerca da filosofia da música de Adorno em geral, bem como com a centralidade do conceito de “mercadoria” para a determinação da reificação das obras no contexto geral da estética musical de Adorno, julgamos tal compreensão como problemática na medida em que ela reduz à função social das obras como um todo à *forma-mercadoria*. Isso, ao nosso ver, seria problemático – inclusive no âmbito de discussão acerca do conceito de ideologia – ao menos por duas razões: 1) tal concepção a princípio tende a ignorar a existência das obras progressistas, ou seja, o fato que existem obras que, senão efetivamente ao menos potencialmente, podem escapar da lógica mercantilista e, portanto, da atitude reificante generalizada que tende a transformar tudo em mercadoria. 2) Propriamente no âmbito de discussão crítica, que inclui uma problematização acerca da ideologia e reificação nas obras, apesar de julgarmos que a categoria de mercadoria é central (não por acaso dedicamos uma parte significativa do nosso primeiro capítulo a uma exposição da compreensão adorniana da forma-mercadoria na música), ao nosso ver seria no mínimo reducionista a avaliação que reduz todas as problemáticas inerentes à música à forma-mercadoria. Concebemos, por exemplo, que categorias constitutivas da obra musical, tal como como *representação* e *aparência* (conceitos que em seções posteriores serão analisados de modo mais cuidadoso), e também na avaliação dos efeitos sociais que estão de algum modo relacionados às obras, como a constituição da *regressão da audição* e passividade do ouvinte, são tão importantes quanto o conceito da forma-mercadoria para compreendermos não apenas a função social das obras em termos da constituição da ideologia, mas também, em contrapartida, na avaliação de possibilidades emancipatórias de determinadas obras musicais.

⁵⁴ Isso aponta, entre outras coisas, para uma espécie de correspondência do objetivismo com a produção musical massificada da *indústria cultural* em geral, já que é comum a ambos os domínios a contribuição para a mistificação e alienação da sociedade como um todo a partir do fenômeno da *distração*. No entanto, para apontarmos ao menos uma diferença dos domínios em questão, vale ressaltar que enquanto no objetivismo a música se pretende artística, no caso das obras da indústria cultural, por outro lado, os

com os outros em uma conexão que a música o apresenta sem determinar sua função social; elas querem representar o todo, por meio de sua transformação em um meio sólido, tão cheio de significado e preenchendo positivamente o destino individual (GS 18, p. 747, 748).

A partir deste trecho, constata-se que o objetivismo é um programa artístico-musical que, assim como qualquer outro, possui implicações políticas que jamais podem ser desconsideradas pela reflexão e análise musical que pretendem ser progressistas e críticas. Tal observação nos dá embasamento para apresentarmos o argumento que visa defender que obras e gêneros musicais necessariamente possuem uma determinada função social. Não obstante, se é possível observar que tal função social pode ser *progressiva* ou *regressiva*, podemos compreender que, mesmo que existam compositores que a princípio buscam compor obras que sejam destituídas de qualquer vínculo com a sociedade ou a política (uma espécie de “arte pela arte” musical), qualquer obra musical possui uma determinada “atitude” política diante do status quo: uma atitude de crítica em relação aos mecanismos ideológicos que constituem o *estado social alienado* ou, ao contrário, uma atitude de aderência e consonância em relação a este (como no caso da música objetivista, cuja função social certamente se define por meio da concepção de *regressão*).

3.3. Ideologia como falsa consciência

A proposta de analisar determinados constructos estético-musicais que se apresentam sob a determinação de uma função social, seja esta progressiva ou regressiva, nos remete a uma discussão acerca de uma das concepções mais controversas ao mesmo tempo que mais proficuas acerca do conceito de ideologia: a compreensão da ideologia como *falsa consciência*⁵⁵. A tradição que compreende o conceito de tal maneira nos remete a uma longa tradição constituída por vários autores, sendo estes, na maioria das vezes, autores marxistas. De acordo com tal perspectiva, a ideologia aponta para uma *distorção epistêmica* que tem seu fundamento nos processos de alienação e mistificação

produtos já se apresentam desde o princípio como comprometidos de algum modo com a mistificação e alienação na medida em que sequer buscam esconder seu aspecto mercadológico, seja de um ponto de vista da sua constituição formal (à exemplo da “estandardização” que é característica da música popular), seja de um ponto de vista do seu efeito social ou político regressivo mais imediato (como no caso do fenômeno da *regressão da audição*, por exemplo).

⁵⁵ Para uma abordagem de algumas controvérsias que se ligam à compreensão da ideologia como falsa consciência cf.: PINES, 1993.

das relações sociais constituídas no interior dos meios de produção capitalista. Segundo Christopher Pines,

Algumas das características mais proeminentes da falsa consciência ideológica incluem o seguinte: 1) os agentes humanos desconhecem ou ignoram as forças motrizes que impulsionam seus pensamentos e ações, ou seja, a falsa consciência implica em uma falta de conhecimento real e um esquecimento das influências causais; 2) o que as pessoas “imaginam” ser o caso (o que agentes percebem como seus reais motivos de ação e os fundamentos de suas crenças) não é realmente o caso, ou seja a ideologia envolve um conjunto de crenças falsas ou ilusórias, inclusive auto-enganos; e 3) os agentes humanos possuem uma falsa consciência porque interpretam seus próprios motivos e a fonte de suas idéias de uma forma idealista (PINES, 1993, p. 2).

No que diz respeito à compreensão do conceito de ideologia presente nos textos estético-musicais de Adorno, podemos dizer que nesse contexto tal conceito é concebido a partir da observação que a constituição de qualquer nível de falsidade na música pode ser apresentada nas seguintes formas: 1) falsa consciência do compositor; 2) falsa consciência do ouvinte (que se revela, mais exatamente, na apreensão e compreensão incorreta das obras musicais); 3) falsidade ou distorção no âmbito das obras, seja na constituição de uma representação falsa do mundo ou nos impactos estruturais nas obras, tal como no problema do *fetichismo* das obras fundado em fenômenos sociais ou de natureza técnica.

3.3.1. Ideologia enquanto falsa consciência do compositor

A caracterização da ideologia enquanto uma falsa consciência e, mais exatamente, enquanto uma falsa consciência do compositor, aponta para diretrizes e concepções necessariamente falsas que servem como parâmetro para determinados compositores estruturarem suas obras, como, por exemplo, a crença que o sistema tonal se estrutura a partir de princípios naturais e invariáveis⁵⁶ (como no caso de Hindemith e os compositores neoclássicos em geral). Na verdade, a suposição por si de um estado natural supostamente invariável é, segundo Adorno, necessariamente ideológica e reacionária, pois, se em

⁵⁶ Podemos aqui nos recordar de uma passagem da obra *A Força da Composição Musical* de Hindemith que sintetiza bem a concepção do compositor acerca do sistema tonal: “as relações tonais estão fundadas na Natureza, nas características dos materiais sonoros e do ouvido, bem como nas relações puras dos grupos numéricos abstratos. Não podemos escapar da relação entre sons. Sempre que dois tons soam, simultaneamente ou sucessivamente, eles criam um certo valor intervalar; sempre que acordes ou intervalos estão conectados, eles entram em uma relação mais ou menos próxima. E sempre que as relações entre sons são jogadas uma contra a outra, a coerência tonal aparece. Assim, é quase impossível conceber grupos de sons sem coerência tonal. A tonalidade é uma força natural, como a gravidade” (HINDEMITH, 2020, p. 152).

termos de *fundamentação*, “a consistência invariável da natureza [*unveränderte Bestand von Natur*] como algo eterno fornece a base para toda ideologia e reação” (GS 18, 96), podemos dizer que em termos práticos tal problemática se expressa na tentativa de “legitimar como natural, universal e imutável algo que é, num sentido muito particularizado, de origem cultural e histórica e, portanto, sujeito a mudanças” (PADDISON, 1993, p. 53). Com efeito, podemos dizer que o aspecto particularmente regressivo e reacionário, que se apresenta na crença ou defesa de uma suposta imutabilidade da natureza que deve servir como parâmetro de estruturação de obras musicais, ou mesmo gêneros musicais, se fundamenta em uma atitude nostálgica, ou seja, em uma busca de retorno a um período histórico que por definição está ultrapassado, o que, por sua vez, não apenas revela uma concepção falsa sobre a história, mas também expressa a rejeição da própria dinâmica inerente do *material musical*⁵⁷, na medida em que tal atitude se apresenta como uma das principais causas da rejeição das obras modernas, geralmente ao defini-las como obras incompreensíveis [*unverständlich*]⁵⁸ ou destituídas de sentido [*sinnlos*].

