

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-graduação em Filosofia

Leandro Augusto de Rezende

**MÚSICA DE PROTESTO E INDÚSTRIA CULTURAL: do espectro subversivo ao
reacionário**

Belo Horizonte

2024

Leandro Augusto de Rezende

**MÚSICA DE PROTESTO E INDÚSTRIA CULTURAL: do espectro subversivo ao
reacionário**

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

Orientador: Prof. Dr. Walter Romero Menon Júnior

Belo Horizonte

2024

100 Rezende, Leandro Augusto de.
R467m Música de protesto e indústria cultural [manuscrito] : do
2024 espectro subversivo ao reacionário / Leandro Augusto de
Rezende - 2024.
179 f.
Orientador: Walter Romero Menon Júnior .

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1.Filosofia – Teses. 2. Indústria cultural - Teses. 3.Música
popular – Aspectos políticos - Teses. 4.Adorno, Theodor W.
1903-1969. I. Menon, Walter, 1966- . II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MÚSICA DE PROTESTO E INDÚSTRIA CULTURAL: DO ESPECTRO SUBVERSIVO AO REACIONÁRIO

LEANDRO AUGUSTO DE REZENDE

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 26 de julho de 2024, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Walter Romero Menon Júnior - Orientador (UFMG)

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (UFMG)

Prof. Henrique Iwao Jardim da Silveira

Belo Horizonte, 26 de julho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 30/07/2024, às 09:32, 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 **Henrique Iwao Jardim da Silveira, Usuário Externo**, em 31/07/2024, às 15:23, 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 **Walter Romero Menon Junior, Professor do Magistério Superior**, em 02/08/2024, às 10:46, 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 3407507 e o código CRC 1AC933E9.

Ao meu tio Walter Rezende (*in memoriam*), meu primeiro e eterno professor de música.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Maria Mercês, meu porto seguro.

Aos meus padrinhos desde a graduação, José Alves e Kátia, partes da minha família e de minha trajetória acadêmica.

Ao professor Walter Menon pela orientação, por sua disponibilidade e pelos precisos apontamentos na minha leitura e escrita nessa pesquisa.

Ao professor Rodrigo Duarte, por ter aceitado o convite para fazer parte da minha banca de defesa junto a Henrique Iwao, a quem também agradeço pela disponibilidade. Agradeço a ambos pelos apontamentos necessários para a construção de um trabalho final mais consistente.

Ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG pela viabilidade dessa pesquisa, colocando à disposição a estrutura da instituição para que eu pudesse desenvolver essa dissertação.

Aos servidores da secretaria do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG, em especial ao André, pela eficiência, cuidado e paciência.

Aos meus amigos, de longa data e de pouco tempo, menos e mais presentes, principalmente a Daniel Lanza e Juarez “Les” Ferreira, sempre presentes mesmo que porventura distantes.

À Jordana Sidô, com quem aprendo a cada dia. Com ela, aprendi que música e arte também é corpo e afeto: é sentir.

Ao grupo *O Cirandado*, projeto que tem me levado a conceber a riqueza da cultura popular, assim como a conhecer o teor político da cultura popular.

E ao meu amigo Derlone Pereira, do selo *Sete Lagoas Underground* (SxLxUx) pelas trocas de informação e materiais musicais que nunca se esgotam.

*The future teaches you to be alone
the present to be afraid and cold
'so if I can shoot rabbits
then I can shoot fascists'*

Manic Street Preachers

RESUMO

Nessa dissertação destacamos o papel social e político desempenhado pela música na sociedade ocidental, partindo de sua função educativa, em que a música torna-se funcional à formação do sujeito enquanto cidadão, passando por sua função social, em que a música adquire *status* de obra de arte e propriedade particular, até sua função política, em que a música torna-se um veículo para mensagens de cunho político, meio de mobilização e engajamento políticos. Como foco trataremos da noção de *música de protesto*, objeto artístico-estético peculiar à cultura urbana da sociedade contemporânea, que aparece sob a forma canção – “canção de protesto” – como meio de denúncia, protesto e mobilização contra diversas formas de opressão: políticas, relativas ao Estado burguês, socioeconômicas, relativas ao sistema capitalista, históricas, relativas aos processos de colonização, e estruturais, relativas às formas de violência empreendidas hodiernamente contra minorias sociais. Na busca por ultrapassar uma mera análise técnica e qualitativa concernente aos elementos estruturais da forma canção – harmônicos, melódicos e rítmicos –, iremos nos ater ao problema de forma trazido pela música de protesto, tendo como base a filosofia de Theodor W. Adorno. Tendo em vista os escritos musicais do autor e sua crítica à indústria cultural, iremos discorrer a partir da hipótese de que a música de protesto, enquanto mercadoria cultural, sabotagem suas próprias pretensões disruptivas e emancipatórias em relação ao sujeito e à sociedade dominante, servindo, ao fim, como veículo de manipulação político-midiática. Por fim, verificaremos como a relação entre indivíduo e sociedade mediada pela música de protesto resulta na formação e na exacerbação de uma subjetividade reacionária, mistificada por uma “subjetividade subversiva”.

Palavras-chave: Indústria cultural – música de protesto – manipulação político-ideológica – Theodor W. Adorno

ABSTRACT

In this dissertation we draft the social and political role played by music in Western society, starting from its educational function, in which music becomes functional in the formation of the subject as a citizen, going through its social function, in which music acquires the status of a work from art and private property, to its political function, in which music becomes a vehicle for political messages, a means of political mobilization and engagement. As a focus, we will deal with the notion of *protest music*, an artistic-aesthetic object peculiar to the urban culture of contemporary society, which appears in the song form – “protest song” – as a means of denunciation, protest and mobilization against various forms of oppression. : political, relating to the bourgeois State, socioeconomic, relating to the capitalist system, historical, relating to colonization processes, and structural, relating to the forms of violence carried out today against social minorities. In the quest to go beyond a mere technical and qualitative analysis concerning the structural elements of the song form – harmonics, melodic and rhythmic –, we will focus on the problem of form brought by protest music, based on the philosophy of Theodor W. Adorno . Taking into account the author's musical writings and his criticism of the cultural industry, we will discuss the hypothesis that protest music, as a cultural commodity, sabotages its own disruptive and emancipatory intentions in relation to the subject and the dominant society, ultimately serving as a vehicle for political-media manipulation. Finally, we will verify how the relationship between individual and society mediated by protest music results in the formation and exacerbation of a reactionary subjectivity, mystified by a “subversive subjectivity”.

Keywords: Cultural industry – protest music – political-ideological manipulation – Theodor W. Adorno

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O PAPEL SOCIAL DA MÚSICA NA HISTÓRIA DO OCIDENTE E SUAS IMPLICAÇÕES	16
2.1 Música no ocidente: papel educativo, <i>status</i> de obra arte, mercadoria	16
2.2 A <i>subjetividade subversiva</i> do artista e a <i>música de protesto</i>	36
3 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ENTRE A MERCADORIA CULTURAL E A OBRA DE ARTE	58
3.1 O simulacro entre a experiência estética e a obra de arte	59
3.2. A objetividade da obra de arte e a subjetividade subversiva	74
4 A MÚSICA COMO VEÍCULO DE DOMINAÇÃO NA SOCIEDADE CAPITALISTA CONTEMPORÂNEA	91
4.1 A <i>essencialidade</i> da música de protesto como mercadoria cultural	92
4.2 A individualização contemporânea como mercadoria cultural	102
4.3 Música de protesto: de uma subjetividade subversiva a uma <i>subjetividade reacionária</i> ...	122
4.3.1 O problema de uma subjetividade subversiva	122
4.3.2 De uma subjetividade subversiva a uma subjetividade reacionária	137
4.3.3 Música de protesto: via para a subjetividade da <i>antipolítica</i>	149
5 CONCLUSÃO.....	168
REFERÊNCIAS	173

1 INTRODUÇÃO

Em sua constituição, a música arrasta consigo vestígios de história: a história de um povo, de uma sociedade, dos sujeitos envolvidos em sua composição, execução e escuta, mesmo antes da ascensão de uma “era da arte”. (DANTO, 2006, p. 28) Uma história sedimentada por determinações sociais, culturais e cultuais, elementos cuja complexidade retiram a música de sua condição de objeto e projeta-a ao *status* de obra de arte, em que a “obra é o objeto *mais* o significado [...]”¹. (DANTO, 2011, p. 11) Por mais que o *status* da música enquanto objeto artístico-estético, enquanto obra de arte, seja tardio² em relação à história da música ocidental e da sociedade ocidental, a necessidade de compreender a música na relação entre sujeitos, entre indivíduo e sociedade, vigora nesse modelo de sociedade ocidental desde sua gênese na Grécia antiga, através das técnicas de notação utilizadas por eles. (MASSIN; MASSIN, 1997, p.100) Uma necessidade que, ao longo do curso da história da sociedade ocidental, associa-se ao papel social desempenhado pela música, sobretudo mediante a complexificação da ordem social desde fins do período medieval.

Tendo em vista a complexificação da relação entre indivíduo e sociedade, a função social da música *na* e *para* a sociedade vinculava-se a contemplação de uma realidade que conciliava a ordem social com a ordem sacra, ornamentando cerimoniais que iam desde os ritos litúrgicos aos rituais de prestígio social. (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 317) Aspecto ornamental trazido pela música, cuja gênese encontra-se na ascensão da música moderna que, segundo Carpeaux (1958, p. 32), ocorre a partir do século XVII. Aspecto condicionado por uma ordem social em que a contribuição individual do trabalho adquire primazia, impulsionando uma tendência a especialização da atividade musical ditada pelas necessidades de emancipação da música instrumental e pelo desenvolvimento da ópera. (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 322) Um tipo de “liberdade individual” concedida aos músicos, compositores e suas composições que mais tarde será colocada em xeque por uma ordem social em que a arte dos compositores torna-se estritamente funcional a sociedade do século XVIII (CARPEAUX, 1958, p. 84),

¹ Grifo do autor.

² Segundo Carpeaux (1958), a música que conhecemos hoje como *música ocidental* é fruto de um processo que inicia-se na Europa medieval, concernente às modificações da forma musical herdada da antiguidade, algo que fez com que a música se transformasse em “um produto autônomo da civilização moderna” (p. 03). Salto qualitativo que, segundo o autor, acontece mais precisamente a partir do século XIV, através do desenvolvimento da polifonia vocal, possível graças às qualidades características do Coral Gregoriano, do cantochão e do canto litúrgico da Igreja Romana, e devido ao embate da música sacra com a música profana, canção popular tocada nos castelos *pela* e *para* a aristocracia europeia do século XIII. (Cf. CARPEAUX, 1958, p. 03 – 04)

determinada pela a ascensão da burguesia. A função social destinada à música passa a ser associada a um caráter mercantil.

A luta da burguesia contra a aristocracia e o absolutismo manifestou-se também no plano cultural, e um dos sinais disso foi a expansão da música até lugares por ela antes pouco freqüentados. Não que tivesse deixado de ser tocada nas cortes reais ou principescas, nas igrejas e a céu aberto. É que assistiu-se então a um grande desenvolvimento dos concertos privados e das execuções amadorísticas, bem como ao nascimento da sala de concertos, ou seja, de um lugar onde, à condição de que se quisesse e pudesse pagar, podia-se ouvir — como no passado sucedera com a ópera — música que não se havia expressamente encomendado. (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 513 – 514). (*sic*)

Caráter mercantil da música que estende-se por todo o século XIX, e que impulsiona uma forma de democratização da música através da edição de músicas para satisfazer as demandas de um novo público: um novo mercado. “Nenhuma arte, nesse tempo, conheceu expansão igual à da música.” (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 662) Aspecto que faz com que o século XIX seja marcado por um processo de “desfuncionalização” da música na história da música ocidental, representado por uma transformação das funções sociais precedentes da música, levando a certa autonomia da música em relação à sociedade. Doravante, segundo MASSIN e MASSIN (1997, p. 665), com tais peculiaridades do desenvolvimento da música no século XIX,

Constituiu-se uma categoria socialmente distinta de profissionais, que introduziu seus critérios próprios de avaliação da arte musical, procurando libertá-la de toda e qualquer servidão social. Com a queda do Antigo Regime, a autonomia das artes tornou-se possível e, pouco a pouco, firmou-se de forma irreversível, o que acarretou sua “desfuncionalização”, ou, em outras palavras, a transformação das suas funções sociais precedentes. Poder-se-ia falar igualmente de “refuncionalização”: a música tornava-se autônoma em relação às suas velhas funções sociais e ganhava novas.

Contudo, com a ascensão da indústria cultural no século XX, a função social da música é condicionada à administração total em prol da consolidação de interesses socialmente dominantes, sitiando a música entre o entretenimento e a perda de seu próprio sentido. Por

intermédio da reprodutibilidade técnica industrialmente consolidada, a apreensão da música é determinada pela necessidade de sua difusão. Seu caráter artístico-estético, sua autonomia estética, são suplantados pela demanda ulterior de sua veiculação no mercado fonográfico. Paralelamente, como sujeito da apreensão, o ouvinte é suplantado pelo consumidor. Levado a abandonar sua postura como ouvinte diante de uma obra para encarnar o *status* de consumidor, o ouvinte dispensa a compreensão da obra. A compreensão da música ouvida é dispensada pelo sujeito enquanto consumidor, para quem a obra ouvida resume-se a uma mercadoria a ser consumida.

Os ouvintes não se dão conta, pois, de sua própria incompreensão. Compreendem apenas alguns retalhos da trama de sentido. Assim é, por exemplo, que o idioma da tonalidade, o qual transcreve o estoque tradicional da atual música consumida, é idêntico à linguagem musical universal dos consumidores. (ADORNO, 2011, p. 114)

A relação com a música torna-se uma relação mercantil, o contato entre sujeito e obra é mediado pela indústria cultural, criando uma familiaridade entre eles. Mesmo a percepção da obra pelo sujeito já foi previamente calculada, através de dispositivos instalados nela para aguçar sensações para o consumo. No caso da música, seja através de um ritmo envolvente, dançante, associado a uma harmonia consonante, seja através de um ritmo frenético, agressivo³, associado a uma harmonia dissonante, sua audição é delimitada a ordem do sensível, conduzindo a instantes de prazer, de tristeza e alegria, de descarga de fúria e revolta. Bens culturais, como a música, ao mesmo tempo projetam e capturam sensações, fornecem os estímulos necessários aos sujeitos em momento oportuno, administrando reações em torno de um estado de submissão requerida a eles. A música precisa ser degustada, trilha sonora para um momento em que a atenção do sujeito é mobilizada em direção às sensações socialmente requeridas que deve ter. Nesse aspecto, embora a função social da música seja vinculada às reações dos ouvintes, seu fim ulterior é atender à demanda de consumo do mercado. Mediante a administração da indústria cultural, o caráter extra-artístico que determina a função social da música é sua própria negação: sua objetividade a partir da forma mercadoria. Privada de sua função social enquanto objeto artístico-estético, a música adquire uma outra função: mimese da sociedade mercantil capitalista.

³ Fazemos alusão a gêneros associados ao *Rock and roll*, como o *Punk rock* e o *Heavy metal*.

Em uma sociedade virtual e integralmente funcionalizada, dominada de fio a pavio pelo princípio de troca, aquilo que se acha privado de função converte-se, pois, em função de segundo grau. Na função daquilo que é desprovido de função, algo verdadeiro e algo ideológico acabam por se entrelaçar. (ADORNO, 2011, p. 116 – 117)

Ao mesmo tempo, através de sua veiculação pelos *media*, a música mercantilizada expõe e contém, em forma e conteúdo, a verdade sobre a sociedade administrada, determinada por relações de troca, assim como dissemina e contém, em forma e conteúdo, a ideologia dominante que converte integralmente o ouvinte em consumidor. Mesmo um tipo musical composto como meio de protesto, cuja sua linguagem utilizada e trazida em seus materiais, seu conteúdo, é escolhida para expor a verdade sobre a sociedade administrada, denunciando os meios de dominação e as agruras sociais vigentes, contém e dissemina a ideologia dominante devido a sua necessidade inerente de fácil assimilação e maior difusão no intuito de alcançar as massas e formar um público – características semelhantes à forma mercadoria. Portanto, uma necessidade imanente à forma mercadoria. “Seu som sugere uma voz do coletivo que ainda não deixou os membros coagidos totalmente desamparados.” (ADORNO, 2011, p. 119)

Nesse sentido, objetos artístico-estéticos com uma proposta subversiva, cuja construção traz elementos antitéticos em relação aos padrões estéticos convencionados, mas que mantêm em sua forma e conteúdo elementos consonantes a estes, malogram em seu intuito de produzir uma perspectiva antitética à realidade social ao sujeito. Tais objetos acabam atuando como dispositivos de aglutinação dos degredados da sociedade liberal-burguesa, componentes da classe dominada, à medida que, essencialmente, sua proposta subversiva traz elementos que mimetizam a realidade social vigente. Em suas formas de expressão, desempenham a função social de manter aqueles indivíduos que ascenderam a uma postura antitética às agruras da realidade social integrados a ela, ao catalisar suas emoções e oferecer-lhes um espaço e um mercado em que eles podem externalizar sua revolta na sociedade. A subjetividade subversiva que é requerida e formada no contato do sujeito com objetos artístico-estéticos subversivos, como uma *música de protesto* é apenas um sintoma de como a administração do cotidiano é totalitária através da indústria cultural e seus dispositivos de controle.

O capitalismo avançado constitui uma sociedade de classes como um universo administrado por uma classe monopolista corrupta e poderosamente armada. Em larga medida, esta totalidade inclui também as necessidades socialmente coordenadas e os interesses da classe trabalhadora. (MARCUSE, 2007, p. 36)

Mercadorias culturais como a música de protesto representam as “estruturas econômicas [que] afirmam-se a si próprias. Determinam o valor de uso (e, com ele, o valor de troca) das obras” (MARCUSE, 2007, p. 35), mas, principalmente o que elas são e o que dizem⁴. Através da relação de troca que determina sua forma, a música de protesto adquire uma função social na sociedade administrada, tornando-se funcional à manutenção do *status quo*. Mesmo que discursivamente a música de protesto se expresse a partir de uma proposta antitética à realidade social, apareça como meio de denúncia contra as opressões vivenciadas pelas minorias sociais, como formadora de uma opinião crítica, o caráter mercantil de sua forma trai sua finalidade subversiva, sabota suas promessas de libertação do indivíduo, à medida que sua forma é uma tautologia da forma-mercadoria, sendo conduzida, inexoravelmente, a compor um nicho de mercado.

A música, como função social, assemelha-se então ao embuste, à falsa promessa de felicidade que se instala no lugar da felicidade mesma. Mesmo na regressão rumo ao inconsciente, a música funcional concede ao *Isso* [Es] a que se dirige uma mera satisfação compensatória. (ADORNO, 2011, p. 123)

A promessa de felicidade em troca do engajamento suscitado contra a atual realidade é aprioristicamente sabotada, algo que, ademais, potencializa os momentos de frustração do indivíduo devido a sua situação de dominado na realidade social, principalmente a partir da capacidade trazida pela música de protesto de sublimar pulsões e afetos catalisados mediante às situações de injustiça social e revolta internalizadas pelo indivíduo.

É essa relação entre *música de protesto* e a formação de um tipo de subjetividade que motiva nosso trabalho nessa dissertação. Com efeito, nesse trabalho não pretendemos desenvolver as ideias e os conceitos trazidos pelos autores com os quais estamos trabalhando, especialmente Theodor W. Adorno, cuja filosofia é central para o desenvolvimento de nossa temática, mas utilizar as ideias e os conceitos de tais autores para sustentar nossa hipótese de

⁴ Nesse trecho, Marcuse (2007) trata do confronto entre as estruturas econômicas e a possibilidade da realização da autonomia estética da obra de arte. Segundo o autor, mesmo obras alienantes trazem consigo sua verdade, por mais que sejam arrastadas pelas estruturas econômicas. Estas, portanto, segundo o autor, não invalidariam a verdade da obra, mesmo das obras alienantes. (Cf. MARCUSE, 2007, p. 35) Contudo, em nossa leitura, objetos artístico-estéticos com uma proposta disruptiva, como a “música de protesto”, cumprem uma função social que sabota sua própria promessa, “o que eles são e o que eles dizem”, essencialmente a partir da administração impingida pela indústria cultural.

pesquisa, na medida em que nossas ideias, aqui defendidas, vão de encontro com as ideias e conceitos trabalhados por eles em suas obras.

Em nosso primeiro capítulo, a ser dividido em dois tópicos, procuraremos definir o que consideramos como *música de protesto*, traçando um panorama histórico do nosso objeto, tendo em vista o questionamento sobre como a música, um objeto artístico-estético, vai assumindo um papel político em relação ao horizonte social da sociedade contemporânea ocidentalizada, principalmente sob os impactos da economia capitalista. Partiremos de uma “genealogia” da música ocidental, relacionando-a a noção de “música de protesto”, tendo como cerne a relação entre música, sociedade (ocidental) e indivíduo, mais precisamente, como a música assume determinada *forma* na história desse modelo de sociedade, algo que demarca seu *sentido estético*.

Em nosso segundo capítulo, a ser dividido em dois tópicos, buscaremos tratar da relação entre a experiência estética e as formas de expressão artísticas que aparecem na sociedade contemporânea, mais precisamente em relação às formas de mediação impostas pelo advento da indústria cultural e seus *media*. Procuraremos distinguir obra de arte, *kitsch* e mercadoria cultural, como tais “estruturas” são determinadas subjetivamente e objetivamente, principalmente na distinção operada entre forma e conteúdo. Abordaremos os possíveis impactos trazidos a experiência estética mediada pelos mecanismos de difusão impostos pela Indústria cultural, sobre como a experiência estética é sabotada em seu caráter subjetivo e objetivo em relação aos objetos artístico-estéticos veiculados através dos *media*.

Em nosso terceiro capítulo, a ser dividido em três tópicos, abordaremos a tentativa de universalização da música enquanto mercadoria pelos *media*, o condicionamento da música na sociedade capitalista a forma mercadoria, mero objeto de consumo e/ou forma de distração. Processo empreendido pela Indústria cultural sob o intermédio da Indústria fonográfica, e que torna-se funcional às formas de dominação legitimadas em prol da reprodução de capital. Procuraremos relacionar o processo de conversão do produto do trabalho humano em mercadoria, através do modo de produção capitalista, à música disseminada na sociedade contemporânea ocidentalizada sob a forma mercadoria, abordando os impactos trazidos pela Indústria cultural sobre indivíduos e grupos na sua relação com um modelo de sociedade administrada que determina comportamentos heterônomos na produção e reprodução de sujeitos autômatos.

Por fim, procuraremos demonstrar como a “música de protesto”, que perpassa por vários estilos ao longo do século XX (e início do século XXI), embora fomenta um discurso pretensamente politizado a partir de uma forma estética “subversiva”, na busca por romper tanto com os padrões comportamentais da sociedade burguesa, quanto com o modelo de sociedade administrada vigente, acaba servindo ao oposto a que se propõe devido ao seu *problema de forma*: a tautologia entre a forma da música de protesto e a forma mercadoria.

2 O PAPEL SOCIAL DA MÚSICA NA HISTÓRIA DO OCIDENTE E SUAS IMPLICAÇÕES

Nesse primeiro capítulo traçaremos um panorama histórico da música ocidental, com base na obra *História social da música: da Idade Média a Beethoven* (1972) de Henry Raynor, partindo da Antiguidade grega à contemporaneidade tendo em vista a relação entre música, indivíduo e sociedade, mais precisamente, como, nessa relação, a música assume determinada *forma* ou papel social na história da sociedade ocidental. Posteriormente, procuraremos definir o que consideramos como *música de protesto*, buscando explicitar como a música, um objeto artístico-estético, assume uma conotação política em relação ao horizonte sociopolítico da sociedade contemporânea ocidentalizada, principalmente sob os impactos da economia capitalista.

2.1 Música no ocidente: papel educativo, *status* de obra arte, mercadoria

Quando nos referimos ao papel social da música na história do ocidente, precisamos traçar limites a partir da relação entre música, sociedade e indivíduo, situando-os historicamente. Para além das implicações sociais e políticas que determinam o papel da música historicamente, como seu papel educativo na antiguidade grega e acessório em relação ao sagrado no período medieval, como obra de arte na modernidade e como bem cultural na contemporaneidade, a relação entre música, sociedade e indivíduo permanece inarredável, algo que evidencia a existência social da música. Em sua particularidade, a música atua como

mediadora das subjetividades de compositor, executor, ouvinte, cujas instâncias individual e psíquica são determinadas, objetivamente, por um modelo de sociedade, pois, “a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um.” (WISNIK, 1989, p. 13) Relação dialética que condiciona tanto o processo de composição do autor, quanto a execução da obra à busca por estabelecer uma relação com o ouvinte. Em última instância, a música aparece como uma relação social, assim como é capaz de produzir realidades ao trazer a nós a sensação do tempo através da duração (WISNIK, 1989, p. 22), seja na maneira como modifica os espaços em que é executada, seja na maneira em que modifica certo “estado de espírito” do ouvinte – assim como do próprio compositor da obra.

A música adquire um papel social na maneira como relaciona-se com o sujeito, modificando sua relação com o ambiente que o cerca. Contudo, à medida que as relações sociais tornam-se mais complexas, a relação entre música e indivíduo modifica-se em decorrência da evolução das forças produtivas e seus impactos sobre a sociedade, como reflexo das modificações da relação entre indivíduo e sociedade. Nesse sentido,

Até o século XIX, o músico tinha um lugar definido na sociedade, quando não elevado, e desempenhava uma função social claramente definida, escrevendo e executando a música que lhe pagavam para escrever e tocar. Na medida em que competente no trabalho, seu meio de vida estava garantido, e, a não serem circunstâncias pouquíssimo comuns, ele conhecia o seu público. O século XIX privou-o do lugar e da função, e é ainda sob o prisma do século XIX que vemos toda a evolução da história da música. (RAYNOR, 1981, p. 19)

Tais forças sociais atuantes, responsáveis por impelir modificações à música e ao comportamento de músicos, compositores e ouvintes, demonstram a necessidade da arte em ultrapassar o próprio modelo de sociedade e seus processos de produção. “A separação da arte do processo da produção material deu-lhe a possibilidade de desmistificar a realidade reproduzida nesse processo.” (MARCUSE, 2007, p. 29). Contudo, a evolução das forças produtivas arrastam consigo um conjunto de técnicas que condicionam forma e conteúdo, materializados na obra. Por conseguinte, condicionam os processos de composição do artista. Sob essas determinações sociais, “o artista não é um criador. A época e sociedade em que vive não o delimitam de fora, mas o delimitam precisamente na severa exigência de exatidão que suas mesmas imagens lhe impõem.” (ADORNO, 1974, p. 38) Algo que está associado ao caráter social da música que, como atividade social, vincula-se ao caráter social do conhecimento como reflexo das relações sociais de produção, forma particular da produção.

(MARX, 2010b, p. 106) Relações que fornecem existência ao mundo humano, uma “outra existência” na relação do ser humano com o mundo da natureza, demonstrando que

a música é uma arte social ao exigir certa comunidade de executantes para dirigi-la a uma comunidade de ouvintes. Toma por evidente que o musicista é, pela natureza de sua arte, dependente dos esforços de uma sociedade para executar ou cantar a sua obra para a real existência dela. (RAYNOR, 1981, p. 19)

A relação entre música e sociedade na história da sociedade ocidental confunde-se com a própria história desse modelo de sociedade, cuja gênese associa-se a um ideal de “civilização” trazido na Grécia antiga concernente a uma “função disciplinadora da música”. (ADORNO, 2020, p. 53) A partir da necessidade da formação dos cidadãos para um ideal de sociedade representado pela *pólis*, a educação do cidadão (JAEGER, 1994, p. 04) constitui-se enquanto arquitetura de um projeto para a formação humana – por mais que esteja, naquele período, limitada aos homens enquanto cidadãos gregos, excluindo, portanto, mulheres, estrangeiros e escravizados. Formação associada, na óptica grega, ao trabalho de extrair da “essência humana” formas e conteúdos inerentes a sua natureza, algo que, segundo Jaeger (1994, p. 10) demonstra o pioneirismo dos gregos em relação ao “problema da individualidade” que fundamentou debates filosóficos ao longo da história do ocidente, até a ascensão do “eu individualizado” na modernidade. Desde seu germe na Grécia antiga, cabe a “essência humana”, como instância individual, determinar a produção do mundo humano, a vida cultural, calcada em um processo de educação que “[contém] ao mesmo tempo a configuração artística e plástica, e a imagem, ‘ideia’ ou ‘tipo’ normativo que se descobre na intimidade do artista.” (JAEGER, 1994, p. 13)⁵ A partir da civilização grega, manifestações culturais e artísticas adquirem uma perspectiva histórica.

Como uma dessas manifestações culturais e artísticas historicizadas, a música simboliza um papel social e educativo na Antiguidade grega trazida por Platão. Segundo Platão, em sua obra *A República* (369 a, 1987. p. 71), a dualidade da formação dos “cidadãos ideais” que comporiam a “cidade ideal” passaria por um processo de educação que o autor denominou *Paidéia*, “a educação do Homem de acordo com a verdadeira forma humana, com o seu autêntico ser.” (JAEGER, 1994, p. 14) Um tipo de formação cultural proposta por Platão associada primariamente a uma noção de cultura concebida através da ideia de “cultivo”, um processo educacional para a realização da “natureza humana”. Formação cultural que tem como

⁵ Grifos do autor.

cerne a criação de um arcabouço ético (*éthos*) na busca pela constituição do cidadão justo para a cidade justa, pois, segundo o autor, “ninguém é justo por sua vontade, mas constrangido, por entender que a justiça não é um bem para si, individualmente.” (PLATÃO, 1987, 360 c, p. 57) Para Platão, a justiça assume um caráter *substancial* que constitui e forma cidadão e cidade indissolivelmente, donde “a justiça é de um só indivíduo e é também de toda a cidade” (PLATÃO, 1987, 368 e, p. 71), estabelecendo uma correspondência entre as necessidades práticas e a ação dos cidadãos (*práxis*) para a fundação da própria cidade (PLATÃO, 1987, 369 c, p. 72). Essa *paidéia* platônica tem sua melhor representação em sua ideia de formação dualística que culmina na combinação de um processo de educação para o corpo, associado à ginástica, e para a alma, associada à música. (PLATÃO, 1987, 376 d – 376 e, p. 85 – 86)

Em Platão, a educação do cidadão está imbricada na formação do Estado. (JAEGER, 1994, p. 749) Contudo, o autor retira os holofotes da estrutura do Estado, das instituições políticas, do direito político ou administrativo e do legislativo para concentrar-se essencialmente na formação de um “cidadão ideal”. “O Estado de Platão versa, em última análise, sobre a alma do Homem. [...] A formação da alma é a alavanca com a qual ele faz o seu Sócrates mover todo o Estado.” (JAEGER, 1994, p. 751 – 752) Platão estabelece uma relação dialética entre *politéia* e *paidéia* para a constituição de cidadão e Estado como síntese em sua unidade, mas que, ao mesmo tempo, duplicada a partir da tensão entre esses dois elementos concretamente distintos, traz o sentido a ser dado à *ideia* platônica de uma comunidade estatal. Um tipo de formação que, para além da educação filosófica e técnica (*tekhné*), associada à estratificação social pensada por Platão – artesãos, guardiões e filósofos –, exige uma “educação artística”, na qual a música tem um papel central. “Platão exige que se comece pela formação da alma, isto é, pela música.” (JAEGER, 1994, p. 768) O papel social da música na Grécia antiga trazido por Platão associa-se à junção entre ritmo, harmonia e a palavra-falada – *lógos*, na acepção grega –, importante, segundo o autor, para a educação das crianças, incutindo nelas ideias sobre um determinado “tipo” de Homem (JAEGER, 1994, p. 768 – 769), mas, principalmente, preparando-as para o contato com a palavra-escrita através das narrações de histórias musicadas, ainda na infância. Contato indispensável para os debates políticos, atributo essencial à constituição da *areté* do cidadão ideal platônico. Sob domínio do cidadão grego, a palavra aparece como alicerce para a formação do Estado. “O que implica o

sistema da *polis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder.” (VERNANT, 2002, p. 53)⁶

Apesar de sua crítica à poesia, em que esta é relacionada ao mundo da aparência em contraposição à filosofia que é relacionada ao mundo do *Ser*, Platão concede importância à relação entre poesia e música na educação musical, forma de preparação como exercício ascendente da alma a uma verdade superior, cujo acesso dá-se através da filosofia, proeminentemente na educação dos guardiões. (JAEGER, 1994, p. 772 – 773) A filosofia platônica “leva a cabo uma radical depuração de toda a cultura musical, eliminando dela todas as ideias morais e religiosamente indignas, [incutindo] na nossa consciência o seu postulado de que toda a educação deve ser presidida por uma norma suprema”. (JAEGER, 1994, p. 775). Essa importância dada à música por Platão em meio às outras artes (*tekhné*)⁷ praticadas na Grécia antiga associa-se a já existente integração entre música e poesia na cultura grega, na relação entre forma e conteúdo, na maneira em que a forma da palavra-cantada, dentro de um ritmo e uma melodia específicos, destina-se a composição do conteúdo das narrativas das artes poéticas, épicas, dramáticas e líricas, constituindo seu sentido. (JAEGER, 1994, p. 786) Entretanto, ao evocar a presença do *lógos* na relação entre música e poesia na execução de seu papel social na educação do cidadão grego, Platão evidencia a primazia da palavra, pois, para o autor, “tom e cadência têm de estar sujeitos à palavra.” (JAEGER, 1994, p. 786) Algo que demonstra a fidelidade de Platão a precedência do *lógos* em relação às ações do ser humano, exigência que condicionará todas as formas de manifestações da alma humana à razão, norma suprema que, para os gregos, especialmente a partir de Sócrates e Platão, tanto depuraria a limitação da opinião (*dóxa*) em relação à produção do conhecimento (*epistéme*), portanto à verdade (*alethéia*), quanto questionaria as limitações dos costumes e da moral vigente (*éthos*), delimitada à cultura, para a formação do cidadão ideal e do Estado. Uma norma suprema que, em Platão, apareceria como remédio aos excessos das paixões por vezes despertados pela arte, pela forma mimética através da qual o teatro, a música e a poesia representavam a realidade. Assim, por mais que em Platão, a música adquira certa importância no que tange às outras artes na educação do cidadão concernente a um regime ético (RANCIÈRE, 2009, p. 29), a postura do autor evidencia, ao mesmo tempo, a subalternidade da poesia à música, presente no teatro,

⁶ Grifo do autor.

⁷ Em Platão, o conceito de *tekhné* associa-se a imbricação entre técnica e arte, no sentido de um conjunto de regras utilizadas para direcionar ações humanas a um determinado fim, principalmente no contato do ser humano com a natureza. Com efeito, a técnica não prescinde à arte e vice-versa na maneira em que, em conjunto, são responsáveis por intermediar a relação do ser humano com o mundo natural e do ser humano consigo mesmo na produção de um “mundo humano”, imprimindo uma humanização da realidade. (Cf. ABBAGNANO, 2007, p. 81).

nos concertos e na cultura grega de seu tempo, e a subalternidade da música – e de todas as demais artes – ao *lógos*, primazia do *ser*. “As narrações que conhecemos da música daquele tempo são todas uníssonas em censurar [na poesia] a tendência a embriagar os sentidos e a estimular todas as paixões. A música emancipada torna-se demagogia do reino dos sons” (JAEGER, 1994, p. 786)

Na idade média, que tem como cerne de seu horizonte social e político a igreja católica, o papel social da música ainda permanece associado à formação, à educação dos *gens* da Europa medieval. Entretanto, devido à influência da igreja católica nas sociedades europeias a partir do século V, a investidura na formação e educação dos cidadãos medievos associava-se ao culto, algo que determinava o papel social da música.