Outro aspecto que torna possível a atribuição de falsa consciência a determinados compositores é a revelação – que a depender do compositor pode se dar de modo consciente ou inconsciente⁵⁹ – que a função social que desempenha a obra de determinado compositor pode ser útil ou contribuir diretamente para a manutenção de determinada classe política ou sistema de dominação. Tal característica, por exemplo, é atribuída a Casella, pois, segundo Adorno, sua produção musical na medida em que é concebida enquanto música estabilizada “é orientada simplesmente de acordo com os interesses e ditames da classe dominante [*herrschende Klasse*].” (GS 18, p. 90). Essa compreensão do conceito de ideologia, com efeito, é consonante com a definição apresentada por John

⁵⁷ Sobre a relação do objetivismo com o material musical atual Adorno, no texto *Sobre a Situação Social da Música*, irá assinalar a existência da seguinte contradição: “o objetivismo, como “nova objetividade” zelosamente realçando seu carreirismo e contemporaneidade, se esforça para aplicar os modelos antigos e presumivelmente eternos precisamente ao material atual: o mesmo material harmonicamente liberado, predisposto à polifonia, emancipado da obrigação de expressão [*Ausdruckszwang*], que deriva da dialética da escola de Schönberg e é adialeticamente adotado pelo objetivismo” (GS 18, p. 743).

⁵⁸ Tal atitude reacionária, segundo Adorno, geralmente se expressa da seguinte forma: “esta música que é incompreensível, isto é, esotérica-privada, isto é, reacionária, deve ser rejeitada” (GS 18, p. 732).

⁵⁹ Max Paddison, por exemplo, compreende que a atitude que se constitui a partir da crença falsa que atribui um caráter de imutabilidade natural a certos parâmetros da composição musical não é de ordem consciente, mas sim inconsciente. Segundo o autor, a ideologia nesse sentido “deve ser entendida não como um sistema de crenças conscientemente sustentado, mas sim como um sistema vivido de valores dos quais somos amplamente inconscientes, que forma nosso senso de identidade, e em relação ao qual normalmente somos incapazes de assumir uma posição crítica e auto-reflexiva” (PADDISON, 1993, p. 53).

Thompson, segundo o qual a *ideologia* pode ser definida através dos “modos pelos quais o significado (ou a significação) contribui para manter as relações de dominação” (THOMPSON, 1984, p. 4). Tal caracterização da ideologia que se fundamenta a partir da noção de significados ou estratégias que, ao fim, visam a perpetuação de determinado poder é, por sua vez, descrita por Terry Eagleton do seguinte modo:

Um poder dominante pode legitimar-se promovendo crenças e valores compatíveis com ele; *naturalizando e universalizando* tais crenças de modo a torná-las óbvias e aparentemente inevitáveis; *denegrindo* idéias que possam desafiá-lo; *excluindo* formas rivais de pensamento, mediante talvez alguma lógica não declarada mas sistemática; e *obscurecendo* a realidade social de modo a favorecê-lo. Tal “mistificação”, como é comumente conhecida, com freqüência assume a forma de camuflagem ou repressão dos conflitos sociais, da qual se origina o conceito de ideologia como uma resolução imaginária de contradições reais. Em qualquer formação ideológica genuína, todas as seis estratégias podem estabelecer entre si interações complexas (EAGLETON, 1997, p. 19).

A apresentação destas estratégias ideológicas proposta por Eagleton mostra-se como produtiva para apreendermos diversos aspectos que dizem respeito à composição caracterizada por Adorno como reacionária ou regressiva, tal como no caso de Casella. No que se refere à naturalização e universalização de determinadas crenças, por exemplo, podemos mencionar a defesa do compositor da imutabilidade de um suposto estado natural⁶⁰ que deveria ser o parâmetro para a composição. No que se refere, por sua vez, a atitude que visa denegrir e excluir ideias contrárias, podemos nos recordar que o programa estético-musical que se baseia em uma práxis política reacionária sempre teve como finalidade a supressão do modernismo musical sob a justificativa que este era o responsável pela instituição da suposta “anarquia” e “decadência” atual no âmbito da composição. É exemplar de tal atitude reacionária o julgamento que associava a música de Schoenberg ao “bolchevismo musical” com a finalidade de destituí-la de legitimidade e valor artístico, como, por exemplo, se expressa em um texto de 1919 do compositor alemão Bruno Schrader escrito em uma das *Musikbriefe* publicada na *Neue Zeitschrift für Musik*: “não reprovamos o ‘mestre vienense’ por ser autodidata, mas por não ter

⁶⁰ A incapacidade de distinguir adequadamente o que diz respeito ao âmbito histórico-social e ao âmbito natural, ou mais exatamente, a consciência que confunde tais âmbitos, segundo Raymond Geuss, é uma das formas de apresentação da ideologia enquanto falsa consciência, pois, segundo o autor, “uma forma de consciência é ideológica se contém essencialmente um erro de ‘objetificação’, isto é, se contém uma falsa crença no sentido de que algum fenômeno social é um fenômeno natural, ou, dito de outra forma, agentes ou “sujeitos” humanos estão sofrendo de uma consciência ideologicamente falsa se eles ‘objetificam’ falsamente sua própria atividade, ou seja, se são enganados ao tomar essa atividade como algo ‘estranho’ para eles, especialmente se consideram essa atividade como um processo natural fora de seu controle (GEUSS, 1981, p. 14).

aprendido nada inteligente [*Gescheidtes*], por não ser capaz de pensar em nada inteligente e por personificar o bolchevismo na música” (NZfM 86, 1919, p. 43 *apud* JOHN, 1994, p. 32). A mistificação e obscurecimento da realidade social, que também é uma característica das estratégias que se alinha à estrutura ideológica, por fim, pode ser atribuída ao efeito tanto da difusão de tais ideias falsas no corpo social quanto da atribuição de uma suposta legitimidade universal a estas.

No entanto, vale ressaltar – como outro aspecto relevante para a discussão acerca do conceito de ideologia em sua acepção crítica-negativa – que o posicionamento de determinado compositor em prol de alguma “ideologia” (a concebemos, aqui, enquanto “visão de mundo”) nem sempre se baseia no fato do mesmo ser diretamente beneficiado pela classe social que ele consciente ou inconscientemente apoia e legitima, o que ao nosso ver é mais um índice da constituição de uma falsa consciência do compositor. Nesse sentido, podemos destacar a observação de Adorno acerca de Stravinsky, compositor que, muito embora apoie a classe burguesa no âmbito ideológico da sua composição, é rechaçado por esta:

Por mais que a música de Stravinsky reflita as ideologias [o conceito de ideologia, aqui, está sendo concebido enquanto “visão de mundo”, ou, mais exatamente, como um complexo de ideias e valores compartilhados por determinado grupo social – grifo nosso] da grande burguesia incomparavelmente muito mais precisamente do que, por exemplo, a de Richard Strauss como o compositor da grande burguesia na última geração, a grande burguesia, no entanto, suspeitará, Stravinsky como “destruidor” [*Destrukteur*] e em vez disso, ela preferirá ouvir Richard Strauss e ainda mais a Sétima Sinfonia de Beethoven (GS 18, p. 745).