A música como elemento do culto, ocupando lugar indispensável no ritual, tem de ser cantada corretamente. Um engano na música do culto, assim como na palavra, gesto ou movimento, podia invalidar a celebração que, portanto, tinha de ser repetida. Por essa razão a música tinha de ser ensinada e era preciso memorizar as suas formas corretas; métodos de notação tiveram de ser inventados e aperfeiçoados para ajudar a memória dos músicos, de modo que a história da evolução da notação ocidental é a história dos esforços de musicistas eclesiásticos no sentido de assegurar o rigor do ritual. (RAYNOR, 1981, p. 26)

Um modo de racionalização da música determinado pela dissolução da racionalidade de culto existente na execução de seus ritos, um tipo de “desenvolvimento rumo à sistematização e racionalização da apropriação de bens de salvação religiosos [que] dirigia-se precisamente à eliminação dessa contradição entre o *habitus* religioso cotidiano e o extracotidiano.” (WEBER, 2015, p. 363) Necessidade catequética que condiciona a necessidade de codificação da música, seu registro literário mediante uma linguagem específica, a notação de melodias. A música no período medieval é concebida a partir da criação de um conjunto de técnicas de leitura e execução musical que levam, ademais, a criação de normas de estilos. Contudo, apesar dessa evolução técnica, o papel formativo e educativo da música tomado pela igreja católica é limitado ao monopólio do conhecimento exercido pela instituição no período medieval, algo que determina o papel social da música.

Por mais que, anterior ao processo de dominação da igreja católica sobre as sociedades europeias, o papel social da música nas sociedades da idade média estivesse vinculado à fixação dos ritmos do trabalho, à condução do ritmo das danças folclóricas e para os prazeres sociais (RAYNOR, 1981, p. 26), a monopolização e a racionalização da música pela igreja católica paulatinamente retira a música desse contexto considerado “pagão”, “secular”, remetendo seu

papel social às celebrações dos cultos cristãos. Com isso, a música praticada nos cultos ofertados à população medievla adquire um papel político-ideológico, à medida que a música alienada ao culto, a busca da condução do sujeito ao transcendente, retira a centralidade do sujeito na música, na relação do sujeito com a composição, execução e audição da música. O sujeito é suprimido na música de culto, sendo substituído pela objetividade do culto e do transcendente. A experiência do sujeito em relação à música é mediada pela racionalidade dos ritos eclesiais e pelo transcendente.

O canto da Igreja católica devia ser a voz da Igreja, e não a de algum crente individual: a recitação de rezas, lições, epístolas e evangelhos, com suas fórmulas de entonação para assinalar a pontuação, como os cantos de salmos ou a austera alternância da participação da congregação na Missa, tinham por fim dar objetividade às palavras que podiam muito facilmente cair no sentimento pessoal subjetivo. (RAYNOR, 1981, p. 26)

Se, inicialmente, na idade média a música conduzia o ritmo de vida dos trabalhadores medievlos, ornamentando seu cotidiano e a construção de sua identidade, a partir do monopólio político-cultural exercido pela igreja católica, a música passa a ornamentar as celebrações cristãs na condução do sujeito à objetividade da igreja, enquanto instituição, e ao transcendente. Nessa captura do material musical em detrimento da composição, execução e audição, o ritmo da vida do sujeito medieval é suplantado pela harmonia com o divino, restringindo-o a um tempo, a uma temporalidade transcendente, funcional a ocultação da realidade de dominação administrada pela igreja católica. Cabe à música no período medieval exercer um papel social e político-ideológico enquanto fundo musical para um projeto de sujeito e sociedade alienados ao poder político dominante sacramentado. Sujeita à ritualística cristã, a música torna-se meio para o projeto político-ideológico de uma igreja universal. A condução à epifania trazida pela música litúrgica do período ornamenta o silenciamento do oprimido embrutecido.

Assim como a *paidéia* grega, cuja inspiração platônica nutria uma preocupação com a educação dos futuros cidadãos *da e para a pólis* grega, a igreja católica, por intermédio de suas instituições, incumbe-se da educação dos futuros representantes da *gens* cristã, sujeitos a serem responsabilizados pela manutenção das palavras de ordem da igreja entre a sociedade medieval, utilizando a música para essa tarefa.

Os mosteiros eram desde o início, centros educacionais. Tinham o dever de ensinar aos seus recrutas, muitos dos quais eram meninos de voz vigorosa e que deviam cantar nas missas e ofícios diários. [...] A escola de canto existia para preparar meninos em

música antes de examinar até que ponto e de que modo dar-lhes educação geral. (RAYNOR, 1981, p. 30 – 31)

Da mesma forma que a centralidade da educação musical fornecida para a formação da alma do cidadão grego estava sujeita ao projeto sociopolítico da *paidéia* de inspiração platônica, era parte da disciplina dos cidadãos em suas funções sociais na *pólis*, a educação musical conduzida pela igreja católica no período medieval delimita a formação de músicos, compositores e cantores *para* os coros litúrgicos das missas, funcionando, ademais, como porta de entrada dos meninos à vida clerical. Uma forma de restrição no contato do sujeito com a música que norteou uma aversão inicial da igreja católica com a utilização de instrumentos musicais nas celebrações, associada ao aspecto individualizante presente no contato do sujeito com o instrumento musical, algo que constitui uma relação social com um objeto que suscita a ação do sujeito sobre ele. Relação que retoma a centralidade do sujeito na composição e execução da música, retirando-a dos fins eclesiásticos. Um modo de interação que seria um obstáculo à objetividade requerida pelo projeto universal de dominação da igreja católica.

Nos seus inícios, a Igreja ocidental havia proibido instrumentos musicais por estarem associados com o culto pagão e a frouxa moralidade da vida social fora da Igreja primitiva. [...] A Igreja romana não era hostil apenas ao uso de instrumentos na igreja; era hostil a todo instrumento musical; procurava destruir toda a geração de artistas ambulantes que divertiam o público e tudo fez para impedir a música e dança seculares. Tentava impor um novo modo de vida a um mundo pagão e não podia poupar esforços para destruir o que restasse do passado. (RAYNOR, 1981, p. 34)

Forma de intervenção empreendida pela igreja católica que mostra sua preocupação com a relação entre música e sociedade, com o papel social da música já exercido na sociedade medieval antes do exercício de seu projeto de dominação sociopolítica e ideológica. Um papel social em que à música cabia a tarefa de conduzir um *estilo de vida* dos *gens* medievais confinados nas comunidades situadas nos vilarejos, sendo responsável por ornamentar os cultos e festejos “pagãos”, mas, principalmente, por manter viva e disseminar tradições culturais milenares que antagonizavam com os princípios cristãos e a construção de sua hegemonia. Papel que motivou uma verdadeira batalha da igreja contra a música popular associada às tradições camponesas e aos seus festejos. (RAYNOR, 1981, p. 34) Batalha que, para além da busca pela condenação e demonização das manifestações culturais já existentes no seio dos vilarejos medievais, preconizava fraturar as comunidades medievais, sua perspectiva comunitária que cria laços entre seus habitantes. Ou seja, investida que pretendia fraturar a

noção de pertencimento, comungada pelos camponeses, a sua vila, ao seu povo, a sua cultura, e às tradições herdadas e celebradas ano a ano como forma de manutenção de uma identidade.

Contudo, a partir do século XII, o investimento da igreja católica na formação de um ambiente cultural das cidades erguidas em torno de suas catedrais, como *Notre Dame* (1183), na França, que revolucionaram a paisagem das cidades europeias com seu estilo arquitetônico gótico, que culmina no investimento na vida intelectual da cidade a partir da fundação das universidades, como a universidade de Paris (1214), na França, e de Oxford (1215), na Inglaterra, fez com que a música ultrapassasse os muros dos mosteiros e coros das igrejas para constituir a paisagem cultural de um novo ambiente, o ambiente urbano, caracterizado pelo desenvolvimento da vida intelectual europeia.

De muitos modos o surgimento das cidades teve tanto efeito quanto o novo prestígio da música e estudo acadêmico da sua teoria. Nas cidades a música tornou-se uma necessidade social e cerimonial [...]. Inevitavelmente, o tipo de música ouvido fora da Igreja começou a influir na música ouvida dentro dela. (RAYNOR, 1981, p. 38).

Com essa nova atribuição conquistada pela música através da evolução cultural e social relacionadas ao surgimento da cidade medieval, a necessidade de aprimoramento dos arranjos para as peças litúrgicas e extralitúrgicas retoma não apenas o papel social da música como elemento de um movimento de ruptura com a ordem estática determinada pela igreja católica, mas retoma a importância dos músicos e compositores no ambiente social medieval. À medida que eram exigidos do sujeito compositor complexos arranjos para peças litúrgicas, estimulados pelo novo papel cultural e intelectual da igreja em relação às cidades, e para peças extralitúrgicas, encomendadas pelos cidadãos abastados surgidos da concentração de renda em torno da evolução do comércio e da organização municipal, a música aparece como forma de resistência à dominação do sujeito, enquanto meio de acesso a uma pretensa liberdade individual, a ser melhor gozada em práticas de devoção extralitúrgica.

Por mais que a finalidade da composição musical ainda estivesse associada à devoção religiosa, à experiência religiosa cristã, os materiais⁸ composicionais utilizados em arranjos

⁸ A adoção da polifonia nas composições musicais litúrgicas e extralitúrgicas entre os séculos VII e X foi responsável pela “revolução” da música no período medieval, assim como do seu papel social, a partir do século XIV (Cf. RAYNOR, 1981, p. 29). Segundo o Raynor (1981), a evolução dos *tropos* – textos curtos trazidos para a memorização da música através do canto – inseridos nos cantos litúrgicos, por mais que ainda limitados ao canto coral, levou a posterior introdução do órgão nas catedrais, algo que demarca o uso e a difusão da polifonia na música litúrgica e extralitúrgica, devido à complexidade exigida pelo instrumento. Por intermédio da própria influência da igreja católica na Europa, a polifonia propaga-se pelos países sob seu domínio, como centelha de

cada vez mais complexos ultrapassavam tal finalidade. Paulatinamente, a música como mero objeto de ornamentação do momento de devoção transcende esse papel acessório, subalterno, ao conseguir arrebatá-los os ouvintes, os sujeitos, tocá-los, conduzindo-os a uma experiência estética com um sublime dessacralizado. Modo de interação cujo instante liberta sujeito e objeto da objetividade dos processos de subjugação impostos pela óptica social cristã, e que, paralelamente, transforma a ocupação dos músicos em um trabalho social, fornecendo-lhes sentido em um processo de objetivação de sua *essência* por intermédio do seu trabalho, pois, segundo Marx (2010, p. 110), “a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer *humanos* os *sentidos* do homem quanto para criar *sentido humano* correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural.⁹” Algo que faz com que o trabalho de composição e execução dos músicos apareça como um exercício de liberdade individual. Mesmo que tutelada, a educação musical ofertada pela igreja em seu processo de formação de sujeitos para *seu* projeto de indivíduo e sociedade, tem no “caráter ambíguo da arte enquanto autônoma e *fait social*¹⁰” (ADORNO, 1982, p. 16), em sua necessidade de emancipar-se da realidade empírica, a negação da objetividade do projeto de dominação vigente.

A educação em outros assuntos além de música era em geral considerada bastante importante em toda a parte, de modo que se garantisse a nomeação de um mestre para a sua supervisão; todavia, o mestre dos meninos na maioria das catedrais não era apenas o músico que lhes ensinava o seu trabalho, mas também a autoridade responsável pela sua disciplina e pelo comportamento geral, ficando no lugar dos pais. Não surpreende que, desde os inícios da educação em catedrais e escolas de canto até hoje, muitos coristas aproveitem a sua abrangente educação musical para fazer carreira na arte. (RAYNOR, 181, p. 45)

A partir do século XIV, essa pretensa “liberdade” artística, laboral e subjetiva relativamente desfrutada pelos músicos no período medieval ainda teria um maior impulso por parte da expansão do comércio no norte da Europa, sobretudo na região que posteriormente viria a se chamar Países Baixos (RAYNOR, 1981, p. 51) No século XIII, a evolução sociopolítica da região que tem como foco o desenvolvimento das cidades, reproduz um horizonte de certa liberdade individual, devido ao confronto do ambiente urbano, marcado pelo trabalho assalariado nas guildas, com o sistema feudal, limitado ao trabalho agrário e à servidão,

uma liberdade artística e subjetiva que alcançaria melhor plenitude no período renascentista, apesar da evidente censura da igreja ao uso de tal material harmônico. (Cf. RAYNOR, 1981, p. 47)

⁹ Grifos do autor.

¹⁰ Grifo do autor.

presentes no restante da Europa. Ares de liberdade *sui generis*, funcionais tanto ao desenvolvimento das atividades de mercadores e comerciantes, que cada vez mais ultrapassavam fronteiras territoriais, culturais e linguísticas, quanto ao desenvolvimento do ofício artesanal¹¹ dos músicos. “No continente, a música quase sempre se beneficiava mais diretamente da riqueza advinda do comércio.” (RAYNOR, 1981, p. 51)

A orientação dos Países baixos para o comércio, atividade cuja expansão pelo continente é impulsionada pela transformação da Inglaterra em proeminente polo econômico da Europa, através da produção industrial de lã nos idos do século XV, corrobora para o caráter internacional das transações comerciais no continente, assim como para a conversão em mercadoria de artefatos que diferenciavam-se dos objetos produzidos em ambiente industrial e agrário, como as obras produzidas enquanto trabalho artesanal. Mediante a difusão da *expertise* e vocação comercial dos Países Baixos pelo continente,

O que ocorria na arte ou na indústria de um país podia viajar por toda a Europa: a música ouvida pelos viajantes na missa em Bruges, Ghent, Antuérpia, Mechlin, Cambrai ou qualquer outro centro comercial ou musical do Norte podia criar entre os viajantes um gosto por determinado estilo de música ao ponto de levá-los a patrocinar semelhante progresso em seus países. (RAYNOR, 1981, p. 52 – 53)

Relações de troca que além de impulsionarem a difusão da música e a importância do trabalho artesanal, realizado pelos músicos, pelo continente, contribuíram para a formação do gosto musical dos ouvintes, fomentando um processo de individualização mediado pelo contato com a música enquanto objeto comercializado, a ser reivindicado enquanto propriedade particular. A música racionalizada e especializada que, sob a hegemonia da igreja católica, estaria confinada às celebrações litúrgicas e extralitúrgicas, portanto, ao aspecto devocional, passa a circular nas cidades europeias do século XV como “música secular” (RAYNOR, 1981, p. 55), em conformidade com a laicidade das relações de troca comerciais.

Entretanto, o século XV ainda estava distante da existência de um mercado artístico-musical que privilegiasse a música secular e os músicos leigos, por mais que as relações comerciais no continente tenham estimulado a importância da música para as cidades medievais – sobretudo como forma de ornamentação dos cultos e entretenimento da aristocracia – e do trabalho dos músicos. Os registros das composições e atuações dos músicos no período são de

¹¹ Preferimos nos resguardar de anacronismos utilizando o termo “ofício artesanal” ao invés do termo “trabalho artístico”, atribuição pertinente ao surgimento da sociedade burguesa na modernidade. (Cf. MARX, 2001, p. 16 – 17) No período medieval, o *status* de “arte” estaria melhor associado ao artesanato, ao trabalho do artesão.

domínio da igreja católica (RAYNOR, 1981, p. 57), algo que demonstra a manutenção da hegemonia da igreja em relação à cultura praticada no momento histórico que demarca a transição do período medieval ao renascentista. Muitas das ocupações dos músicos leigos associavam-se ao trabalho de menestrel, cujo trabalho com a música, delimitado à comédia e ao malabarismo, resignava-se ao entretenimento das aristocracias presentes nas cidades medievais. “Os músicos ambulantes – talvez em geral os menos eficientes, pois o emprego numa casa aristocrática era garantia de um meio de vida – não eram socialmente aceitos e tinham por parte da Igreja a mais fria tolerância.” (RAYNOR, 1981, p. 59) O trabalho dos músicos leigos no período limitava-se ao seu papel de cortesão da aristocracia palaciana. Todavia, à medida que o século XVI portava em seu horizonte o fim da idade média, a classe média de nobres e comerciantes que surgia no seio do desenvolvimento das cidades via na arte e, principalmente, na música, um meio de expressar, legitimar e enaltecer seu modo de vida, remontando a importância social da música e o trabalho artesanal dos músicos à ascensão de uma classe burguesa.