Essa observação de Adorno sobre Stravinsky, com efeito, aponta tanto para um caso de constituição de “falsa consciência epistêmica” quanto de “falsa consciência genética”⁶¹, ou melhor, uma combinação destas com uma “falsa consciência funcional”⁶². A atitude

⁶¹ A falsa consciência genética pode ser definida, segundo Geuss, enquanto uma resposta à questão “em virtude de que uma forma de consciência é uma ideologia?”: “Em virtude de algumas de suas propriedades genéticas, isto é, em virtude de alguns fatos sobre sua origem, gênese ou história, sobre como ela surge ou vem a ser adquirida ou mantida pelos agentes, ou em virtude dos motivos que os agentes têm para adotá-la e agir sobre ela” (GEUSS, 1981, p. 19). Nesse contexto em particular, é útil uma das distinções desta concepção apresentada por Geuss, a saber, entre a falsa consciência genética, que se fundamenta por uma *posição de classe*, e a falsa consciência genética *inconsciente* de suas origens e motivações; no caso desta última, tal compreensão da ideologia torna-se possível, segundo Geuss, a partir da analogia entre teoria social e psicanálise: “ideologias podem ser entendidas como sistemas de crenças e atitudes aceitas pelos agentes por razões ou motivos que esses agentes *não podem reconhecer*” (idem, p. 20).

⁶² Raymond Geuss concebe o conceito de ideologia enquanto “falsa consciência funcional” da seguinte forma: “Uma forma de consciência é uma ideologia em virtude da função ou papel que desempenha no apoio, estabilização ou legitimação de certos tipos de instituições ou práticas sociais. (...) É pelo fato de apoiar ou justificar instituições sociais condenáveis, práticas sociais injustas, relações de exploração, hegemonia ou dominação que uma forma de consciência é uma ideologia” (GEUSS, 1981, p. 15).

ideológica de Stravinsky, nesse sentido, pode ser caracterizada como análoga a um dos exemplos que é apresentado por Terry Eagleton no intuito de argumentar que nem sempre as atitudes de indivíduos que visam a manutenção do poder de determinada classe trazem consequências positivas para si próprios:

Um grupo fatalista de indivíduos oprimidos pode não reconhecer que seu fatalismo é uma racionalização inconsciente de suas condições miseráveis, mas esse fatalismo pode perfeitamente mostrar-se inútil para seus interesses. Poderia, por outro lado, ser funcional para os interesses de seus governantes — caso em que uma falsa consciência “genética” por parte de uma classe social torna-se funcional para os interesses de outra. Em outras palavras, crenças que são funcionais para um grupo social não precisam ser motivadas dentro do próprio grupo; elas podem simplesmente cair no seu colo, por assim dizer. Formas de consciência funcionais para uma classe social podem também ser funcionais para outra de interesses opostos (EAGLETON, 1997, p. 36).

Se tomarmos esta observação de Eagleton como verdadeira, podemos afirmar que no caso de Stravinsky o que se apresenta é, entre outras coisas, uma junção das três formas de falsa consciência mencionadas acima na medida em que 1) o compositor possui crenças falsas tanto no que se refere a sua ignorância em relação ao verdadeiro estado do material musical atual quanto no que diz respeito a sua crença na tonalidade enquanto um sistema natural (“falsa consciência epistêmica”); quando ele 2) apresenta ideais e constructos estéticos que ajudam legitimar uma determinada classe social, a saber, a grande burguesia (“falsa consciência funcional”), quando na realidade 3) tais crenças referentes a legitimação de tal classe social não apenas são reproduzidas pelo compositor, mas também não trazem consequências positivas para ele (“falsa consciência genética”). Não obstante, se compreendermos que não necessariamente todas as formas de falsa consciência estejam presentes em qualquer que seja o compositor que seja caracterizado enquanto tal, como, por exemplo, no caso de Stravinsky, logo nos parece mais sensato pensar que, muito embora tais formas geralmente são constituídas simultaneamente, o compositor que apresentar ao menos uma destes índices de falsa consciência já pode ser caracterizado por meio da acepção crítica-negativa do conceito de ideologia.

3.3.2. A questão da ideologia enquanto falsa consciência no âmbito da recepção musical

No que diz respeito a questão da ideologia enquanto falsa consciência no âmbito da recepção musical podemos mencionar que, nesse contexto, a questão da ideologia se revela no problema da regressão da consciência do ouvinte contemporâneo, ou, mais

exatamente, em casos que 1) o ouvinte compreende que a música existe meramente em prol da *satisfação de suas necessidades*; 2) na ausência de *compreensão adequada das obras*, sendo que tais formas de apresentação da questão da falsa consciência no âmbito da recepção, ao fim, implica no comportamento resignado do ouvinte, ou seja, na sua *passividade* diante da reificação atual.

Quanto a satisfação que é buscada na música, Adorno irá compreender que tal “necessidade” é gerada no interior das contradições existentes na própria sociedade burguesa e, mais exatamente, na necessidade de fuga de uma realidade social repleta de contradições:

A necessidade da música [*Das Bedürfnis nach Musik*] ocorre na sociedade burguesa e cresce com o problema das relações sociais, que obriga os indivíduos a buscar sua satisfação fora de uma realidade social imediata que a nega. Essa satisfação [*Befriedigung*] é proporcionada “ideologicamente” pela vida musical, na medida em que assume sua tendência – produzida dialeticamente – de fugir da realidade social ou de reinterpretá-la, e apresente conteúdos que a realidade social nunca possuiu ou perdeu há muito tempo, e que objetivamente encerra a intenção em si de se agarrar a eles, de impedir uma mudança na sociedade que por necessidade teria que desmascarar [*entlarven*] justamente tais conteúdos (GS 18, p. 764).

A partir de tal trecho, notamos que a “satisfação” em questão relacionada à “necessidade da música” na sociedade burguesa é de natureza fundamentalmente dialética, pois se, por um lado, ela se apresenta como uma necessidade real de fuga de uma realidade reificada, por outro lado, tal satisfação se apresenta enquanto problemática na medida em que ela, em vez de impelir à consciência para atuar em prol da transformação da reificação existente, pelo contrário, impede que qualquer mudança ocorra, isso porque tais “necessidades” são geradas no interior da própria sociedade burguesa, e também porque a satisfação destas necessidades fundamenta em grande medida a resignação do ouvinte atual. Para compreendermos melhor a constituição da postura resignada do ouvinte na contemporaneidade, podemos nos lembrar que

Precisamente que a “vida musical” [*das “Musikleben”*] satisfaz as necessidades da burguesia tão adequadamente, mas que na forma de satisfação reconhece e estabiliza a consciência existente ao invés de desvelar [*aufzudecken*] em sua própria forma as contradições sociais, configurando-as e transformando-as em conhecimentos sobre a disposição da sociedade [*die Beschaffenheit der Gesellschaft*]: isso constitui a essência ideológica da vida musical (ADORNO, GS 18, p. 764).

Aqui, Adorno, ao atribuir à “vida musical” burguesa uma “essência ideológica” se refere ao conceito de ideologia enquanto falsa consciência na medida em que a produção de necessidades, que devem ser satisfeitas pela própria vida musical burguesa, possui uma determinada *função*, a saber, a produção da *estabilização e resignação* da

consciência atual através do encobrimento das próprias contradições que são inerentes à sociedade burguesa. O caráter ideológico de tal satisfação trazida pela música, de acordo com Adorno, já tinha sido compreendido por Nietzsche, pois

Quando Nietzsche condenou, como impura e perigosa, a “embriaguez” [“*Rausch*”] provocada pela música, uma embriaguez infrutífera e difícil de ativar, apesar de toda a questionabilidade de suas categorias e de uma vida musical direta guiada por Wagner, estava reconhecendo corretamente, em todo caso, a conexão entre a satisfação de necessidades [*Bedürfnisbefriedigung*] e o embaçamento ideológico [*ideologischer Vernebelung*] que constitui a lei da prática musical burguesa, e também ao apontar para o inconsciente [*das Unbewußte*] como palco dessa conexão (idem, *ibidem*).

A partir de tal trecho, podemos identificar que não apenas a satisfação de necessidades possui natureza ideológica, mas também a “embriaguez” [*Rausch*] de natureza inconsciente causada pela música. Tal embriaguez, longe de ser um mero acaso da experiência musical, se apresenta na experiência de apreensão de determinadas obras de modo inevitável e, por vezes, como uma finalidade que deve ser alcançada pelo tipo de ouvinte que possui a necessidade de se relacionar com uma forma musical

cuja principal função é esconder [*verbergen*] a realidade com o sono [*Traum*], a embriaguez [*Rausch*] e imersão [*Versenkung*] (...) para fornecer aos burgueses na imagem estética [*im ästhetischen Bilde*] precisamente aquelas satisfações dos instintos [*Triebbefriedigungen*] que a realidade os proíbe (ADORNO, GS 18, p. 757).

No entanto, a *dinâmica pulsional* de produção e satisfação de necessidades instintivas e inconscientes por meio da música que é atribuída à sociedade burguesa, na verdade, não possui seu único fundamento na sociedade burguesa, mas sim em um processo muito mais amplo e complexo que, ao fim, aponta para o próprio modo de funcionamento do *capitalismo tardio*, bem como para algumas das estruturas fundamentais que se relacionam intrinsecamente com ele, tal como a *indústria cultural*. No que se refere a indústria cultural em específico podemos nos recordar que esta engendra o aparente (ou efetivo) caráter de necessidade de consumo de *mercadorias culturais*, antes de tudo, enquanto uma estratégia mercadológica que pressupõe um consumidor passivo para poder obter lucro:

Para disputar um espaço sempre maior no mercado, os produtos são *naturalmente* levados a cultivar a preguiça e o comodismo dos consumidores, desencorajando-os de quaisquer esforços de inquietação consequente ou questionamento ousado. Desenvolve-se uma produção que, no conjunto, evita estimular a reflexão de seus destinatários, produzindo-lhes na sensibilidade impactos anestésicos e atrofiando-lhes a imaginação (KONDER, 2002, p. 82).

Além disso, na medida em que tal produção de necessidades aponta para um dos operadores da *indústria cultural*, a saber, a *manipulação retroativa* (Cf. ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 100), torna-se evidente que a promessa de realização dos desejos apresentada pela indústria cultural é, ao fim, tão somente uma mera promessa da própria possibilidade de tal realização:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do quotidiano cinzento ao qual ele queria escapar (idem, p. 115).

A partir disso, nota-se que uma das características centrais do *modus operandis* do *capitalismo tardio* em geral, a saber, tal dinâmica de produção e satisfação de necessidades dos consumidores, é no mínimo contraditória, pois enquanto ela apresenta os meios para a satisfação de tais necessidades dos consumidores, ela, ao mesmo tempo e de modo paradoxal, anula tal possibilidade:

A antirrazão do capitalismo totalitário, cuja técnica de satisfazer necessidades, em sua forma objetualizada, determinada pela dominação, torna impossível a satisfação de necessidades e impele ao extermínio dos homens – essa antirrazão está desenvolvida de maneira prototípica no herói que se furta ao sacrifício sacrificando-se (idem, p. 54).

Além disso – e trazendo a discussão novamente para o âmbito especificamente musical – podemos mencionar outro ponto que certamente possui relação direta com o âmbito da supramencionada “satisfação de necessidades” apresentada tanto pela música quanto pelos mecanismos ideológicos do capitalismo tardio e da indústria cultural: as consequências que são constituídas no âmbito da subjetividade do ouvinte. Nesse sentido, enfatizamos que a constituição do diagnóstico geral da *regressão da audição*⁶³ – e todos os aspectos que dizem respeito a tal diagnóstico, a incluir a já mencionada passividade do ouvinte contemporâneo – tem sua origem justamente no contexto de relação do ouvinte com tal dinâmica pulsional e, mais precisamente, na relação constitutiva de *satisfação* e *alienação* relacionada à experiência de escuta de *obras reificadas*. Com efeito, podemos dizer que a relação dos ouvintes com as obras reificadas não se revela apenas em termos

⁶³ Como já desenvolvemos uma exposição mais detalhada sobre o fenômeno da regressão da audição, assim como da “passividade”, no capítulo dois do presente trabalho, julgamos que, nesse contexto, é suficiente a simples menção a tais conceitos, pois compreendemos que seria repetitivo e, portanto, desnecessário, se deter a aspectos expositivos destes conceitos aqui novamente.

de efeitos estéticos e psicológicos (tal como na regressão da audição), mas também em consequências políticas e sociais de grande significado, sendo aqui talvez o evento de maior significado a constituição da *resignação* e *passividade* do ouvinte contemporâneo em relação aos mecanismos de dominação estabelecidos. Na medida em que notamos que há um *primado da produção* em Adorno (Cf. PADDISON, 1993, p. 208), constatamos que a obra musical não seria o parâmetro apenas para a produção, mas ela também seria o condicionante da reprodução e consumo, de tal maneira que as obras mercantis ou reificadas possuem o poder de subordinar

os ouvintes a respostas pré-condicionadas que garantem doutrinação ideológica conspícua ou consumo capitalista desenfreado. Os próprios ouvintes se resignam aos efeitos retóricos da obra musical; eles renunciam a toda responsabilidade por sua percepção intelectual (HALL, 2014, p. 84)

A percepção e audição padronizada e reificada que é constituída pela relação do ouvinte com obras musicais reificadas trazem consequências para a constituição da práxis social-política do ouvinte na medida em que o conformismo no âmbito musical que se constrói em relação às obras se estende para a constituição da consciência em geral, tanto de um ponto de vista psicológico quanto social. Nesse sentido, podemos nos recordar do mecanismo de *identificação* que é amplamente mobilizado pela relação dos ouvintes com canções de sucesso:

uma vez que cada ouvinte pode cantar imediatamente a melodia com a qual é manipulado [*bearbeitet*], ele se identifica com os veículos originais da melodia [*ursprünglichen Trägern der Melodie*], personalidades elevadas [*gehobenen Persönlichkeiten*], ou com o coletivo guerreiro [*kriegerischen Kollektiv*] que canta as canções, ele também esquece seu isolamento [*Vereinzlung*] e aceita a ilusão de estar rodeado pelo coletivo, ou de ser ele mesmo uma personalidade elevada (GS 18, p. 775).

Nesse sentido, supomos que se a *identificação* que ocorre no âmbito estético, isto é, na práxis musical do ouvinte, se revela precisamente na constituição de um imaginário que aponta para a existência de um coletivo que ao fim não existe, ou na admiração e valorização de supostas “personalidades elevadas”, logo a transposição de tal modo de comportamento na política (aqui, em específico, a política de teor reacionário ou regressivo) se revela na medida em que verificamos que em não poucos casos a adesão de indivíduos e/ou grupos à movimentos regressivos e totalitários ocorrem por meio da mobilização de mecanismos inconscientes, sobretudo – e assim como na música –, o da identificação.

A falsa consciência do ouvinte, de um ponto de vista estético-musical e psicológico, se revela em sua incapacidade de apreender e compreender as obras adequadamente. Esta incapacidade de compreensão adequada das obras – que, na realidade não faz referência apenas às obras musicais, mas às obras de arte modernas em geral –, se fundamenta, antes de tudo, na *alienação* atual entre produção e consumo, ou seja, no fato que hoje

a produção da arte, ou seja, o material, as exigências [*Forderungen*] e as tarefas [*Aufgaben*] que o artista encontra em seu trabalho a princípio divorciou-se do consumo, ou seja, dos pressupostos, aspirações e possibilidades de apreensão que o artista leitor, espectador ou ouvinte encontra [*entgegenbringt*] nas obras de arte (GS 18, p. 825).