Assim como a nobreza achava que sua posição e prestígio exigiam as saudações de trompas e tambores, e nas suas diversões sociais o prazer de instrumentos de corda e sopro, as classes médias exigiam que a música acrescentasse glórias simbólicas e concretas aos seus feitos. Ao mesmo tempo que as cidades continentais tratavam de glorificar as igrejas e ampliar os coros religiosos além de empregar os melhores cantores e compositores para o serviço da religião, desejavam música socialmente, para fomentar a dignidade e civilização de suas vidas. (RAYNOR, 1981, p. 69)

No século XVI os músicos citadinos aparecem como “classe” encarregada de servir às demandas da cidade, seja na função de “funcionários públicos¹²”, seja nos serviços prestados à classe média urbana. Embora a música ainda permanecesse destinada a uma função comercial, relativa ao entretenimento, aos festejos cívicos e à ornamentação dos cultos eclesiásticos, seu papel social nesse momento de transição ao período renascentista modifica-se diante da organização dos músicos, de seu trabalho artesanal, contribuindo para o surgimento das guildas de músicos. O caráter corporativo das guildas de músicos trazia consigo um tipo de profissionalização do trabalho dos músicos nas cidades, levando a certa independência dos

¹² Segundo Raynor (1981), para além do trabalho artesanal associado às apresentações e composições de peças musicais para a igreja e para o entretenimento da aristocracia e classe média das cidades, os músicos citadinos eram membros da guilda dos vigias, cumprindo a função de vigilantes públicos – função que, para os músicos, desapareceria no início do século XVII. (Cf, RAYNOR, 1981, p. 69).

músicos municipais¹³, reflexo da importância social que o exercício de seu ofício conquista nas cidades. Paralelamente, a ascensão das guildas de músicos trazia consigo um papel social exercido pela música nas sociedades ocidentais desde os idos da antiguidade clássica: a formação dos jovens. Uma das características das organizações de ofícios do período era garantir a manutenção do ofício, formar aprendizes para a continuidade do trabalho exercido, para uma função social destinada à vida da cidade. “Na terminologia da guilda, os músicos eram ‘mestres’ do seu ofício; cada um deles preparava tantos aprendizes quantos possível ou de acordo com as estipulações da guilda.” (RAYNOR, 1981, p. 70)¹⁴

Contudo, o monopólio formativo-educacional e laboral dentro das cidades medievais exercido pelo oficialato dos músicos municipais foi abalado com a perda de influência da nobreza palaciana em relação ao crescimento da classe média urbana de comerciantes locais, à medida que as transações comerciais que ultrapassavam fronteiras dos Estados territoriais impulsionavam a organização e o crescimento de um ecossistema comercial local nas cidades medievais em meados do século XVI. Os músicos municipais, geralmente vinculados ao “poder público” local representado pela aristocracia palaciana, assistem o surgimento de uma certa “concorrência” alimentada pelas necessidades particulares da classe média urbana de comerciantes em ascensão social. Entre essa classe média figuram os mestres-cantores, músicos amadores, muitos deles formados pelas guildas de músicos ou pelos mestres formados nelas, mas que buscavam dar à música um papel social diferente daquele convencionado pelo profissionalismo dos músicos citadinos.

Os mestres-cantores eram comerciantes medievais e renascentistas que se reuniam para cantar suas canções e ouvir as dos colegas de associações musicais. Essa atividade não era uma concorrência desonesta com os músicos municipais, e eles não estavam em condições de se apresentar como artistas públicos, nem formavam uma guilda própria (exceto no sentido amplo de que qualquer confraria que exigisse provas para admissão dos candidatos podia ser considerada uma guilda). Para eles, a música era uma descontração boa, moral e social, e tomavam a arte rigorosamente a sério. (RAYNOR, 1981, p. 85)

Com a existência dos mestres-cantores, a música do período medieval deixa de ser vista apenas como parte de um ofício desempenhado por determinados sujeitos organizados em uma “categoria profissional”, sob concessão do “poder público” e da aristocracia local, isto é, deixa

¹³ Na Alemanha, os *Stadtpeifer* eram “músicos oficiais” da cidade, detendo o monopólio do serviço musical perante uma tabela de custos pelos serviços prestados autorizada pelo poder público local. Algo que ocorria de maneira semelhante em países como Inglaterra e Itália. (Cf. RAYNOR, 1981, p. 75)

¹⁴ Grifo do autor.

de estar restrita às relações de troca de um trabalho alienado, e passa a ser vista como uma *ars* disponível para ser praticada por qualquer um a seu bel-prazer. Essa ode ao amadorismo, difundida em relação à prática musical trazida pelos mestres-cantores no período, fornece a música uma conotação pré-artística, desvinculada tanto de um fim religioso, associado aos ritos católicos, quanto de um fim mercantil, determinado pelo trabalho desempenhado pelos músicos municipais e o monopólio de seu ofício. Pelas mãos e vozes dos mestres-cantores, a música vincula-se ao prazer, ao ócio, determinantes para um posterior reconhecimento do *status* de arte da música na sociedade europeia a partir do século XVII. Algo corroborado pela seriedade com a qual parte dos mestres-cantores tratavam a prática musical, o domínio do “ofício artístico”, cujo prazer dependia da entrega do sujeito, de seu papel como um *instrumento musical*, propiciando um modo de interação com outros sujeitos para além de mediações externas.

Do ponto de vista musical, significava que, por toda a Europa central, havia muita gente da classe média, comerciantes razoavelmente abastados que encaravam a música não como um prazer fácil e displicente, mas como uma disciplina intelectual estrita e valiosa que oferecia as suas próprias recompensas a quem enfrentasse os seus rigores. Se essa classe média tomava esses prazeres com uma seriedade quase espantosa — pois a pomposa festança teutônica no final do terceiro ato de *Die Meistersinger* (*Os mestres-cantores*) de Wagner é uma interpretação errônea da sua atitude —, pelo menos alimentou gerações de amantes da música cuja atitude para com a música aceitava a realidade de que a arte é uma sólida disciplina intelectual e espiritual. (RAYNOR, 1981, p. 90)¹⁵

A relação entre música, ócio e prazer trazida pelos mestres-cantores, embora de maneira primitiva, abre precedentes para a constituição de um estrato subjetivo em um período histórico em que subjetividade e, principalmente, individualidade ainda estavam soterradas por camadas de determinações sociais vinculadas a um horizonte social estático¹⁶, rigidamente estratificado. Uma relação que, de maneira incipiente, aproxima sujeitos, essencialmente de si mesmos, tecendo uma nova forma de “conexão espiritual”, associada a produção de uma forma consciência que “tem por base o desenvolvimento do processo real da produção [que parte] da vida imediata” (ENGELS; MARX, 2001, p. 35), desvinculada de uma matriz religiosa vigente na sociedade.

Essa nova relação com a música irá demarcar o período renascentista, momento em que o *status* pré-artístico da música edifica-se entre a ornamentação para as pompas da realeza,

¹⁵ Grifos do autor.

¹⁶ Segundo Marx (2001), trata-se de um período da “pré-história da consciência”, relativo à divisão do trabalho que, segundo o autor, apenas se dá a partir da divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual determinada pela sociedade industrializada. (Cf. MARX, 2001, p. 26 – 27)

sustentada pelos patrocínios de “aristocratas de fino gosto e educação apurada” e a formação do “Homem Universal, ideal do Renascimento.” (RAYNOR, 1981, p. 91) Seja como meio de ostentação das aristocracias urbanas e da nobreza, seja como móbil para um ideal de civilização e de “homem civilizado”, no período renascentista a música adquire paulatinamente um caráter *sui generis*, cujo *status* de polidez, refinamento e sofisticação trazidos como formas de mediação das relações sociais entre determinados estratos da sociedade, simboliza uma tentativa de ruptura com uma noção de homem inculto e de uma sociedade primitiva. Caráter que representa a tentativa de emancipação de um modelo de ser humano preso aos dogmas religiosos e ao misticismo, e que, ao mesmo tempo, representa a emancipação da música destas mesmas amarras. O entusiasmo pela música perante a necessidade da aristocracia emergente de comerciantes em simbolizar os preceitos do “novo homem”, despido da linhagem da nobreza europeia, estimula no período renascentista, ainda em meados do século XV, o mecenato na Europa central, empreendimento que se concentra em países como Itália e Alemanha. (RAYNOR, 1981, p. 105) A secularização da música religiosa, como uma das marcas da transição do período medieval ao renascentista, cede espaço à “santificação” da música secular diante do exercício e expansão do mecenato.

A mudança do centro de gravidade musical da Igreja para música palaciana¹⁷ determinou a música como profissão, muito embora o número dos que pudessem ser empregados fosse obrigatoriamente limitado. Ao mesmo tempo, transformou a música secular não só de igual importância como também o mais venturoso ramo da arte, pois indispensável para a vida social em geral a ponto de que nenhum compositor da época teve possibilidade de restringir sua produção para trabalhar para a Igreja. (RAYNOR, 1981, p. 116 – 117)

A música representa, paulatinamente, *status* social. Um prestígio que, paralelamente, é refletido na música produzida a partir do período renascentista, cada vez mais enriquecida com coros de vozes, variedade de instrumentos e arranjos, algo que reforçará seu *status* de arte na modernidade, já em princípios do século XVII, sobretudo mediante a internacionalização da música e sua difusão entre as “classes médias” urbanas de pequenos comerciantes através da música impressa. (RAYNOR, 1981, p. 127)

¹⁷ Tipo de música relacionada às residências da nobreza e das aristocracias urbanas renascentistas, algo que denota o início da vinculação da música à vida privada. A música palaciana representa a quebra do monopólio exercido sobre a música pela igreja católica e pelo poder público municipal, que destinava a música aos cultos e ritos cristãos e às comemorações cívicas. Nos ambientes das residências de nobres e aristocratas, a música torna-se adorno à posse de propriedades por parte das classes dominantes do período. (Cf. RAYNOR, 1981, p. 91)

Por mais que a música na Europa entre os séculos XVI e XVII ainda permanecesse como iguaria atrelada às necessidades sociais das aristocracias urbanas e da nobreza em declínio para a ornamentação de seu *status*, o deslocamento trazido pelos ideais humanistas demarcou a objetividade de um ideal de nação incorporado por um sujeito que contestava a inexorabilidade do poder político da Igreja católica. Papel desempenhado pela ópera e pelas Cameratas – embora a música figurasse como ornamento às narrativas trazidas na teatralização e pelo coro. “Nesse sentido a ópera era a forma musical apropriada à nova situação política das nações independentes, côncias de não terem de manter-se fiéis à Igreja católica suprapolítica e ao imperador. A magnificência era reflexo de sua própria grandeza e força.” (RAYNOR, 1981, p. 190) Esse direcionamento ao sujeito requerido pela formação humanista vigente e os objetivos políticos encarnados nas figuras dos imperadores modifica o papel social da música a partir do século XVII, cujas narrativas e arranjos musicais operísticos concentravam-se na exaltação dos dramas da vida privada de um sujeito cuja humanidade descoberta revelou-lhe um vasto e complexo mundo interior, assim como na manifestação da grandeza da autoridade, encarnada pelo soberano como representação da história. (BENJAMIN, 1984, p. 88)

Entretanto, esse papel social da música relacionado à “vida espiritual” de um novo sujeito que, de maneira primitiva, adquiria consciência de si em relação ao mundo social e político estruturado que o cercava, assentava-se sobre as relações de produção da vida material mediada por determinações concretas. “O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência.” (MARX, 2015, p. 24). A secularização do papel social da música torna-se reflexo de um mundo social em que o espiritual atrelava-se cada vez mais a secularização do espírito pela razão, associando-se ao caráter mercantil das relações sociais determinado pelo crescimento populacional do estrato de comerciantes de classe média da sociedade renascentista, algo evidenciado nos centros urbanos culturais do período.

Quando em 1637 um grupo de aristocratas venezianos constituíram uma companhia para inaugurar um teatro público de ópera com fins lucrativos, oferecendo o entretenimento moderno a quem pudesse pagar entrada, puseram em ação um novo fato musical e social. A venda de ingressos devia financiar a produção, e as produções tiveram portanto de ser sob medida das rendas razoavelmente possíveis de obter-se nas bilheterias. (RAYNOR, 1981, p. 196)

A ascensão e difusão da música operística introduz um novo modo de interação com a música mediante as relações de classe vigentes. Ao mesmo tempo, a classe dominante de aristocratas e nobres que utilizava a música para enaltecer a suntuosidade de sua vida material e a altivez de sua vida espiritual, utilizava-a como entretenimento, portanto, como mercadoria a ser ofertada ao público, tanto às classes altas quanto às classes baixas, atribuindo um aspecto ideológico à música através do recorte social representado pelos camarotes. “Tornou-se portanto natural assistir a óperas tanto por motivos sociais como musicais [...]. O camarote não era apenas um lugar confortável no teatro para representação de ópera; era uma necessidade social.” (RAYNOR, 1981, p. 199).

Esse aspecto classista refletido pela música deixava transparecer modificações estruturais, socioeconômicas e sociopolíticas, ocorridas na Europa em países como França, Alemanha e Inglaterra, na transição do período renascentista à modernidade, decorrentes da ascensão da grande indústria e da “concorrência universal”. (MARX, 2001, p. 71) Horizonte que se torna mais latente com a ascensão do estilo barroco, que ganha notoriedade no início do século XVII, pois “o estilo barroco não foi sentido como viravolta revolucionária, mas como progresso”. (CARPEAUX, 1958, p. 29) Progresso como reflexo de um ideal de individualidade determinada pelo ideal de progresso representado pela evolução das forças produtivas, e que reflete no “desenvolvimento do artesanato ao qual estavam ligadas novas técnicas de produção mais aperfeiçoadas, das quais dependia o fabrico de certos instrumentos.” (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 324). Formas de especialização do trabalho de produção de músicos e construtores de instrumentos que condiciona processos de individualização dos sujeitos a partir da individualização dos instrumentos produzidos e do papel de cada um na composição e execução musical no barroco.

É que o barroco não é apenas, como se crê, a arte da curva e da contracurva. É antes a arte do que mexe, do que passa, do que foge. É a arte de uma época que prefere o reflexo à coisa, que ama os jogos de espelhos, o ambíguo, a metamorfose, o múltiplo, o fugidio, o contraste. Ora, tudo o que o barroco ama é melhor dito em música do que nas artes do espaço. A música move-se no tempo. Uma vez apanhada, ela se dissolve — ou antes, não se pode apanhá-la —, aflora ao espírito e desaparece. É uma arte do movimento. O que ela diz não se impõe como figura, mas é sugerido. (MASSIN; MASSIN; 1997, p. 342)

A necessidade de comunicar-se com o público, edificada pela música operística, herdada pelo barroco, faz com que o estilo mobilize meios de aproximação entre sujeitos. Compositor e contemplador estariam envolvidos tanto em suas relações com uma nova música, quanto em suas relações com um novo modelo de sociedade, centrada na luta de uma antiga ordem social e religiosa contra o surgimento de uma nova ordem. (RAYNOR, 1981, p. 209) O que afeta a concepção social dos indivíduos cujo horizonte social era perpassado pela música – bem como pela religião cristã – que, desde o período de menestrelis e trovadores, funcionava como móbil social. O papel social da música, mediante a visibilidade alcançada pelo barroco, reflete a latente disputa político-religiosa entre reforma e contra-reforma (BENJAMIN, 1984, p. 89) na condução das mudanças na relação entre indivíduo e sociedade a partir do século XVII.

o fator decisivo na vitória do barroco foi a consonância dele com a perspectiva da época. Um catolicismo purificado e, pouco depois, um protestantismo impregnável recorriam ambos à música para exemplificar a sua glória e a sua fé. Para os jesuítas, por exemplo, as emoções do novo estilo eram valiosas simplesmente porque maravilhosas e punham seu encanto à disposição da Igreja. O estilo barroco exemplificava a fé, sendo, portanto, inestimável tanto para católicos como para protestantes. (RAYNOR, 1981, p. 210)

Distante ainda do exercício de um papel político que, historicamente, será demarcado apenas na contemporaneidade, a música barroca mimetiza o devir da realidade social, cujo horizonte estático da sociedade europeia medieval modifica-se perante o dinamismo de um “novo mundo” alcançado através da modificação das relações sociais no período renascentista que impulsionam o indivíduo, através da “vitória do individualismo sobre o coro.” (CARPEAUX, 1958, p. 30) A música barroca carrega consigo o germe de um processo de individuação do sujeito que culmina como projeto da modernidade, a partir de uma identidade relacionada ao Estado nacional, ambas instituições liberais. Embora a noção de indivíduo no século XVII, vinculada a uma ideia de nação, ainda estivesse afastada da individualidade liberal-burguesa fundamentada no século XIX, na passagem dos Estados territoriais aos Estados nacionais (HOBSBAWN, 1990, p. 37), a forma de individuação trazida pela música barroca fomentava a nação como uma causa que representava o estágio de um desenvolvimento histórico da sociedade humana. (HOBSBAWN, 1990, p. 52) “O apogeu da música renascentista deu-se quando o Novo Mundo se estabelecia; a era do barroco foi aquela em que a política de força do nacionalismo se consolidou no ponto mais elevado.” (RAYNOR, 1981, p. 210)

De modo antagônico, o enfoque no público que demarca a música barroca, ao mesmo tempo que faz referência ao sujeito contemplador na maneira como afeta-o emocionalmente,

em seu mundo interior, retira do compositor e do executante seu papel de sujeito, à medida que a estes é incumbida uma finalidade externa: ambos tornam-se *instrumentos* para a música, para sua apresentação. Paradoxo que evidencia como a objetividade da música no estilo barroco, orientada a um novo modelo de sociedade associada à exigência pela libertação do sujeito dos mecanismos sociais que mantinham-no atrelado à ordem vigente, retoma o afastamento do sujeito produtor de sua obra, algo que será essencial ao modelo de sociedade burguesa capitalista sedimentado na modernidade. Um tipo de afastamento cujos determinantes vinculam-se a um processo de mercantilização da música de concerto praticada no início do século XVIII na Inglaterra.

Processo que é condicionado, inicialmente, pela quebra do monopólio das apresentações musicais nas cidades, restritas à música palaciana disponível ao poder econômico das cortes e das aristocracias locais. O surgimento de uma cultura *musical*, proporcional ao aumento populacional das metrópoles europeias em processo de industrialização, somado ao aumento da oferta de músicos desempregados, devido à baixa demanda por parte das cortes e das aristocracias, resulta no surgimento dos clubes de música, localizados em tavernas e fundos de estabelecimentos comerciais. (RAYNOR, 1981, p. 299) Com base na ideia de oferecer música de concerto a “preços populares”, a música cidadina surge como reação à música palaciana. Contudo, tendo em vista sua finalidade comercial, relacionada a uma estrutura alienada ao entretenimento das camadas baixas das cidades, ávida para participar dos concertos de música, a música cidadina torna-se um negócio lucrativo, despertando o interesse comercial das aristocracias inglesas. Assim, com a criação da Academia Real de Música, a aristocracia alia o potencial comercial da música ao capital bancário e mercantilista inglês, proeminente na Europa do século XVIII.

A Royal Academy of Music era ao mesmo tempo um empreendimento artístico e comercial. Qualquer companhia que oferecesse participação na época anterior à borbulhante explosão da Companhia dos Mares do Sul, cujas ações foram freneticamente procuradas, não tinha dificuldade alguma em vender papéis a um sem-número de futuros entusiastas investidores, cujo entusiasmo estava na razão direta de sua ignorância dos princípios financeiros em jogo nas suas atividades. Os prováveis investidores acreditavam que altos dividendos eram o resultado natural do investimento. (RAYNOR, 1981, p. 311 – 312)

À medida que avançamos pela história da música na Europa central no século XVIII, mais a música composta e executada vincula-se à “essência” da sociedade burguesa, a propriedade privada, desvinculando-se do músico, do compositor, do trabalhador artístico.

Inicialmente, os direitos de autor eram concedidos pelos monarcas a autores e compositores das peças musicais, no sentido de coibir a pirataria pelos editores de livretos com as partituras das peças, mas, principalmente, coibir a execução das peças em concertos nos clubes de música para a classe baixa. (RAYNOR, 1981, p. 316) Posteriormente, os direitos sob as composições e a execução das peças musicais foram cedidos a aristocratas e nobres que, como patrões, contratavam músicos para a composição e execução de peças por encomenda. (RAYNOR, 1981, p. 337)

Independentemente de quem exerceria a propriedade da música composta e executada na sociedade burguesa que constituía-se na Europa entre os séculos XVIII e XIX, o “espírito” capitalista estabelecia-se como forma de mediação da relação entre música, indivíduo e sociedade, à medida que a música cada vez mais adquiriria um caráter mercantil, sobretudo a partir dos meios de reprodução da música sedimentados em fins do século XVIII, e que seriam aprimorados no século XIX. Necessidade mercantil que tornava a música mais acessível à pequena burguesia, estrato da sociedade cujo crescimento foi impulsionado pela expansão do capitalismo industrial. “A impressão de música mediante litografia pareceu por algum tempo ser o modo mais eficaz de produzir música atraente e a baixo preço.” (RAYNOR, 1981, p. 383) Embora a música tenha sido reconhecida por seu *status* de obra de arte por diferentes estratos da sociedade burguesa, a procura pela acesso às obras musicais que determinaram a adoção e o avanço de técnicas de reprodutibilidade da música impressa pelos editores fez com que a música composta e executada a partir do final do século XVIII obtivesse um caráter de entretenimento ao tornar-se objeto de consumo, mas, principalmente, alcançasse um *status* de mercadoria nas relações de troca comerciais entre músicos compositores e seus patrões ou entre músicos compositores e editores¹⁸, associadas à cessão direta de direitos autorais. Determinação externa que denota certa vinculação entre obra de arte e sua permutabilidade enquanto produção do trabalho humano, e que é acentuada na sociedade burguesa-capitalista entre os séculos XVIII e XIX, mediante a universalização da óptica do trabalho alienado.¹⁹

Enquanto no período renascentista, o caráter mercantil dos objetos artístico-estéticos produzidos era suplantado por seu *status* de obra de arte devido à atividade dos mecenas, que

¹⁸ A partir do final do século XVIII, a mercantilização desenfreada de música impressa por parte dos editores deteriora a relação entre músicos compositores e editores, devido à falsificação de muitas partituras cujo valor de troca no mercado aumentava com a assinatura de compositores celebridades, como Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, etc. Algo estimulado perante a falta de uma legislação que controlasse a atividade. Para dar mais credibilidade às cópias das partituras a serem impressas, os editores eram assessorados por copistas, músicos desempregados que eram contratados para revisar as partituras. (Cf. RAYNOR, 1981, p. 388)

¹⁹ Abordaremos esse tópico no capítulo 4.

incentivavam economicamente o trabalho artístico, a produção de uma obra, mas resguardavam-na em seu caráter artístico, na modernidade do capitalismo industrial o caráter mercantil suplanta o caráter artístico, através da mediação de uma racionalidade economicista praticada pelos editores em seu sistema de produção fabril de música impressa. Entre o artista e sua obra estaria um direito de propriedade e seu valor de mercado. Situação que forçou compositores como Beethoven a serem mais que compositores de uma obra a ser comercializada, mas assumirem a tarefa de representantes comerciais de suas obras (RAYNOR, 1981, p. 396 – 397), negociando diretamente seus direitos autorais no mercado, fraturando a atuação do músico enquanto executor – sistema em sintonia com a divisão do trabalho a ser praticada nas fábricas.

Até que um sistema coercitivo e internacionalmente aceito de direitos autorais estivesse em ação e assumisse força de lei (coisa de fins do século XIX), o compositor continuou a estar em desvantagem no trato com os editores, embora na meia-idade Brahms, entre outros compositores, conseguisse obter uma boa renda só com a publicação de suas obras. Beethoven, vivendo numa época de transformação de estrutura social na qual a música atuava, e imponderadamente contribuindo para ensejar mudanças mediante composição de obras numa escala que exigia apresentações públicas perante um público de massas, e na ânsia de divulgar sua música impressa o mais depressa possível, e criando assim um repertório moderno e desafiador para a plataforma de concertos, estabeleceu uma norma que seus sucessores paulatinamente se viram forçados a seguir. (RAYNOR, 1981, p. 404)

Situação que, ao mesmo tempo que atrelava músicos e compositores ao mecanismo da divisão do trabalho a ser aplicado de maneira totalizante no modelo de sociedade industrializada a ser estabelecido, transformava tais sujeitos em indivíduos autônomos: “Os músicos somente obtiveram certo prestígio social quando os seus produtos deixaram de se adequar à utilização imediata, quando o compositor se opôs à sociedade como um indivíduo autônomo.” (ADORNO, 1998, p. 32) Todavia, um processo de autonomização funcional à formação de uma individualidade liberal determinada pela ascensão da sociedade liberal-burguesa.

2.2 A subjetividade subversiva do artista e a música de protesto

Com a ascensão do romantismo no final do século XVIII, como reação²⁰ às relações sociais determinadas pelo capitalismo industrial, em que o ser humano torna-se “mero apêndice

²⁰ Historicamente, a ascensão do Romantismo é demarcada enquanto reação à Revolução industrial, associada a propagação de uma racionalidade técnico-científico e economicista, impulsionada pelo progresso industrial determinado pelo modo de produção capitalista, e à Revolução Francesa, associada a uma racionalidade

da máquina” (ENGELS; MARX, 2017, p. 46), e à racionalização iluminista baseada na promessa de “desencantamento do mundo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 17), a necessidade do resgate de uma *natureza humana* suscitou no século XIX a invenção da “lenda do grande gênio incompreendido, lutando não só contra o seu demônio interior como também com o descaso, incompreensão e desdém dos seus contemporâneos.” (RAYNOR, 1981, p. 406) Representação de uma subjetividade *sui generis* que refletia a busca por uma autêntica experiência estética, no afã de uma sensibilidade conflitiva entre unidade e totalidade, evocada *para e pela* busca da idealização de um espírito humano fundamentado pelo sentimentalismo e pelo individualismo burgueses (NUNES, 1985, p. 52 – 53).

A centralidade da experiência estética para o romantismo e suas projeções mitopoiéticas (GUINSBOURG, 1985, p. 16), como a figura do gênio, encarnada pelo compositor – posteriormente pelo *artista* –, estava associada à necessidade de ruptura com a realidade concreta, atividade impelida pela idealização romântica do século XVIII como reação ao “mundo real”, imerso na dinâmica das radicais modificações estruturais sociopolíticas e socioeconômicas e as mazelas advindas delas. O sentimento de torpor e dos limites do sujeito, diante da impossibilidade de abarcar racionalmente uma realidade cada vez mais complexa, isolado em relação ao “mundo exterior” devido às determinações de sua liberdade individual recém conquistada, conduziu-o a segurança de seu “mundo interior”, suscitado pela óptica romântica em correlação às formas de representação particularistas ofertadas, trazidas como saída a vida prosaica civil e individualizada. (GUINSBOURG, 1985, p. 19 – 20)

Paralelamente, a separação entre compositor e executor, que usurpa a possibilidade de uma associação íntima e criativa entre compositor e público, ao mesmo tempo que retira do compositor sua função social imediata, relativa ao reconhecimento e *status* sociais, destina-o a um papel marginal em relação à sociedade. (RAYNOR, 1981, p. 408) Ostracismo que causa uma cisão entre a subjetividade do compositor e a “normalidade” vigente a qual ele se vinculava, ao “mundo real”. O compositor é visto a partir de uma personalidade antagônica ao mundo pertencente ao público. Um fato determinado, ironicamente, pelas exigências do próprio mundo real, cujas demandas de uma realidade cada vez mais complexa legou à arte, ao trabalho

moralizante e individualizante fundamentada nos ideais de seu lema: igualdade, liberdade e fraternidade. (Cf. FALBEL, 1985, p. 24) Ambas revoluções foram responsáveis por realizar modificações exponenciais na vida social da sociedade europeia entre os séculos XVIII e XIX, na relação entre indivíduo e sociedade (Cf. FALBEL, 1985, p. 34 – 35), algo que reverbera na relação entre sujeito e objeto, *eu* e mundo, etc.

do compositor, a projeção de realidades ulteriores, tidas como “fantásticas”, em contradição com o mundo real predeterminado.

A partir do romantismo, a realidade particularizada, em decorrência de uma historicidade convertida em eventos e fluxos encadeados e lineares (GUINSBOURG, 1985, p. 20), ao mesmo que vincula o artista a normalidade socioeconômica das demandas estipuladas pelo mercado em torno da produção de seu trabalho, estranha o artista em relação à realidade social, tendo em vista a atribuição dada à arte pelo romantismo, como último refúgio da realidade fática (GUINSBOURG, 1985, p. 20). Sob a óptica romântica, a obra do artista, expressão de sua negação à realidade social, torna-o um sujeito “livre” do normal e convencional exigidos pelas relações sociocomportamentais vigentes, transformando-o em um “ídolo social estragado” (RAYNOR, 1981, p. 409), demarcando sua alienação diante do restante da sociedade, principalmente acerca das relações de trabalho.

A alienação do compositor em relação às demandas de uma sociedade do século XIX em que a produtividade das atividades industriais condiciona a existência e as relações sociais entre os indivíduos, entre indivíduo e sociedade, relegou-o a um ideal subjetivo que na contemporaneidade associa-se a figura do *artista*, um ser genérico, figura ímpar descolada de uma realidade fundamentada na relação entre trabalho produtivo e salário. Diante do rótulo do gênio, a romantização do papel social do compositor, ícone de uma aversão à normalidade de uma realidade social vigente, destina seu reconhecimento social perante a sociedade ao mundo “intelectual e emocional, jamais real.” (RAYNOR, 1981, p. 409) À visão de mundo de um público condicionado à vida ordinária de um cotidiano delimitado à linha de produção fabril, o desprezo do compositor em relação à ordem social, às convenções sociais, trazido pela composição de suas obras, pelas “fantasias” de sua mente criativa, envolveu o compositor com um “espírito subversivo” no tocante aos ritos da realidade social. Exigia-se do compositor criatividade e genialidade como ideais que norteiam suas composições, assim como um comportamento excêntrico. Figurativamente, ele encarnava a persona (JUNG, 1991, p. 388) de uma entidade que representava a ligação com uma *outra realidade*, desconexa das relações do trabalho alienado atuantes. Concretamente, ele era subjugado a partir da cisão entre “trabalho espiritual e trabalho manual.” (ADORNO, 1974, p. 26)

O espírito criativo é um fenómeno relativamente raro, e quando reconhecido é admirado ao ponto da idolatria; torna-se necessário para a maioria não criativa acreditar que o gênio é pobre, mal compreendido ou totalmente incompreendido, desdenhado, mentalmente robusto o suficiente para sobreviver ao desdém e ao

escárnio, mas tanto física como socialmente ferido, provavelmente, por alguma razão que jamais se revela, pela tuberculose. Ao convencer o mundo de que o artista criativo não é como os demais homens, se convence de que ele é melhor, com necessidades diferentes e mais prementes [...]. (RAYNOR, 1981, p. 410)

O caráter esotérico do compositor impregnava-se no “espírito subjetivo” do artista (JUNG, 2000, p. 209), assim como em suas obras, enfraquecendo e mistificando o caráter exotérico de sua produção artística. Diante do grande público, já condicionado ao mecanicismo da vida proletária do capitalismo industrial, as obras de arte tornavam-se artigos de luxo, iguarias para serem degustadas por uma elite cuja posse da propriedade privada estendia-se ao tempo livre para o contato com a arte produzida. (RAYNOR, 1981, p. 410) Tornavam-se objetos estranhos à realidade social determinada pela exploração do trabalho produtivo. Uma situação que compele o compositor a um tipo de limbo social, apartado do tempo e espaço da produtividade fabril – pelo menos diretamente –, mas sujeito ao tempo e espaço condicionados às vontades de uma burguesia que explora o trabalho artístico assim como explora o trabalho fabril. A excentricidade e a genialidade, impregnadas no “espírito objetivo” do artista (JUNG, 2000, p. 209), determinando sua subjetividade, funcionam como ideologia, que escamoteia o caráter subversivo de artista e de suas obras no que tange a realidade social, malogrando o papel de denúncia e renúncia da arte em relação a um mundo real impulsionado pela exploração capitalista, de “antítese social da sociedade”. (ADORNO, 1982, p. 19).

Sitiado entre a produtividade e a criatividade, o modelo da sociedade capitalista em expansão e internacionalização a partir do século XIX, centrada na universalização da mercantilização da produção material e espiritual do trabalho, impõe ao compositor tanto a forma de vida genérica individualizada e estranhada mediante seu trabalho (MARX, 2010, p. 84), quanto a generalidade do *trabalho musical*, formalizado pela divisão do trabalho. Situado entre o virtuosismo e a genialidade, tais exigências, impostas aos músicos compositores e executantes, mitificam o artista, dotando-o de habilidades sobrenaturais (CARPEAUX, 1958, p. 143 – 144), ao mesmo tempo que individualizavam o artista diante do público e em relação à realidade social. Um tipo de identidade *sui generis* do artista que, constituída sob os ideais do romantismo do século XIX, irá se impregnar na visão de mundo de uma sociedade do século XX em que público e artistas são formados e condicionados aos interesses econômicos dos *managers*, através da indústria cultural. Para o artista do século XX, determinado por um trabalho artístico que é alienado à produtividade da indústria cultural, criatividade e genialidade são acessórias, secundárias, por mais que tornem-se funcionais aos interesses comerciais devido

ao fato de que obra e artista são convertidos em mercadorias. Criatividade, genialidade, excentricidade, virtuosismo, transformam-se em modos de qualificação de um produto, diferenciais de mercado em comparação com outros produtos, assim como a capacidade do artista de subverter o “mundo real” mediante suas composições, seja através de obras que proponham uma outra realidade fantástica, fuga das opressões e mazelas sociais cotidianas, seja através de obras cujo conteúdo incite um estado de ruptura com essa realidade concreta. O artista subversor da realidade através de seu trabalho artístico como produto de mercado de sua própria produção, alienando-se a sua própria obra.

As radicais mudanças no “todo social” (ALTHUSSER, 1980, p. 25 – 26), sociopolíticas e socioeconômicas, ocorridas na Europa do século XIX na esteira das revoluções Francesa e Industrial, mas, principalmente, a consolidação do modo de produção capitalista movido pelos processos de acumulação primitiva de capital vigentes desde os empreendimentos de exploração feudal (MARX, 2013, p. 963), desencadearam formas de reação na sociedade civil edificada enquanto superestrutura, comprovando que “os andares da superestrutura não são determinantes em última instância, mas que são determinados pela base [econômica].” (ALTHUSSER, 1980, p. 27) O crescimento de uma massa de trabalhadores nas metrópoles e colônias europeias, sujeitos a uma realidade social cada vez mais complexa que produz e reproduz uma formação social envolta em mazelas sociais, determina uma consciência, “a princípio, direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens, [como] linguagem da vida real” (MARX, 2001, p. 18), que motiva a construção de formas de organização e manifestações políticas e culturais como reação ao modelo de sociedade vigente e seus aparelhos institucionalizados, “Aparelhos Ideológicos de Estado²¹”. (ALTHUSSER, 1980, p. 43 – 44) Panorama social disruptivo que reflete na produção cultural em fins do século XVIII, centrada sobretudo na perspectiva dos dominados²², contribuindo para o aparecimento de composições musicais que demarcam esse momento de ruptura com uma ordem política estabelecida, buscando fomentar um engajamento político na sociedade civil para o

²¹ Althusser (1980) designa “Aparelhos Ideológicos de Estado [a partir de] um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas.” (Cf. ALTHUSSER, 1980, p. 43).