De acordo com esta perspectiva, o problema da incompreensibilidade das obras é, então, atribuído ao abismo existente entre a produção e recepção. Não obstante, se partirmos do fato que a música artística assim como qualquer obra de arte autêntica, independente de tal incompatibilidade com o âmbito do consumo, necessariamente possui um vínculo e natureza social, podemos concluir que a razão para tal estado de coisas se apresenta enquanto uma contradição existente entre o estágio das forças produtivas estéticas e a consciência das massas, ou seja, nas “contradições reais da sociedade em que vivemos” (idem, p. 827, 828). Nesse sentido, Adorno irá argumentar que a música artística, na medida em que expressa de modo imanente em sua forma tais contradições sociais, geralmente tende a mobilizar reações inconscientes que se tornam aversivas a ela, pois a sociedade em geral, diferentemente da arte, busca manter-se no seu atual nível de evolução, isto é, manter-se estabilizada e que, em função disso,

a difícil inteligibilidade da nova arte tem sua razão específica nessa necessária referência retroativa [*Rückbezogenheit*] da consciência do consumidor a uma situação espiritual e social em que qualquer ir além dos dados [*jedes Hinausgehen über die Gegebenheiten*], qualquer descoberta [*Aufdecken*] de suas contradições, equivale a uma ameaça [*Bedrohung*]. É por isso que a verdadeira arte utilitária, que serve à distração, à leitura de entretenimento e à impressão kitsch, filmes sonoros e sucessos de dança, está necessariamente e historicamente intacta (...). Aqui pode-se argumentar que a eternidade negativa do kitsch corresponde a um equivalente da consciência do consumidor (GS 18, p. 828, 829).

Por fim, podemos lembrar que a incompreensão generalizada das obras musicais modernas também se constitui como consequência do fenômeno da regressão da audição e, mais exatamente, tanto na incapacidade do ouvinte de constituir uma “audição estrutural” – que seria a condição de possibilidade para a devida apreensão das obras, não como um mero conglomerado de ideias desconexas, mas sim como um constructo estético

dotado de uma lógica própria que, ao fim, revela a instituição de um nexo de sentido (*Sinnzusammenhang*) – quanto na formação do oposto desta concepção de audição, a saber, no estabelecimento de uma “audição atomística”, que justamente aponta para um modo de percepção que é incapaz de contemplar a obra enquanto uma *totalidade*. Se a obra musical, em última análise, não se constitui senão enquanto uma totalidade, então tal modo de apreensão deficitário do ouvinte se revela, ao fim, enquanto uma incapacidade de apreender a própria obra enquanto tal.

3.3.3. A problemática da ideologia enquanto “falsa consciência” desde uma perspectiva das obras musicais

A ideologia concebida em seu sentido crítico-negativo desde uma perspectiva que se volta para a análise das obras musicais, que parte de uma análise materialista de constructos estéticos musicais constituídos enquanto totalidades dinâmicas, nos habilita a falar na constituição de uma “falsa consciência” em um sentido mais específico: a constituição de uma *falsidade* que se revela no âmbito da estrutura interna da obra. Com efeito, pode-se dizer que ao analisarmos a questão da ideologia em seu sentido crítico-negativo no âmbito das obras musicais, podemos reconhecer ao menos dois modos de apresentação do conceito de ideologia: em primeiro lugar, como a obra de algum modo apresenta-se como “ideológica” ou não em relação aos seus aspectos técnicos (aqui, o parâmetro de análise seria imanente, ou seja, uma avaliação da própria constituição de *verdade* ou *falsidade* da obra); 2) em segundo lugar, na *função* que as obras assumem no interior da sociedade, já que elas, ao fim, apresentam-se ou como crítica da *ideologia* (como no caso das obras progressistas) ou como consonantes com a ideologia (como no caso das obras reacionárias); no primeiro caso, trata-se das obras que se opõem e se apresentam como antítese da ideologia, no segundo, das obras que apoiam, legitimam e corroboram a instituição da *falsa consciência*, na medida em que tais obras contribuem de algum modo para a instituição da *alienação* e *reificação* da sociedade atual. Ambos os domínios, isto é, o da análise da constituição formal da obra e o da função social que a mesma desempenha, não se dividem em categorias rígidas e fechadas, mas, pelo contrário, tais domínios são analisados e determinados de maneira conjunta.

No que diz respeito à análise da constituição da problemática da ideologia nas obras musicais que se revela a partir da *crítica imanente*⁶⁴ das obras, podemos dizer que, para Adorno, a determinação de uma obra enquanto ideológica (seja de um ponto de vista substancial ou de um ponto de vista funcional) torna-se possível a partir da análise de dois parâmetros, a saber, as categorias de *representação* (*Darstellung*) e *aparência* (*Schein*). Quanto a primeira categoria, isto é, a categoria de representação, sua centralidade torna-se evidente na análise da questão da ideologia no âmbito das obras quando observamos a maneira como a sociedade e o mundo são representados nas obras de arte, ou, mais exatamente, quando torna-se possível distinguir se tais representações acerca do mundo são *verdadeiras* ou *falsas* (determinação que se revela na constituição material da obra)⁶⁵ e, além disso, se, com tais representações, a obra estabelece uma relação passiva ou de crítica em relação à *reificação social* (determinação que se revela ao avaliarmos o âmbito *funcional* da obra).

Quanto a categoria de *aparência*, podemos dizer, antes de tudo, que Adorno compreendia tal categoria – da mesma forma que a categoria de *representação* – não apenas como ligada ao âmbito da ideologia, mas também como uma característica inerente das obras de arte, o que nos indica que é necessário distinguir ao menos dois níveis de *aparência* no âmbito da análise de obras musicais, a saber, a *aparência* enquanto categoria positiva – a “aparência estética” (*ästhetischer Schein*) – e a “aparência em sentido negativo” (*Schein im schlechten Sinne*); a primeira é aquela que é inerente à obra de arte autêntica; a segunda, por outro lado, na medida em que é índice da constituição de falsidade da obra, é condição para a caracterização da obra enquanto ideologia⁶⁶.

⁶⁴ Segundo Guido Kreis, “a crítica imanente examina se uma obra pode ser constituída como uma obra bem-sucedida [*gelungenes Werk*] ou não de acordo com sua própria exigência [*Anspruch*] e medida [*Maßstab*] em termos de técnica e nexos de sentido [*Sinnzusammenhang*]” (KREIS, 2019, p. 85).

⁶⁵ Aqui, compreendemos por “representação verdadeira da realidade” aquela própria das obras que se comprometem a desvelar as contradições sociais com as quais ela se relaciona de alguma maneira. Trata-se de uma postura antitética e negativa. A representação falsa, por outro lado, aponta para a afirmação ideológica e cínica da alienação e da reificação por meio do encobrimento de suas contradições no interior da constituição da obra.

⁶⁶ A seguinte distinção que fora apresentada por Michael Rosen revela-se como importante para assinalar que a existência de tal distinção no interior do conceito de *aparência* é válida ao menos desde a estética do idealismo alemão: “Em suas origens etimológicas, *Schein* significa tanto *aparência* ilusória (como em Lambert) quanto aquela qualidade lustrosa, ao mesmo tempo superficial e misteriosa, que pode ser traduzida em inglês como “brilho” ou (como Coleridge faz) “translucência” [*translucence*]. É *Schein* que faz das obras de arte (e belos objetos naturais) algo mais do que apenas coisas materiais. Herder, em seu *Plastik* (1778), sugere uma conexão etimológica entre *Schein* e beleza: ‘*Schönheit* (beleza) recebe o seu nome de *Schauen* (olhar) e de *Schein*’” (ROSE, 2013, p. 316).

No entanto, considerando que a aparência e a representação são características inerentes às obras de arte em geral, podemos nos perguntar o que, afinal, nos permite identificar quando tais categorias apontam para o âmbito da falsidade e da ideologia? A distinção em questão se fundamenta no teor da representação própria à determinada obra ou, mais precisamente, no conhecimento que revela se a aparência e a representação de determinada obra musical apresentam o mundo de maneira falsa (ou seja, como harmonioso, coerente e integrado) ou correta (ou seja, como falso, repleto de contradições e conflituoso), e se ao representar, seja sua verdade ou falsidade, qual a “atitude” da obra em relação a tal estado de coisas: ela se conforma ou se opõe a ele? Nesse sentido, podemos mencionar que uma das características que nos permite caracterizar determinada obra enquanto falsa ou ideológica é quando ela representa o *mundo alienado* como uma totalidade harmônica:

Para Adorno, a música se torna ideologia no mundo alienado se ela se apresenta como harmoniosa [*harmonisch*] e completa [*abgeschlossen*]. Desse modo, ela oferece um mundo compensatório [*Gegenwelt*] positivo que cria a ilusão de que a alienação é passível de ser vivida [*lebbar*] ou superável [*überwindbar*]. Ela sugere que o mundo alienado não é alienado, e isso por si é alienação (KREIS, 2019, p. 93).

Isso, por seu turno, nos permite contemplar ao menos dois níveis de falsidade que podem estar presentes nas obras ligadas à ideologia: 1) a falsidade que diz respeito ao teor de representação da obra (por exemplo, em uma apresentação do mundo enquanto harmônico quando este na realidade está repleto de antinomias e contradições sociais); 2) aquele que diz respeito à *função* (quando, em casos de representações falsas que constituem a obra, esta não apenas ofusca a “verdade” sobre o mundo, ou seja, suas contradições, mas também incita a formação de uma falsa consciência geral na medida em que promove a ilusão ou mistificação das massas). Nesse sentido, a caracterização da obra musical enquanto ideologia, segundo Guido Kreis, consiste numa falsa representação (*falsche Darstellung*) do mundo da vida (*Lebenswelt*) de tal modo que “um mundo da vida socialmente deficitário é representado em uma obra de arte como se fosse substancial [*gehaltvoll*] e correto [*richtig*]” (idem, p. 92). Desse modo, “a representação das obras torna-se uma aparência [*Schein*] no mau sentido, uma mentira sobre o mundo [*Lüge über die Welt*]” (idem, *ibidem*).

Não obstante, vale ressaltar que, de um ponto de vista da filosofia e sociologia da música desenvolvida por Adorno, a música pode ser concebida enquanto aparência (no mau sentido do termo) não apenas de um ponto de vista estrutural, isto é, devido a seus

aspectos técnicos constitutivos, mas que outros fatores também entram em jogo para tal avaliação, como é o caso 1) das condições de reprodução da obra (como no rádio, por exemplo) ou 2) do local em que a obra musical é reproduzida; ambos os casos possuem tal poder de influência sobre a obra que, em última análise, podemos dizer que a depender do “como” ou “onde” a obra é reproduzida, ela pode tornar-se ideológica, ou, mais precisamente, aparência no mau sentido. Podemos tomar como exemplo a observação de Adorno que se volta à constituição da aparência na música que é reproduzida nos cafés enquanto música de fundo (*Hintergrundmusik*):

Em nenhum lugar a música se tornou tão exagerada na aparência [*Schein*], como no café. Mas mantém-se na aparência. Assim, emancipada de toda a seriedade humana e de toda a autenticidade da forma artística [*künstlerischen Gestalt*], deve, sem dúvida, ser para que as pessoas continuem a tolerá-la no meio das suas ocupações cotidianas, sem assustá-las; mas sua aparência é o que as ilumina. Não: que a ilumina. Com isso elas não se tornam outra coisa, mas sua imagem [*Bild*] transforma-se. É mais clara, mais nítida, mais perfilada. Quando a música do café silencia, soa como se um garçom obstinado desligasse algumas lâmpadas. A música de fundo é uma fonte de luz acústica (GS 18, p. 821).

Em vista do entrelaçamento dialético e inevitável entre produção, reprodução e recepção que é assinalado por Adorno, os impactos na obra – nesse caso, em específico, trata-se dos impactos na estrutura da obra decorrente de suas condições de reprodução no café – sempre trazem de algum modo consequências diretas para o âmbito da *recepção*; no caso em questão, como vimos no trecho supracitado, a música de fundo tem como função, entre outras, contribuir para que as pessoas possam tolerar o cotidiano, o que significa que, em tal contexto funcional, ela serve como uma espécie de anestésico do embrutecimento da vida atual, que contribui para a formação do atual contexto de cegueira social [*der gesellschaftliche Verblendungszusammenhang*], ou seja, a perpetuação de um estado de coisas no qual as pessoas são passivas e resignadas diante da existência.

De um ponto de vista da crítica imanente e, mais exatamente, da análise que visa identificar a constituição da ideologia na obra a partir de aspectos técnicos, é interessante observar que Adorno em uma de suas análises sobre o *jazz* irá identificar que a falsidade de tal gênero, apresentada no âmbito do seu conteúdo, corresponde à sua função ideológica na medida em que tal conteúdo serve justamente para mascarar sua própria realidade técnica e estrutural:

A função ideológica da música jazz, como a forma gran-burguesa em princípio da música vulgar de hoje, era esconder seu caráter mercantil e seu modo de produção alienado, para oferecer o artigo de mercado como “trabalho de

qualidade” [*“Qualitätsarbeit”*]. Ela deve provocar a aparência [*Schein*] de liberdade de improvisação e imediatismo na esfera da música ligeira; é por isso que ela foi capaz de se adaptar tão confortavelmente aos esforços [*Bestrebungen*] no mesmo sentido feitos na música artística. Do ponto de vista psicológico, a manobra do jazz é um sucesso de longa data: graças à estrutura de uma sociedade cujo mecanismo de racionalização produz necessariamente a necessidade de seu próprio ocultamento [*Verhüllung*] para ser comercializável [*absatzfähig*] (GS 18, p. 773, 774).

Isso significa que a constituição do jazz de um ponto de vista técnico possui uma função ideológica, algo que torna-se evidente quando observamos que ele mascara sua *estandardização* com uma aparência de “liberdade de improvisação” e “imediatismo” para buscar legitimar-se não como mercadoria cultural ou kitsch, mas como música artística, sendo que o intuito de tal atitude não é senão elevar seu caráter mercantil e lucratividade já que ao ser concebido enquanto obra de arte autêntica sua adesão pelas massas torna-se mais generalizada. Sendo assim, o que se revela, ao fim, a partir da análise adorniana das características técnicas e estruturais deste gênero musical, é que

no jazz, do ponto de vista da imanência musical, a liberdade e a riqueza rítmica também são aparências [*Schein*] (...). Sob a mais rica superfície do jazz subjaz, concisa, inalterada, claramente destacável, o esquema harmônico-tonal mais primitivo com sua articulação [*Gliederung*] em semicadência e cadência completa e, portanto, a métrica e forma igualmente primitivas (idem, p. 774).

Não obstante, podemos assinalar que as análises e reflexões de Adorno que visam compreender o caráter ideológico das obras a partir dos aspectos técnicos das mesmas não se limitam às suas análises sobre o jazz, mas dizem respeito a outros gêneros musicais que são igualmente concebidos como regressivos, tal como o programa estético-musical da música dos musicantes, cuja estrutura aponta para uma espécie de velamento, que aponta para uma contradição entre a aparência e a verdadeira estrutura da obra:

nas músicas para musicar [*Musiziermusik*] especificamente concertantes surge um quid pro quo entre composição e instrumentação, no qual se esconde [*sich verbirgt*] a nulidade [*Nichtigkeit*] do conteúdo musical. Aplicado de forma positiva: assim como a temática e a construtiva, a fantasia sonora também é eliminada [*getilgt*] e substituída por uma experiência sonora autossuficiente, sem nunca ir além de si mesma [*ohne je über sich hinauszugreifen*], nem produzir nada novo com a intuição fresca [*in frischer Anschauung Neues zu produzieren*] (GS 17, p. 227).