²² Entre as principais obras baseadas nessa perspectiva, podemos citar como exemplos: (1) a obra *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, de 1754, em que Jean-Jacques Rousseau, a partir de uma conotação moral, chama a atenção para a questão da propriedade privada, para a acumulação de riquezas na sociedade burguesa do século XVIII mediante a exploração do trabalho alheio e por processos de colonização, algo que configura uma situação de “desigualdade entre os homens” (Cf. ROUSSEAU, 1999, p. 168 – 169); e (2) *Reivindicação dos direitos da mulher*, de 1792, em que Mary Wollstonecraft questiona a situação da mulher na sociedade burguesa de seu tempo, no que tange a relação de subserviência à qual as mulheres são destinadas, advogando pela emancipação da mulher do subjugo do homem e da sociedade patriarcal burguesa. (Cf. WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 66 – 67).

estabelecimento de uma outra realidade social. Composições musicais, como *La Marseillaise*, hino composto por Claude Joseph Rouget de Lisle em 1792, surgida como manifestação de uma consciência que emana da realidade social, como “linguagem da vida real” (MARX, 2001, p. 18), com a tarefa de tanto inspirar quanto refletir os ideais da Revolução Francesa, mobilizando ações individuais “em sua orgulhosa subjetividade” (FISCHER, 1983, p. 62), organizados coletivamente, em torno do lema “*Liberté, égalité, fraternité*”. Portanto, composições que “ultrapassam a história puramente musical” (VIANA *apud* LIMA, 2018, p. 69), cujo surgimento parte da compreensão de suas determinações concretas, “aquilo que remete à história da sociedade que a engendra.” (VIANA *apud* LIMA, 2018, p. 72)

Na esteira dos acontecimentos sociopolíticos e geopolíticos que engendram uma necessidade de compreensão e formas de posicionamento diante do movimento da sociedade como síntese de uma evolução social das relações humanas diante de categorias econômicas (LUKÁCS, 2003, p. 88), surge na primeira metade do século XX, com mais relevância em países como Espanha e Itália, a “música de resistência”, associada a canções populares compostas por camponeses, proletários e poetas vinculados a movimentos revolucionários anarquistas e comunistas. Canções cujas letras entoavam cânticos de ode à revolução proletária, como *Bandiera rossa*²³, composta por Carlo Tuzzi, em 1908:

Avante povo, ao resgate

Bandeira vermelha, bandeira vermelha

Avante povo, ao resgate

A bandeira vermelha triunfará.

Bandeira vermelha, ela triunfará

²³ *Avanti o popolo alla riscossa*

Bandiera rossa bandiera rossa

Avanti o popolo alla riscossa

Bandiera rossa trionferà.

Bandiera rossa la trionferà

Evviva il socialismo e la libertà.

Per gli sfruttati immensa schiera

La pura innanzi rossa bandiera

O proletari alla riscossa

Bandiera rossa trionferà

Bandiera rossa la trionferà

Il frutto del lavoro a chi lavora andrà

VILLA, Claudio. *Bandiera rossa*. In: *Bella ciao/Bandiera rossa*. Milano: CBS, 1975. Duração: 03: 48'. Lado B. Formato: EP 7”.

E viva o socialismo e a liberdade!
 Para os explorados, imensa unidade
 A pura bandeira vermelha à frente
 Ó proletários, ao resgate
 A bandeira vermelha triunfará
 Bandeira vermelha, ela triunfará
 O fruto do trabalho irá para aqueles que trabalham²⁴

Canções cuja mensagem suscita um posicionamento contra a ascensão fascista e nazifascista, como *No pasarán*²⁵, composta pelo poeta José Herrera Aguilera e musicada por Hans Eisler em 1937:

Não passarão! Não passarão!
 Os de ação estão firmes
 Temperamento duro, rocha viva
 Que esmagará o fascismo, vencerá! [...]
 Pela terra e pelo pão
 Olhar para frente, pulso cortante
 Os fuzis apontados: Disparar!²⁶

O caráter popular da música de resistência, cujos elementos composicionais e materiais são herdados da cultura popular e da tradição autóctones, formando um cancioneiro popular,

²⁴ Tradução nossa.

²⁵ ¡NO PASARÁN! ¡NO PASARÁN!

¡Los de acero firmes están!

Temple duro, roca viva

Que al fascismo aplastará, ¡vencerá! [...]

Por la tierra y por el pan

Vista al frente, pulso firme,

Los fusiles apuntad: ¡Disparad!

PALACIO, Carlos. No pasarán! In: *Canciones de Lucha: 1936 - 1939*. Valência: Dahiz Produccions, 2001. Duração: 01:20'. Formato: CD.

²⁶ Tradução nossa.

estimula o aparecimento de tipos musicais como a “canção de protesto”, a “canção de intervenção²⁷”, a “música de contestação²⁸” em meados do século XX. Tipos musicais surgidos a partir do espontaneísmo de compositores e artistas diante dos acontecimentos sociopolíticos e geopolíticos que impactam a realidade social, cujas idealizações refletidas nas composições resultam em “consequências reacionárias.” (FISCHER, 1983, p. 79), pois os fatos que motivam composições destinadas a estabelecer uma conexão entre sujeitos são apreendidos por uma relação imediata com a realidade, entre compositor e público. Representados por tais objetos musicais, compositor e público comungam de um mesmo “inconsciente coletivo” (JUNG, 2002, p. 15), cujos modos de engajamento, ações e pretensões adquirem significado através da mensagem trazida pela canção. Nesse sentido,

a canção de intervenção implica um envolvimento, com identificação crescente do próprio cantor com aquilo que se está a passar nas diversas lutas, por mais heterogêneas que sejam, nas quais ele de certo modo intervém, não apenas ao nível da canção. A sua identificação com essa luta compromete-o como homem político. (AFONSO *apud* CORTE-REAL, 1996, p. 142)

Contudo, esse modo de conscientização confiado a música como meio de protesto fracassa devido à mediação realizada pela indústria cultural. A música de protesto disseminada pela indústria cultural, como mercadoria distribuída, atua como simulacro das formas musicais surgidas a partir da música de resistência, na maneira como se relaciona com o sujeito compositor e ouvinte, mas, principalmente, atua como simulacro da realidade social, um material musical como reflexo da própria tipologia que o qualifica diante de outros materiais musicais. “A intenção da tipologia é, com consciência dos antagonismos sociais e de maneira plausível, agrupar a descontinuidade das reações diante da própria música.” (ADORNO, 2011, p. 58) A música de protesto prescinde de uma identificação e um envolvimento do cantor, artista ou compositor da música com as lutas e causas sociais, com forças partidárias contra-hegemônicas, com movimentos sociais e de libertação, relacionando-se a determinações

²⁷ Historicamente, mediante o léxico da língua portuguesa, o termo “canção de intervenção” aparece para designar um *corpus* musical da música popular portuguesa que busca sintetizar poesia e ação política (CORTE-REAL, 1996, p. 142). Embora a “canção de intervenção” seja impulsionada pelos movimentos de protesto contra a ditadura salazarista (1936 – 1974), e que culmina na Revolução de Abril de 1974 (ou Revolução dos Cravos), Fernando Lopes-Graça atua como compositor de “músicas de intervenção” em protesto contra o estabelecimento do Estado Novo desde 1945. (Cf. CORTE-REAL, 1996, p. 142 – 143)

²⁸ “Música de contestação” foi o termo utilizado para as canções cujas letras fomentaram o engajamento político na França desde 1952, devido aos debates sobre a guerra de libertação da Argélia. Movimentos estudantis eram representados em suas posturas políticas de contestação em relação ao governo do general Charles de Gaulle pelas “músicas de contestação” de artistas como Serge Gainsbourg, Guy Béart e Boris Vian. (Cf. CORTE-REAL, 1996, p. 150 – 151)

subjetivas²⁹, algo que limita a objetividade de uma ação política no intuito de modificar a realidade social. Na música de protesto, o cantor, o compositor “homem político”, engajado, comprometido com a luta e a ação política para além da canção, idealizado pela música de intervenção portuguesa, é substituído pelo indivíduo indignado, que apenas utiliza a canção para expressar um posicionamento particular, uma opinião pessoal, uma sensação sobre um fato em que uma compreensão mais acurada lhe escapa. Algo que pode ser representado pelo seguinte trecho da música de protesto *In (dig) nação* da banda brasileira *Skank*:

Eu fiquei indignado
 Ele ficou indignado
 A massa indignada
 Duro de tão indignado
 Comemorou a nossa indignação
 É uma mosca sem asas
 Não ultrapassa as janelas
 De nossas casas
 Indignação indigna
 Indigna nação
 Indignação indigna
 Indigna nação

(SKANK. *In (dig) nação*. In: *Skank*. Belo Horizonte: Chaos, 1993. Duração: 04:04'. Formato: CD)

As pretensões do sujeito da música de protesto, entre compositor e ouvinte, em intervir na realidade social não ultrapassam a canção que ele utiliza para propagar sua opinião – mais precisamente, não ultrapassam seu refrão. Sob a administração da indústria cultural, a música de protesto torna-se o estilo que subsume a canção de protesto, a canção de intervenção, a música de contestação: o protesto torna-se uma marca com a qual indivíduos se identificam. O protesto político, o engajamento social reduzem-se a modos de integração (e desintegração) mediados por uma composição musical de fácil compreensão e adesão do público em relação a sua forma musical e suas letras. Facilmente assimilável, a música de protesto amplifica sua força de persuasão e aglutinação sobre determinados grupos de indivíduos a partir das

²⁹ Algo que será melhor desenvolvido no capítulo 3.

mensagens trazidas pelas letras ou pelo choque que pretende causar através de uma pretensa forma disruptiva³⁰. A forma musical é suplantada pela forma protesto. Ao capturar o protesto em forma de canção, reduzi-lo a um objeto artístico-estético a ser comercializado, uma mercadoria, a música de protesto, como estilo patenteado pela indústria cultural, sabota as pretensões coletivas dos protestos políticos que inspiraram a canção de resistência, a canção de protesto, a canção de intervenção, a música de contestação em suas aparições históricas vinculadas a movimentos de emancipação política e social.

A música de protesto torna-se incapaz de ultrapassar uma perspectiva particularista acerca de uma canção, uma música, pois protestar torna-se um estilo de vida, um engajamento em defesa de uma postura individualista ou da “filosofia” de um grupo. Assim, letras que entoam uma mensagem de cunho político, trazem certa crítica à realidade social, sobretudo em relação às formas de opressão sofridas por grupos sociais minoritários, com a função de causar engajamento, funcionam como modos de identificação grupal. A música de protesto atua como simulacro dos estilos convencionados na sociedade urbana ocidentalizada, seja através da história da música, seja através da indústria fonográfica. Atua como ideologia ao subsumir movimentos musicais, formas musicais, compositores, artistas, estilos, inserindo uma perspectiva individualista que suplanta tais distinções em torno do protesto, da indignação. A música de protesto é uma composição musical cujas diferenças no que se refere aos materiais utilizados na composição, a sua construção, ao seu conteúdo, às suas formas de expressão, sejam secundários em relação à sua forma. As distinções em relação aos estilos convencionados são operatórias, destinadas a constituição da forma protesto, a criação de um objeto-artístico musical no intuito impulsionar a pseudoindividualidade dos sujeitos compositor e receptor que buscam se expressar através da música de protesto. A contestação individualista incitada como

³⁰ Como forma musical disruptiva enfatizamos estilos musicais vinculados a uma cultura urbana surgida na sociedade capitalista em meados do século XX, cuja construção e formas de expressão associam-se a uma postura dissonante, remetida posteriormente ao *underground* (Cf. CAMPOY, 2008, p. 19), e que aparecem como reação aos tipos musicais trazidos pela indústria cultural para o mero entretenimento. Entre esses estilos, podemos citar o Punk rock e seus subgêneros, como o Anarco punk, o Gothic punk e o Hardcore (Cf. BENNET, 2018, p. 134), e o Heavy metal e seus subgêneros, como o Death metal, o Black metal, o Thrash metal, o Grindcore, o Doom metal (Cf. CAMPOY, 2008, p. 100 – 101), cujas tentativas de subversão da forma passam pela utilização de uma linguagem musical e estética que combina os temas trabalhados nas letras das músicas – que abrangem desde o engajamento político, às guerras, ao misticismo – à agressividade das guitarras distorcidas, de uma bateria rápida e tocada em alto volume e de uma voz “gritada” e distorcida. Do mesmo modo, fazemos alusão ao Rap/Hip-hop, estilo que surge a partir do Funk estadunidense, e que reduz sua composição musical ao ritmo – prescindindo de harmonia e melodia – por intermédio de uma batida eletrônica (Cf. NAVES, 2010, p. 16 – 17) ou utilizando trechos de músicas já gravadas a serem mixadas pelo DJ, material que será combinado à voz, mais precisamente ao discurso do MC (*Master of Ceremonies*), cujas letras das músicas trazem como tema, majoritariamente, os problemas sociais enfrentados pelas minorias sociais, sobretudo negra e periférica, tendo em vista uma noção de “mundo real”. (FISHER, 2020, p. 20 – 21)

forma de protesto determina a composição da música de protesto, que opera como ideologia para além do expediente musical e artístico.

A posição hegemônica adquirida pela forma musical canção, especialmente no século XX, no Brasil (NAVES, 2010, p. 07), em relação ao seu contato com o sujeito receptor a partir dos processos de difusão pelos *media*, é funcional a forma música de protesto. O caráter abstrato dado à noção de “música” pela indústria cultural, que ultrapassa a historicidade e materialidade da forma canção, é apresentado e representado na música de protesto. A abstração música torna-se mero acessório que acompanha o cotidiano do indivíduo, diluindo-se nele, como trilha sonora que fornece estímulos a suas atividades entediantes, como exemplificado nesse trecho de *Música para ouvir* (1998) de Arnaldo Antunes:

Música para ouvir no trabalho

Música para jogar baralho

Música para arrastar corrente

Música para subir serpente

Música para girar bambolê

Música para querer morrer

Música para escutar no canto

Música para baixar o santo

Música para ouvir música para ouvir música para ouvir

(ANTUNES, Arnaldo. *Música para ouvir*. In: *Um som*. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1998. Duração: 04:46'. Formato: CD)

Dessa maneira, para além das particularidades trazidas pelas canções individualizadas, enfatizamos um problema de forma no que tange os objetos musicais, forma que determina sua construção, suplantando seus aspectos materiais e estéticos, mas principalmente seu conteúdo. A forma (de) protesto predetermina sua existência musical. Sua finalidade ulterior, preestabelecida em sua construção e nos materiais mobilizados em sua produção, associada ao alcance de determinado público, à formação de algum nicho ou como meio de engajamento pretensamente político, suplanta seu conteúdo, sua linguagem musical ou mesmo sua mensagem, cujo caráter disruptivo ou denunciativo em relação à realidade social, na tarefa de modifica-la socialmente de modo exponencial, dilui-se na escuta individualizada e nos anseios do sujeito. O engajamento político proposto pela música de protesto é malogrado pelo engajamento – ode – em torno da “música” e/ou do estilo de *sua* escuta, abstraídos de seus

materiais composicionais, fazendo com que o indivíduo pretensamente politizado assuma o perfil do consumidor cultural, um ouvinte que

é bem informado e coleciona discos. Respeita a música como um bem cultural, e, muitas vezes, como algo que se deveria conhecer pela própria importância social; tal atitude vai desde o sentimento de respeito sério até um esnobismo vulgar. A relação espontânea e direta com a música, a capacidade de execução conjunta e estrutural é substituída pela quantidade máxima possível de conhecimentos sobre música, e, em especial, acerca de dados biográficos e méritos dos intérpretes, assuntos sobre os quais se conversa inutilmente horas a fio. Não raro, este tipo dispõe de extenso conhecimento do acervo musical, mas de sorte que lhe permite resumir os temas das obras musicais famosas e recorrentemente repetidas, identificando imediatamente aquilo que se escuta. Pouco importa o desenvolvimento de uma composição, sendo que a estrutura auditiva é atomizada [...] Sua relação com a música tem, em geral algo de fetichista. (ADORNO, 2011, p. 63 – 64)

Com efeito, o caráter de intercâmbio da forma trazida pela música de protesto, associada a uma finalidade que determina e impulsiona uma relação de troca entre sujeito produtor e sujeito receptor, em torno da adesão a uma postura disruptiva acionada por uma mensagem como gatilho para um modo de sociabilidade individualista, é funcional à sociabilidade mercantil capitalista, fazendo com que a forma trazida pela música de protesto seja um equivalente à forma mercadoria³¹. Assim, seja para propagar uma mensagem de “conscientização” à população, no intuito de alcançar as massas, seja para formar ou atingir um nicho respectivo demarcado por uma postura disruptiva, *outsider*, antimercadológica, a relação de troca estipulada como uma necessidade ulterior desde sua composição inviabiliza uma mobilização de caráter político e formativo que consiga modificar exponencialmente a realidade social. As mensagens trazidas pelas letras de uma música de protesto e a ambientação caótica, dissonante e mecanicista trazida por uma forma musical disruptiva utilizada na composição de uma música de protesto mimetizam a realidade social vivida pelos indivíduos³². A música de protesto cria uma sensação de simetria entre o cotidiano e um objeto artístico-

³¹ Desenvolveremos melhor esse tópico no capítulo 4.

³² Algo que pode ser exemplificado pelo disco *Dignity of Labour* (1983) da banda de Post punk-experimental holandesa The Ex, banda oriunda do movimento anarco-punk de meados do século XX. (Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n2-ed2ueiptUMSZR4_2IV0f7BhyN6-NqY) Um disco cuja construção foi motivada pela mobilização e resistência dos trabalhadores da Van Gelder Paper Factory contra a ocupação nazista da Holanda durante a Segunda Guerra Mundial, mas que acabou tendo como tema central a exploração do trabalho da classe operária. Todas as faixas do disco, gravado nas próprias ruínas da Van Gelder Paper Factory, são trazidas como temas musicais sob o nome de “*Sucked out chucked out*” – “Sugado, expulso”, em uma tradução livre. Nas composições, as músicas buscam reproduzir o ambiente fabril, a partir de uma repetitividade mecânica e maçante, barulhenta e áspera. Junto aos instrumentos musicais convencionais – como baixo elétrico, guitarra elétrica, bateria americana, saxofone, acordeão, marimba – são utilizados os sons emitidos por máquinas industriais como prensas, impressoras, empilhadeiras e ferramentas de mão. (Disponível em: <https://www.maximumrocknroll.com/review/mrr-464/dignity-of-labour-lp-reissue/>)

estético composto para externalizar insatisfações, propor um posicionamento crítico e ações como modos de ruptura com o *status quo* estabelecido, no intuito de superar uma realidade de opressão. Ao som da música de protesto, os indivíduos introjetam e normalizam um ambiente que se torna inescapável para eles.