Sendo assim, compreende-se que tanto no jazz quanto na música dos musicantes, por exemplo, a estruturação da obra possui uma natureza e função necessariamente ideológica na medida em que os aspectos técnicos que compõem a obra são trabalhados de tal maneira que o caráter estereotipado e vazio de tais obras, ou seja, a verdadeira realidade

destas seja encoberta, para assim tornarem-se mais passíveis de se integrarem à consciência reificada do ouvinte atual.

No que diz respeito aos efeitos políticos e sociais que são constituídos pelas obras concebidas enquanto ideologia, e ainda nos remetendo a música dos musicantes, podemos lembrar que

Os musicantes querem construir enclaves na sociedade racionalizada que escapem do poder da razão a uma vaga naturalidade; por outro lado, entregam-se ao próprio processo cego de racionalização, como um “tempo do tempo”, como algo mítico brotado da natureza [*naturwüchsigmythisch*], e glorificá-lo (idem, p. 228).

Se, como já exposto anteriormente, o desejo de retorno a um estado natural imutável não revela-se apenas como falso, mas também como reacionário na medida em que tende a incitar comportamentos artísticos e políticos regressivos, podemos, então, compreender que a música dos musicantes, assim como qualquer música compreendida a partir do conceito de ideologia, não aponta apenas para a constituição de uma *falsidade* no âmbito da obra, que se revela mais precisamente por seus aspectos técnicos, mas também aponta para a constituição de uma *falsa consciência* da sociedade em geral (que, no caso da música em específico, revela-se nos âmbitos da composição, reprodução e recepção musical), pois, na medida em que a música (e toda obra de arte) é fundamentalmente ligada à sociedade na qual ela se insere e com a qual se relaciona, o que se constitui no âmbito das obras é de algum modo e necessariamente transposto para o âmbito social, pois as obras musicais trazem impactos para a constituição geral da consciência individual e coletiva, sendo que no caso da consciência que se relaciona em específico com obras musicais reificadas a tendência geral é que ela se constitua como alienada e/ou reificada, ou seja, enquanto uma *falsa consciência*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou esclarecer em que consiste a relação entre música e ideologia desde a perspectiva da estética musical adorniana, mais exatamente através da interpretação e discussão dos textos estético-musicais de Adorno dos anos 30 e 40. Nesse sentido, tentamos, além de analisar o modo próprio e os diversos contextos em que o conceito de ideologia é articulado no período histórico em questão da produção estética e filosófica de Adorno, abordar conceitos que ao nosso ver não podem ser dissociados da discussão e reflexão sobre a problemática do conceito de ideologia pensada especificamente no contexto musical, tais como os conceitos de *material musical*, “consistência” (*Stimmigkeit*), aparência (*Schein*) e representação (*Darstellung*). E, tendo em vista que a abordagem estética em Adorno jamais pode ser concebida de maneira abstrata, isto é, sem considerações que se voltem em específico para o âmbito artístico que está em discussão (no nosso caso, a música), nos preocupamos em pensar sobre a problemática em questão tendo como referencial os três âmbitos que abrangem a totalidade da constituição do fenômeno musical, isto é, a *produção, reprodução e recepção*.

No âmbito da produção musical, tentamos compreender como se apresenta a relação entre música e ideologia ao levarmos em consideração alguns conceitos centrais que dizem respeito a tal âmbito, como o conceito de material musical, bem como as reflexões críticas de Adorno de que se voltam a determinados gêneros musicais, como o neoclassicismo e o jazz, por exemplo. Se o conceito de material musical, por um lado, não se reduz à esfera da *objetividade* – como, a princípio, defende Krenek em seu diálogo com Adorno em 1930 –, mas abrange a própria esfera da *subjetividade*, por outro lado, podemos dizer que o sujeito composicional nem sempre está de fato condicionado adequadamente pelas determinações do material, e é justamente nesse contexto que se constitui uma das principais problemáticas referentes à ideologia no âmbito da produção musical. Afinal, se o material se correlaciona intrinsecamente com a constituição da consistência da obra, o que, por sua vez, é um dos principais parâmetros no que se refere à determinação das obras enquanto bem-sucedidas ou não (seja de um ponto de vista técnico, funcional e/ou social), e se, entre outras coisas, o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) da obra se constitui em grande medida devido a sua atitude perante à sociedade (sendo que, no caso específico das obras que constituem um teor de verdade,

trata de uma atitude de crítica à sociedade constituída), logo podemos dizer que a questão da falsidade, isto é, da ideologia no âmbito da produção se revela enquanto um caso de inadequação do compositor em relação às determinações históricas do material e à exigência de estruturação de consistência da obra. Como vimos, a alienação da obra diante do material e, por conseguinte, às suas próprias exigências materiais para constituir-se enquanto consistente (*stimmig*), não traz implicações apenas para a estrutura (*Gestalt*) da obra em si, isto é, para o âmbito da arte e estética musicais, mas também para a determinação do teor social e político das obras. Tendo isso em vista, concluímos que, a depender da relação do compositor e, por conseguinte, da obra com o material musical – relação que pode residir na compreensão e recepção adequada das suas determinações ou, por outro lado, de distanciamento e ignorância em relação às mesmas –, as obras podem ser concebidas enquanto *progressistas* ou *regressivas*, e aqui vale ressaltar que a concepção de progresso ou de regressão não aponta apenas para inconsistências na obra musical de um ponto de vista técnico, mas revela, para além disso, como a própria obra se posiciona perante à totalidade social e, por extensão, à *alienação e reificação*. Em suma, o que constatamos é que, de um ponto de vista funcional e social, a obra musical que se constitui em relação harmônica com o todo social pode ser caracterizada enquanto ideológica, enquanto que a obra que apresenta uma antítese à sociedade, por outro lado, revela uma atitude e concepção progressista, precisamente através de sua *negatividade* perante o status quo. Nesse sentido, compreendemos que as obras dos compositores em geral, quando concebidas em termos categóricos, constituem gêneros, e que estes cristalizam em sua forma geral a concepção de progresso, tal como é o caso do programa musical da *Nova Música* representada pela escola de Schoenberg, por exemplo, ou, ao contrário, a concepção de regressão e/ou reação, assim como constata-se em gêneros como a nova objetividade (*neue Sachlichkeit*), o jazz e a música dos musicantes.

No âmbito da reprodução musical, por sua vez, procuramos mostrar que, no contexto específico dos textos musicais de Adorno referentes ao período histórico que nos propomos a analisar, a problemática da ideologia se revela sobretudo no âmbito da *reproduzibilidade técnica* e, considerando especificamente o contexto experienciado por Adorno em sua época (sobretudo, nos anos em que viveu nos Estados Unidos), constatamos que o rádio é o objeto principal de análise e, por extensão, das considerações de Adorno acerca da problemática da ideologia no âmbito da reprodução. Constatamos, ao longo do capítulo, que o rádio, na medida em que, devido às suas limitações técnicas,