Como música de protesto, a música de intervenção, da canção de protesto, objetos artístico-estéticos musicais que irrompem o horizonte social como meio de protesto, mobilização, contra regimes ditatoriais vigentes, como em países da América latina e Europa, contra a guerra do Vietnã, nos EUA, contra a guerra das Malvinas, na Inglaterra e na Argentina, pelos direitos civis nos EUA, perdem a objetividade histórica presente em sua composição, devido à exacerbação dos aspectos subjetivos presentes nela, sobretudo em seu processo de mercantilização pela indústria cultural. Com efeito, em seu processo de composição, na relação do sujeito-compositor com a produção de seu objeto, o papel da música de protesto como manifestação artística que simboliza e demarca um acontecimento histórico, compondo uma memória acerca de um fato, é malogrado diante de seu caráter imediato. A música de protesto vincula-se ao cotidiano *stricto sensu*, à vida ordinária das mazelas sociais das classes oprimidas, normalizadas e normatizadas de forma imediata, mas, principalmente, a eventos que ganham notoriedade nacional e político-institucional. Eventos que têm sua notoriedade arquitetada e impulsionada pelos *media* corporativos, pela indústria cultural, por intermédio de narrativas que esvaziam sua compreensão, a serem facilmente assimiladas no cotidiano das classes oprimidas como mero acontecimento. Por meio da composição, o autor posiciona-se diante de uma ocorrência na ordem do dia, limita-se a expressar sua opinião acerca de um fato. O aspecto subjetivo da obra suplanta sua objetividade, assim como embota sua objetividade histórica.

No intuito de enfraquecer a adesão popular às pautas políticas evocadas pela canção de intervenção, pela canção de protesto, enfraquecer a mobilização e o engajamento das classes oprimidas para a manutenção do *status quo*, os *managers* da indústria cultural, representantes das classes dominantes, utilizam de elementos composicionais presentes na forma desses objetos musicais, utilizam de seu caráter de música de protesto.

Apesar de não se poder associar um estilo musical específico à canção de intervenção em geral, existe um conjunto de características estilísticas comuns ao universo sónico da canção de intervenção. Estas características, decorrentes da *necessidade imperativa de ser simples, objectiva e directa, a fim de atingir uma maior eficácia na mobilização*

*de pessoas, baseiam-se naturalmente numa linguagem conhecida daqueles a quem pretende dirigir-se*³³ [...]. (CORTE-REAL, 1996, p. 142 – 143) (sic)

Elementos presentes na música tradicional pertencente à cultura autóctone, capazes de criar uma familiaridade com o público que deseja atingir (e formar), e que aparecem nas primeiras manifestações de canções que foram marcadas como canções de intervenção (e similares) na história da música popular urbana: a música *folk* estadunidense.

Os problemas sociais que serviam de tema nas canções de protesto e a proximidade dessa música com o *folk* (música anglo-americana mais tradicional), demonstram que através dela, os trabalhadores expressavam suas inquietações quanto às questões trabalhistas. Em acréscimo a isso, elas criam laços com enunciados participantes do campo político tornando-se respostas a outros sons e estilos garantindo-lhes receptividade e permanência pelas características que apresentam em comum. (LIMA, 2018, p. 77)

Embora tenha alcançado maior visibilidade como canção de intervenção de artistas como Bob Dylan e Joan Baez, a partir do festival *Woodstock* (1969), compositores cujas letras protestam pelos direitos civis, contra o conservadorismo da sociedade estadunidense³⁴, e contra a desigualdade social e contra a guerra do Vietnã³⁵, desde a primeira metade do século XX a música *folk* já era utilizada como um veículo de protesto para denunciar a situação da classe de trabalhadores rurais dos EUA. Artistas como Florence Reece (LIMA, 2018, p. 77) já utilizavam o *folk* como canção de intervenção, como podemos ver na canção *Which side are you on?*³⁶ (1931):

Venham todos vocês, bons trabalhadores
Tenho boas novas para lhes contar

³³ Grifos nossos.

³⁴ Cf. DYLAN, Bob. The times they are a-changin'. In: *The times they are a-changin'*. Washington DC: Columbia, 1964.

³⁵ Cf. BAEZ, Joan. Weary mothers. In: *Come from the shadows*. Santa Monica: A&M Records, 1972.

³⁶ Come all of you good workers

Good news to you I'll tell

Of how that good old union

Has come in here to dwell

Which side are you on?

My daddy was a miner

And I'm a miner's son

And I'll stick with the union

Till every battle's won

REECE, Florence. Which side are you on? In: *Various – Harlan County USA – Songs of The Coal Miner's Struggle*. Massachusetts: Rounder records, 2006.

Sobre como aquela velha união
 Chegou aqui para ficar
 De que lado você está?
 Meu pai era um mineiro, eu sou filho de mineiro
 E eu vou ficar com o sindicato
 Até que toda batalha tenha sido vencida³⁷

Enquanto a música *folk* era o veículo cultural com o qual a classe de trabalhadores rurais brancos estadunidenses externalizavam sua insatisfação em relação à exploração do trabalho nos “complexos industriais do capitalismo monopolista” (PURDY, 2007, p. 176 – 177), as canções do *Blues* e do *Spiritual* representavam as históricas demandas dos negros sequestrados no continente africano para serem escravizados no país. Embora o *blues* e o *Spiritual*³⁸, entoados pelos negros africanos nos campos de trabalho no período da colonização americana, aparecerem como objetos musicais historicamente anteriores à música *folk*, sua popularização nos EUA, principalmente entre a população afro-americana, apenas se dará a partir dos anos 60, em meio aos debates sobre direitos civis e igualdade no país (AMARAL; NASCIMENTO; PINHO, 2014, p. 186). Uma popularização³⁹ que é administrada pela indústria cultural, mediante a prensagem de discos de LP com gravações de cantores de *blues* e *spirituals* do início do século XX⁴⁰, assim como pelo aparecimento de gravadoras dedicadas à *Música negra* (*Black Music*), como a *Motown*.

A partir do trabalho de gravadoras como a *Motown*, o gênero *Black music* seria legitimado na cultura estadunidense. Fundada na cidade de Detroit em 1959 por Barry Gordy Jr., um produtor branco cuja visão progressista associava-se ao vínculo de sua família com o Partido Democrata de Michigan (FRIEDLANDER, 2006, p. 170), a gravadora atua como canal de difusão da música negra estadunidense justamente no momento em que os movimentos

³⁷ Tradução nossa.

³⁸ Enquanto “canções de lamento” (*sorrow songs*), Du Bois (2021) considera os cantos *spirituals* – que, posteriormente, dariam origem ao léxico das canções do *Blues* estadunidense – a “música mais norte-americana”, devido a sua capacidade de descrever a situação de desespero de negros diante dos processos de escravização nos EUA a partir de seus “lamentos”. Um tipo de “canção de protesto”, forma de contestação social, que revelava cruamente a verdade sobre a construção do país que surgia sob “ideais de liberdade”, mas que explorava e desumanizava homens e mulheres negros como mão de obra escravizada (Cf. DU BOIS, 2021, p. 28 – 29).

³⁹ Por mais que essa popularização tenha sido impulsionada pelos protestos dos negros afro-americanos contra a segregação racial praticada entre a sociedade civil e pelo Estado (Cf. AMARAL; NASCIMENTO; PINHO, 2014, p. 185 – 186), protestos liderados por ativistas como W.E.B Du Bois, Rosa Parks e Martin Luther King

⁴⁰ Escrita por James Weldon Johnson em 1905, a canção *Lift every voice and sing* torna-se um hino para a Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor – National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) – nos anos 60, durante os movimentos pelos direitos civis nos EUA. (LIMA, 2018, p. 86)

negros estavam em ebulição na luta contra o racismo e pelos Direitos Civis nos EUA. As canções dos grupos vocais de sucesso da *Motown* como *Diana Ross & The Supremes* e *Temptations* funcionavam como porta-vozes da vida dos cidadãos afro-americanos. Algumas canções dos artistas da Motown combinavam o ideário romântico urbano com a situação social dos negros estadunidenses, como em *Love child*⁴¹:

Você acha que eu não sinto amor
 Mas o que sinto por você é amor verdadeiro
 Nos olhos dos outros eu vejo refletido
 Uma dor, desprezada, rejeitada
 Criança amorosa, nunca quis ser
 Criança amorosa, nascida na pobreza
 Criança amorosa, nunca quis ser
 Criança amorosa, dê uma olhada em mim
 Comecei minha vida em uma favela antiga e fria
 Meu pai foi embora, ele nunca se casou com minha mãe
 Eu compartilhei a culpa que minha mãe conhecia
 Com medo de que os outros soubessem que eu não tinha nome⁴²

⁴¹ You think that I don't feel love
 What I feel for you is real love
 In other's eyes I see reflected a hurt, scorned, rejected
 Love child, never meant to be
 Love child, born in poverty
 Love child, never meant to be
 Love child, take a look at me
 Started my life in an old, cold, rundown tenement slum
 My father left, he never even married mom
 I shared the guilt my mama knew
 So afraid that others knew I had no name
 DIANA ROSS & THE SUPREMES. *Love child*. In: *Diana Ross & The Supremes: compilation*. Hollywood: Motown, 1980. Formato: LP. Duração: 2:59'.

⁴² Tradução nossa.

Outras canções tinham como foco os relatos em primeira pessoa das lutas físicas e emocionais dos negros em sua existência no meio urbano (FRIEDLANDER, 2006, p. 179), como na canção *Cloud nine*⁴³:

A parte da infância da minha vida não foi muito bonita
 Veja você, eu nasci e cresci nas favelas da cidade
 Era um barraco de um cômodo onde dormiam outras dez crianças ao meu lado
 Mal tínhamos comida ou espaço suficiente para dormir
 Foram tempos difíceis
 Precisava de algo para aliviar minha mente perturbada
 Meu pai não sabia o significado da palavra
 Ele desrespeitou mamãe e nos tratou como lixo
 Saí de casa em busca de um emprego que nunca encontrei
 Deprimido e desanimado, fui para Cloud Nine⁴⁴

Neste tipo de música, vemos uma forma de engajamento que, ao ser mediado pela indústria cultural, pelas necessidades mercantis da indústria fonográfica estadunidense, determina certo descompasso entre as demandas e debates trazidos pelos movimentos negros e o enfoque político das letras das canções dos artistas da gravadora. “Quando ‘Cloud Nine’ foi lançada no final de 1968, a música da Motown ainda não tinha refletido as profundas mudanças políticas e sociais vividas pela comunidade negra.”⁴⁵ (FRIEDLANDER, 2006, p. 179) Com isso, o engajamento fomentado pela mensagem trazida por letras que protestavam contra a realidade social estadunidense que oprimia a população afro-americana vai se diluindo, tornando-se mera marca do conteúdo da *Black music*, transformando-se em um componente cosmético associado a uma batida dançante que embala formas de divertimento. Algo que,

⁴³ The childhood part of my life wasn't very pretty
 You see, I was born and raised in the slums of the city
 It was a one room shack that slept ten other children beside me
 We hardly had enough food or room to sleep
 It was hard times

Needed something to ease my troubled mind
 My father didn't know the meaning of the word
 He disrespected Mama and treated us like dirt
 I left home seeking a job that I never did find
 Depressed and down-hearted, I took to Cloud Nine

TEMPTATIONS. Cloud Nine. In: Cloud nine. Hollywood: Gordy, 1969. Formato: Vinil. Duração: 3:27'.

⁴⁴ Tradução nossa.

⁴⁵ “When ‘Cloud Nine’ was released in late 1968, Motown music had yet to reflect the profound political and social changes being experienced by the black community.” Grifo do autor. Tradução nossa.

segundo Purdy (2007, p. 184) associa-se aprioristicamente à relação dialética entre forma e conteúdo que caracterizava o *blues* em sua formação, estilo que conciliava a condição contraditória de ser “livre e cativo ao mesmo tempo”: a liberdade da forma buscada pelo *blues* – e posteriormente pelo *jazz* – entrava em contradição com as condições de cativos imposta aos negros afro-americanos, expostas nas próprias letras e na situação econômica vivida pelos músicos negros.

Por intermédio da indústria cultural, movimentos civis organizados que lutam pela emancipação de grupos oprimidos e mesmo elementos da música tradicional presentes na cultura autóctone, evocados pela música de intervenção em geral (CORTE-REAL, 1996, p. 143) no intuito de transformar o sentimento de pertencimento em engajamento, em uma mobilização política, são utilizados como forma de aglutinação subjetiva, individualizante, como cultura de massa. Ao comunicaram-se e disseminarem-se a partir da celebração de interesses comuns, na relação entre o social e o individual, a música de intervenção, a canção de protesto, transformam-se em bem cultural, mais precisamente em mercadoria cultural, mais um produto veiculado no mercado para atender a determinado público, a anseios particulares trazidos pelos indivíduos aglutinados no público enquanto massa. Transformam-se em música de protesto, relacionada à projeção de demandas e anseios individuais, imediatos.

Como música de protesto, a canção de intervenção, a canção de protesto, a música de contestação são despolitizadas, restringidas à externalização de afetos, funcionais à gestão e produção social do medo em um modelo de sociedade em que a liberdade individual é institucionalizada (SAFATLE, 2015, p. 20). Formas de protesto individuais e individualizantes que corroboram para a instauração de uma lógica espontaneísta de manifestação (a)política incapaz de romper com o *status quo*, sobretudo devido à complexidade e heterogeneidade das pautas individuais trazidas nos movimentos de protesto. Manifestação que, sob o som da música de protesto, é cooptada devido a sua fragilidade imanente mediante demandas contraditórias que atuam como meios de despolitização, mas, principalmente, devido ao seu enfoque subjetivista e individualista. Os antagonismos denunciados pela música de protesto entre o individual e o coletivo, o opressor e o oprimido, o participante e o omissor partem de um discurso que suscita a adesão do indivíduo, responsabilizando-o tanto por ela quanto pelas consequências de sua não adesão.

A partir dessas demandas contraditórias e individualizantes, a noção de coletividade essencial a formação de uma práxis política emancipatória é neutralizada por modos de aglutinação abstratos, formas de massificação representadas pelo jargão “todos”, pelo apelo à

“nação” ou que giram em torno de grupos de minorias sociais oprimidas transformadas em “bandeiras”, cujas demandas são individualizadas mediante a representatividade discursiva trazida pela música de protesto. Sob a ideologia da música de protesto, a liberdade individual almejada pelo grupo impede que seus componentes se atenham às demandas de outros grupos oprimidos, fazendo com que o indivíduo engajado se torne mero ouvinte, determinado pela música que escuta, pela “adequação ou inadequação da escuta com relação ao que é escutado.” (ADORNO, 2011, p. 58) Assim, toda a aparelhagem de protesto trazida em letras, formas musicais tradicionais, populares, agressivas e disruptivas é utilizada para retroalimentar o *status quo*, como ferramentas que reforçam sua manutenção e o caráter imediato de uma vida social em que as relações sociais são individualizadas atomisticamente, representadas por grupos como meios de coletivização que se tornam nichos culturais, tribos urbanas, compostas por um ouvinte emocional, definido por Adorno (2011, p. 65 – 66) a partir de uma

relação com a música [...] menos enrijecida e indireta que a do consumidor cultural embora esteja, sob um outro ponto de vista, bem mais distante daquilo que é percebido; o qual se transforma para ele em expediente essencial para a ativação de excitações instintivas reprimidas ou domadas pelas normas civilizatórias, convertendo-se em uma fonte variegada de irracionalidade que ainda permite, àqueles que se aferam inexoravelmente ao sistema de autoconservação racional, sentir alguma coisa. Na maioria das vezes, já não tem mais nada a ver com a forma do escutado: a função dominante é a de ativação.

Diferentemente do consumidor cultural cuja relação com a música restringe-se a sua posse como propriedade, através de uma relação de troca, o ouvinte emocional tem na música um reflexo de seus desejos, especialmente aqueles reprimidos pelo estado de não liberdade vigente na sociedade mercantil. Essa relação entre o consumidor cultural e o ouvinte emocional é realizada e operada na/pela música de protesto, mercadoria cultural que sintetiza a necessidade da posse de um objeto artístico-estético como símbolo que externaliza a insatisfação do sujeito de seu estado de não liberdade reprimido. Autorrepressão necessária ao sujeito para que ele continue sentindo-se parte da ordem vigente e reconhecido por ela, seja através do consumo, seja através de símbolos de pertencimento e meios de aglutinação *sui generis* à sociedade burguesa, como o nacionalismo. A subjetividade requerida e fomentada pela música de protesto aparece como síntese da relação entre o consumidor cultural e o ouvinte emocional. A linguagem, o discurso e os materiais utilizados na composição da música de protesto funcionam como gatilho ideológico e psicológico para a ativação da necessidade do sujeito de protestar contra algo. Destarte, a música de protesto aparece como símbolo das manifestações na cultura urbana dos séculos XX e XXI, como veículo de formas de insatisfação díspares.