reproduz a obra musical de modo imperfeito, distorce-a de tal maneira que na maioria dos casos – senão mesmo na totalidade – a obra torna-se algo distinto do que ela mesma é, isto é, ela apresenta-se como destituída da sua constituição formal primária assim que é transmitida pelo rádio. Nesse sentido, pode-se notar que a reprodução da obra através do rádio traz ao menos duas implicações relevantes para a esfera musical considerada de maneira ampla, a saber, para os âmbitos da produção e recepção. Enquanto constatamos que na esfera da produção as consequências apontam justamente para as distorções formais e técnicas nas obras, como a dissolução da *totalidade* das mesmas, o que implica na *atomização* destas, por exemplo, as problemáticas que se constituem no âmbito da recepção, por sua vez, se referem aos impactos negativos para a constituição da avaliação, audição e subjetividade dos ouvintes que se relacionam com obras musicais nestas condições. Estes, na medida em que, em tal contexto social, se relacionam frequentemente – e de modo quase inevitável – não apenas com obras musicais reproduzidas pelo rádio, ou seja, obras destituídas de sua totalidade e atomizadas, mas também com obras que desde seu processo de produção até sua constituição formal se revelam como problemáticas de um ponto de vista formal e estrutural (como é o caso do jazz), podem ser compreendidos, desde a perspectiva apresentada pela estética musical de Adorno, a partir do conceito de *regressão da audição* que, em última análise, descreve a situação do ouvinte atual em termos de um enfraquecimento da subjetividade que se expressa enquanto um estágio de infantilidade generalizada, tanto que diz respeito à avaliação (ou, mais exatamente, na incapacidade de avaliação) de obras musicais, quanto no se refere à práxis musical, social e política regressiva e reacionária daqueles que lidam direta e quase inevitavelmente com obras musicais distorcidas e falsas. Em função disso, notamos que de modo geral o diagnóstico da regressão da audição é um dos principais no que diz respeito à identificação da constituição da ideologia no âmbito da recepção, e isso mais propriamente porque tal diagnóstico está muitas vezes direta e/ou fundamentalmente ligado à constituição da *identificação* e *passividade* do ouvinte em relação aos mecanismos que o escraviza e torna-o submisso à lógica de consumo própria que é instituída pela *indústria cultural*. Nesse contexto, o ouvinte em geral é concebido como um sujeito resignado, pois, mesmo quando ele busca ser engajado de um ponto de vista musical e/ou político, sua práxis não se revela de outra maneira senão enquanto *pseudo-atividade*.

Quando abordamos, por fim, uma discussão mais conceitual e terminológica a respeito do conceito de ideologia nos escritos musicais de Adorno das décadas de 30 e 40, buscamos apresentar a seguinte *interpretação*: o conceito de ideologia, tal como é concebido por Adorno em seus escritos musicais desta época, não pode ser compreendido em termos de uma definição que aponta para um sentido unívoco do conceito, mas, pelo contrário, ele só pode ser compreendido adequadamente se conseguirmos alcançar a *diversidade de sentidos* que diz respeito ao conceito quando este é pensado especificamente a partir da estética musical de Adorno. Conforme nossa proposta interpretativa, tal diversidade, por seu turno, aponta para pelo menos para as seguintes compreensões do conceito de ideologia: 1) *ideologia enquanto visão de mundo*, 2) *ideologia enquanto caracterização estilística* e 3) *ideologia enquanto “falsa consciência”*, sendo que esta última, por seu turno, se subdivide em três categorias: i) *falsa consciência do compositor*; ii) *falsa consciência do ouvinte*; iii) *“falsa consciência” desde uma perspectiva das obras musicais*. Apesar de cada uma destas formas de apresentação e constituição da ideologia possuir sua especificidade, conforme constatamos ao longo do capítulo, nota-se que há um elo comum que as unem: todas apontam, em última análise, para a constituição de uma forma de *falsidade*, seja no âmbito da produção, reprodução ou recepção musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. *Current of Music*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- _____.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. “Experiências científicas nos Estados Unidos”. In: _____. *Palavras e Sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- _____. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 3. ed. 2007.
- _____. *Gesammelte Schriften 17: Musikalische Schriften IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997a.
- _____. *Gesammelte Schriften 18: Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997b.
- _____. *Gesammelte Schriften 19: Musikalische Schriften VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997c.
- _____. *Indústria Cultural*. Trad. Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- _____. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- _____. “Sobre a Música Popular”. In: _____. COHN, Gabriel. (org.). *Theodor Adorno*. Col. Grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146.
- ALMEIDA, Jorge. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê, 2007.
- BABICH, Babette. Adorno's radio phenomenology: technical reproduction, pshysiognomy and music. *Philosophy and Social Criticism*, 2014, Vol. 40 (10), 957–996.
- BLOMSTER, W. Sociology of music: Adorno and beyond. *Telos*. v. 1976, n. 28, pp. 81-112, 1976.
- BOWIE, Andrew. Adorno and jazz. In: GORDON, P.; HAMMER, E; PENSKY, M. (ed.). *A companion to Adorno*. Hoboken: Wiley, 2019. p. 123-137.
- CARONE, Iray. *Adorno em Nova York: os estudos de Princeton sobre a música no rádio (1938 - 1941)*. São Paulo: Alameda, 2018.
- _____. Sobre o conceito adorniano de ‘regressão da audição’, nos manuscritos de 1938. *Constelaciones - Revista de Teoria Critica*. N. 6, dez. 2014.

COOK, Deborah. *The Culture Industry Revisited: Theodor W. Adorno on Mass Culture*. London: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.

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

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Trad. Luís Carlos Borges Silvana Vieira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

FLECK, Amaro. De meios que se tornam fins: o conceito de fetichismo na obra de Theodor W. Adorno. *Revista Dissertatio de Filosofia*. v. 42, p. 45-61, 2015.

FREITAS, V. Fetichismo e regressão musicais em Theodor Adorno. *Pensando – Revista de Filosofia*. v. 8, n. 16, 2017.

FUBINI, E. *La estética musical desde a Antigüedad hasta el siglo XX*. Madri: Alianza Editorial, 2007.

GEUSS, Raymond. *The Idea of a Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School*. New York: Cambridge University Press, 1981.

HALL, Mirko. *Musical revolutions in German culture: musicking against the grain, 1800-1980*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

HINDEMITH, Paul. *The Craft of musical composition*. Trad. Arthur Mendel. New York: Schott, 2020.

HINDRICHS, Gunnar. Der Fortschritt des Materials. In: KLEIN, R.; KREUZER, J.; MÜLLER-DOOHM, S. (org.). *Adorno Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin: J.B. Metzler, 2019, p. 59-70.

JARVIS, Simon. Adorno, Marx, Materialism. In: HUHNS, Tom. (ed.). *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004. pp. 79-100.

JAY, Martin. *As Ideias de Adorno*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JOHN, Eckhard. *Musikbolschewismus: die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994.

KONDER, Leandro. *A Questão da Ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KREIS, Guido. “Die philosophische Kritik der musikalischen Werke“. In: KLEIN, R.; KREUZER, J.; MÜLLER-DOOHM, S. (org.). *Adorno Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin: J.B. Metzler, 2019.

MÜLLER-DOOHM, S. *Adorno: a biography*. Trad. Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press, 2004.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1993.

PEREIRA, Mozart. “O sentido do conceito de ideologia em Marx e a questão da igualdade jurídica”. *Revista InSURgência*, Brasília, ano 2, v.2, n.1, 2016, pp. 295-321.

PINER, Christopher. *Ideology and False Consciousness: Marx and his historical progenitors*. Albany: State University of New York Press, 1993.

RODRIGUES, Luciane. *A construção do conceito de popular em Theodor Adorno*. Orientador: Henry Burnett. 2012. 85 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Filosofia: Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unifesp.br/handle/11600/8811>. Acesso em: 2 abril 2022.

RODRIGUES, Maysa. *Indústria cultural em Theodor Adorno: das primeiras análises sobre a mercantilização da cultura nos anos 1930 à formulação do conceito em 1947*. 153 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Sociologia: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-26052015-112252/pt-br.php>. Acesso em: 2 agosto 2022.

ROSE, Michael. *On Voluntary Servitude: false consciousness and the theory of ideology*. Cambridge: Polity Press, 2013.

SAFATLE, V. Fetichismo e mimeses na filosofia da música adorniana. *Discurso*. v. 36, p. 365-406, 2006.

THOMPSON, John. *Studies in the Theory of Ideology*, Cambridge, 1984.