Como exemplo, no Brasil, recentemente tivemos o caso das “Jornadas de Junho”, manifestações de rua⁴⁶ que, em 2013, surgem como reação ao aumento das tarifas do transporte público em São Paulo, capitaneadas por um movimento social organizado, o MPL (Movimento Passe Livre), que tem como pauta a mobilidade urbana, seu reconhecimento como um direito universal aos cidadãos. Tais manifestações alcançam notoriedade com a reação do Estado, por intermédio da polícia, contra as manifestações paulistas. Entretanto, na proliferação das manifestações pelo país em reação aos acontecimentos em São Paulo, a pauta inicial, acerca da mobilidade urbana, enquanto movimento político, diluiu-se na multidão (SCHERER-WARREN, 2014, p. 419), abrindo brechas a manifestações autônomas e a pautas difusas e individualistas. Inócuas em relação a questões sistêmicas, tais pautas tornaram as manifestações contraproducentes, “muito mais reativas ao *status quo* social ou político na sociedade brasileira do que propriamente propositivas ou transmissoras de utopias bem definidas para a mudança social.” (SCHERER-WARREN, 2014, p. 420) Devido ao caráter difuso de tais manifestações, paulatinamente elas são cooptadas por movimentos de direita como o “Vem Pra Rua” e o “Movimento Renovação Liberal” – que posteriormente muda sua sigla para “Movimento Brasil Livre” (MBL), na busca por canalizar os protestos por meio de uma narrativa nacionalista, de forte adesão popular –, tornando-as funcionais ao processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2015 (ROCHA, 2018, p. 51 – 52) e a um *status* de reemergência da direita brasileira concomitante a esse processo. (MIGUEL, 2018, p. 16 – 17).

Assim como os cartazes tornaram-se uma marca das manifestações de rua em 2013 no Brasil (SILVA, 2021, p. 68 – 69), uma imagem das pautas difusas e individualistas que acabaram determinando seu movimento, a música de protesto ganhou popularidade como modo de representação das manifestações, seja nos cartazes trazidos às ruas⁴⁷, seja na veiculação das músicas pela internet. Trechos de músicas como *Será, Índios* e *Que país é esse?* da banda Legião Urbana, como *O exército de um homem só* e *Terra de Gigantes*, da banda Engenheiros do Hawaii, como *Zé Ninguém* da banda Biquini Cavadão, e como *Aluga-se* de Raul Seixas revisitaram canções de protesto de um nicho do mercado musical brasileiro conhecido como

⁴⁶ Nesse ponto, é preciso enfatizar a distinção entre movimento social organizado, “[estruturado] sob a forma de redes de militância que operam como uma estratégia para a construção de significados políticos ou culturais em comum” (SCHERER-WARREN, 2014, p. 422) e manifestações de rua. Embora o movimento social organizado apareça como ator que capitaneia manifestações de rua, a complexidade e pluralidade da “rua” enquanto espaço geográfico e aglutinador de diferentes atores político-sociais faz com que as manifestações assumam um “devir” próprio, relacionado à condensação de elementos difusos e contraditórios que operam e são operados discursivamente. (SCHERER-WARREN, 2014, p. 425).

⁴⁷ Algo que pode ser visualizado no acervo disponível em <https://www.grafiasdejunho.org/principal>, composto por fotografias de cartazes das manifestações de junho de 2013 Brasil afora.

“Rock brasileiro” (ou “Rock nacional”), surgido nos idos da década de 1980 e representado por bandas e artistas que utilizavam o *Rock and roll* e seus subgêneros, como o *Punk rock*, como veículos de contestação ao conservadorismo da sociedade brasileira, mas, principalmente à situação política do país, ainda sob a ditadura civil-militar. Eram bandas e artistas que surgiram como porta-vozes dos anseios da juventude de metrópoles como Rio de Janeiro (HORTA, 2020, p. 34), diante de um ambiente urbano cada vez mais imerso em complexidades e contradições sociais. Embora a violência material, historicamente sofrida pelas minorias sociais representadas por movimentos sociais organizados como o MPL, e denunciadas pela música de protesto, estivesse presente nas pautas das manifestações através das bandeiras contra o racismo, a misoginia, a homofobia, foi a violência simbólica operada pela repressão policial contra as manifestações que funcionou como catalizador para a difusão das manifestações de junho de 2013 em caráter nacional. Uma associação entre violência material e violência simbólica que desencadeia um processo de subjetivação, capaz de mobilizar e constituir determinadas subjetividades, cujas multiplicidades estão submetidas a uma mesma “paisagem subjetiva”. (SCHERER-WARREN, 2014, p. 424 – 425).

Por mais que a MPB, a partir do surgimento da “canção politizada” (NAVES, 2010, p. 39) na década de 1960, demarque historicamente a fronteira da utilização da música como veículo de contestação artístico-cultural no Brasil, o acesso às canções do estilo que surgem na esteira da “ideia de MPB” (NAVES, 2010, p. 41) permanece restrito às classes médias urbanas, herança de sua afiliação à Bossa Nova a partir do samba⁴⁸, assim como em relação à Tropicália, movimento político-cultural que conjugava sua postura de contestação ao projeto nacionalista modernista (NAVES, 2010, p. 110 – 111), mas que permanecia restrito a estudantes universitários e intelectuais de classe média. Nesse aspecto, o contato de canções politizadas com o grande público, mais precisamente com os estratos da classe trabalhadora brasileira, dar-se-á majoritariamente de forma tardia, na década de 1980, por intermédio da difusão do LP e das rádios (HORTA, 2020, p. 34), tendo papel preponderante o Rock nacional, devido à facilidade de difusão do estilo e a rapidez de sua adesão em relação ao público.

Nos primeiros anos do Rock Nacional, entre setembro de 1982 e o fim de 1984 digamos, as canções das novas bandas eram utilizadas em trilhas sonoras de filmes

⁴⁸ Estilos como o samba e a marcha predominam na forma musical da MPB na década de 1960, representados nas canções de artistas cariocas como Chico Buarque – *Tem mais samba* (1966) – e Nara Leão – *A banda* (1966). Segundo Tinhorão (2012), estilos musicais como o samba e a marcha, oriundos das camadas populares majoritariamente composta por negros, são paulatinamente apropriados, a partir da década de 1950, pela classe média urbana carioca da Zona Sul, algo associado à origem da Bossa Nova que, para o autor, demarca o afastamento de estilos musicais como o samba das camadas populares (Cf. TINHORÃO, 2012, p. 36 – 37).

nacionais e de telenovelas, associando, desta feita, música, cinema e TV. A Rede Globo, sobretudo, através da gravadora Som Livre, habitualmente lançava em disco as canções que compunham a trilha sonora de suas telenovelas. Havia ainda os longas-metragens nacionais centrados na estética jovem que apostavam no Rock Nacional como forma de valorizarem suas produções. (HORTA, 2020, p. 37)

Desse modo, como música de protesto, cuja mensagem empunhada pelas letras almeja representar os anseios sociais e políticos das classes subalternas, a forma trazida pelo Rock nacional é funcional à administração impelida pela indústria cultural. Ao assumir a forma do *hit*⁴⁹ no intuito de formar *seu* público, disseminar *sua* mensagem, o Rock nacional, enquanto música de protesto, reduz sua proposta de engajamento político a um esquema de identificação, reforçando o estado de alienação do indivíduo à forma protesto:

O efeito dos *hits* ou, talvez mais precisamente, seu papel social poderia ser delimitado como efeito relativo aos esquemas da identificação. [...] Àqueles que estão incrustados entre o funcionamento e a reprodução da força de trabalho, eles fornecem uma compensação de sentimentos que o ideal de Eu revisado e atualizado afirma que deveriam possuir. Do ponto de vista social, os sentimentos ou são canalizados, e, assim, reconhecidos pelos *hits*, ou, então, terminam por preencher substitutivamente a nostalgia daqueles. (ADORNO, 2011, p. 94)⁵⁰

Como veículo de fácil assimilação que impulsiona um comportamento ideológico, a música de protesto em sua escuta fácil como música ligeira reafirma-se como ideologia (ADORNO, 2011, p. 99), modo de mistificação da realidade social. Em sua maneira de atuação em relação aos indivíduos⁵¹, a objetividade do engajamento político almejado e propagandeado discursivamente em torno do *status* de liberdade e emancipação, em defesa das minorias sociais, contra as situações de opressão, é malograda pelo modo subjetivista, individualista, que determina forma e conteúdo da música de protesto, na sua alusão à dimensão do imaginário como elemento de transformação do real. Sua postura de contestação, seu engajamento, são

⁴⁹ Terminologia trazida por Adorno (2011), associada à música disseminada pelos *media* em “países industrialmente desenvolvidos” para representar aquilo que o autor chama de música ligeira. (Cf. ADORNO, 2011, p. 92) Destinada ao entretenimento, a música ligeira “visa a reações padronizadas e seu êxito, sobretudo a veemente aversão de seus adeptos àquilo que poderia ser diferente, [que] confirma o fato de que ela é capaz de motivá-las. A escuta da música ligeira não é primordialmente manipulada pelos interessados que a produzem e a divulgam, mas por ela mesma, por sua constituição imanente. Ela estabelece, em suas vítimas, um sistema de reflexos condicionados.” (ADORNO, 2011, p. 98) Constituição imanente trazida pela “música de protesto” em sua forma, que transforma-a em *hit*.

⁵⁰ Grifo do autor.

⁵¹ Fazemos referência ao conceito de *plugging* trazido por Adorno (2011), em que a música estandardizada traz consigo elementos para a massificação dos sujeitos enquanto ouvintes, cujas reações às canções são determinadas pelo reconhecimento deles em relação a elas, seja pela repetição das canções, seja por elas representarem os anseios dos sujeitos. Assim, o gosto, o engajamento dos sujeitos atende aos interesses da indústria cultural. (Cf. ADORNO, 2020, p. 117; ADORNO, 2011, p. 105; ADORNO, 1986, p. 125)

investidos contra o *mainstream* musical, cujas músicas são consideradas decadentes, assim como seu público de ouvintes, em contraposição a uma música séria⁵² ouvida pelos partidários da música de protesto que (supostamente) encaram a realidade com mais seriedade. Uma postura reacionária que, somada ao aspecto aglutinador, coletivizante na produção de grupos estanques, operante em torno da música de protesto, dilacera consciências e torna tais indivíduos adeptos a ideologias reacionárias, na maneira como reagem a qualquer crítica às *suas* músicas.

Em termos objetivos, tal música é enganosa e colabora para o dilaceramento da consciência daqueles que a ela se entregam, por mais difícil que seja medi-lo a partir de seus efeitos individuais. Que, porém, o fenômeno de massa atinente à música ligeira termine por soterrar a autonomia e o juízo independente, qualidades necessárias a uma sociedade livre – ao passo que, provavelmente, a maioria dos povos ficaria indignada com a remoção de tal música, como se indignasse com um ataque antidemocrático aos seus direitos adquiridos –, eis aí uma contradição que remete à própria condição social. (ADORNO, 2011, p. 111)

3 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ENTRE A MERCADORIA CULTURAL E A OBRA DE ARTE

Neste capítulo trataremos da relação entre indústria cultural e a possibilidade da realização de uma experiência estética “autêntica”. A partir da difusão das mercadorias culturais na sociedade de massa, nos deteremos sobre o problema da formação da individualidade tendo em vista a construção de uma experiência estética alienada à indústria cultural e seus *media*. Questionaremos o alcance e a objetividade de conceitos como “gosto” e “belo” em confronto com uma ordem social preestabelecida, edificada para condicionar expectativas e julgamentos, formas de apreensão e identificação acerca dos objetos artístico-estéticos dispostos na sociedade. Abordaremos sobre o problema da objetividade da obra de arte mediante os impactos

⁵² Enquanto “música séria” Adorno (2011) faz alusão a um objeto artístico-estético musical que aparece como síntese dialética da relação entre as individualidades envolvidas historicamente e socialmente no processo de produção de sua composição. Em sua racionalidade imanente, a forma da “música séria” impinge um movimento que busca ultrapassar seu próprio conteúdo, mormente a relação entre forma e conteúdo sedimentados historicamente, alicerçados em uma tradição, um estilo ou nos materiais utilizados para sua composição. Segundo o autor, no fluxo desencadeado a partir da forma da “música séria” está a dinâmica de seu movimento que confronta-se com a realidade objetiva, conservando as determinações subjetivas presentes na relação entre forma e conteúdo. (Cf. ADORNO, 2011, p. 97)

da mercantilização do “mundo da vida” na sociedade capitalista, através da universalização das relações de troca entre os sujeitos, algo que resulta em formas de negação imediatas.

3. 1 O simulacro entre a experiência estética e a obra de arte

Por intermédio da indústria cultural e das investidas dos *media*, as mercadorias culturais assumem pretensamente a feição de obra de arte: adquirem certa qualidade e valoração que escapam à compreensão do público. A partir disso, a *questão do gosto*, historicamente remetida à moral, aos costumes, à linguagem, aos sentimentos, ao prazer, ao entendimento, à experiência, situando-se entre as esferas subjetiva e objetiva, mas que, ao mesmo tempo, perpassa o processo de individuação e a consciência estética, é dissimulada. Situação que compromete a formação da individualidade na sociedade contemporânea, motivada pela experiência estética, pois solapa a percepção do sujeito sobre o objeto, restringindo a objetividade do objeto artístico-estético na sua relação com o sujeito, especialmente ao observador.

O conceito de gosto, ele mesmo, tornou-se ultrapassado. [...] a existência do próprio sujeito que poderia avaliar tal gosto tornou-se tão inquestionável quanto, no polo oposto, o direito a uma liberdade de escolha que, de todo modo, na própria empiria não lhe vem ao socorro. (ADORNO, 2020, p. 53 – 54)

O gosto, caro a formação da individualidade devido a sua pessoalidade, como parte da busca por uma identidade, essencial a sociedade contemporânea em uma realidade de um mundo cada vez mais estetizado, torna-se um simulacro dessa mesma realidade, fração da ideologia operante. Algo que compromete a formação de uma consciência estética, sabotada aprioristicamente já em seu caráter pré-formativo que permanece preso à imediatidade.

Diante da necessidade de fugir à monotonia das atividades profissionais e escolares, pouco restaria exceto outra monotonia: a de um divertimento desprovido de quase toda elaboração intelectualmente significativa. A aceitabilidade dessas obras se daria pelo modo que as necessidades geradas no cotidiano são modeladas por padrões perceptivos e de imaginação estereotipados e reduzidos a associações simples, cuja parvoíce é somente mascarada por um alto grau de glamour, dado pelo brilho da

técnica. Como consequência, tem-se que não caberia falar de gosto, nem mesmo de mau gosto, como o que move as pessoas. (FREITAS, 2015, p. 12)

Se de um lado a capacidade de percepção do indivíduo é tolhida, devido ao seu embrutecimento pelos estímulos padronizados, produzidos e reproduzidos pelos *media* em torno das mercadorias culturais, do outro lado o objeto percebido aparece como uma alegoria, a própria representação de uma realidade mistificada: uma alegoria do capital que, como toda mercadoria, destinada estritamente ao consumo, possui uma validade predeterminada. Validade estipulada entre a produção do desejo por outra mercadoria propagandeada enquanto “obra de arte”, que sana uma necessidade imediata assim como preenche o vazio existencial da objetificação como valor universal e das relações de troca como fim em si mesmo. O gosto é produzido e reproduzido industrialmente, no mesmo ritmo da fabricação de mercadorias nas linhas de produção e da informação veiculada cotidianamente pelos *media* pretensamente jornalísticos. Da formação do gosto depende estar informado, atualizado, integrado. “O gosto público e a qualidade das obras ficaram divorciados.” (ADORNO, 1974, p. 17)

Esse *acontecimento* de uma experiência estética alienada, falsa, imprime uma barreira ideológica no instante da imediatidade que estimula a relação entre sujeito e objeto: a experiência estética torna-se mecânica e parte do mecanismo, enquanto a consciência estética torna-se sintoma de uma falsa consciência, produto de uma ideologia que universaliza a ação individual da prática do consumo e as sensações vendidas nesse ato. Por mais que para tal individualidade alienada à ideologia burguesa “tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar” (MARX, 2017, p. 25) devido ao valor que o objeto percebido, assimilado e consumido passa a ter diante de sua validade predeterminada, “tudo o que era sagrado é profanado” (MARX, 2017, p. 25), mediante o processo de captura, desconstrução e construção dos anseios, “os homens são finalmente obrigados a encarar” de forma ilusória “a sua posição social e as suas relação com outros homens”. (MARX, 2017, p. 25)

Na sociedade industrial capitalista, mesmo as manifestações culturais legitimadas enquanto representação de uma cultura, de um povo e sua identidade, são postas à disposição do aparato de mercantilização e mistificação ideológica da realidade social sob o capital, sob os interesses dominantes determinados *pela e para* sua reprodução. Manifestações culturais que historicamente permanecem atreladas a um papel educativo ou cultural, perdem sua existência aurática e adquirem uma “existência serial” (BENJAMIN, 1994, p. 168 – 170), sendo

apropriadas e deformadas mediante os processos de fetichização e reificação capitalistas, cujos modos de objetivação transformam manifestações culturais em bens culturais.

O sentido próprio da cultura, entretanto, consiste na interrupção da objetivação. Tão logo a cultura se congela em “bens culturais” e na sua repugnante racionalização filosófica, os chamados “valores culturais”, peca contra a sua *raison d'être*. Na destilação desses “valores” — termo no qual ecoa, não por acaso, a linguagem da troca de mercadorias — a cultura se entrega às determinações do mercado. (ADORNO, 1998, p. 11)⁵³

Nesse contato do sujeito com bens culturais, o sentido da cultura torna-se o sentido do mercado. A experiência estética do sujeito é comprometida pois é mediada por uma relação de troca entre sujeito e objeto, principalmente a partir da modernidade, período em que a figura do *eu* adquire primazia. Na modernidade, a experiência estética baliza-se à ascensão do *eu* à luz do *res-cogitans* cartesiano, cindido em relação ao *res-extensa*, em que o sujeito aparece, posteriormente, como ego que atua sobre o objeto, domina-o. Na luta entre “mundo interior” individual e “mundo exterior” objetual, as faculdades sensoriais e apetitivas devem ser dominadas como elemento constitutivo de autopreservação e de autodesenvolvimento da razão humana, uma garantia à cisão entre mente e corpo, objetificado, parcela do mundo exterior a ser dominado. (MARCUSE, 1975, p. 107) Já na contemporaneidade, a experiência estética que suscita a formação de uma consciência estética é perpassada pela paisagem cultural trazida pela sociedade industrial capitalista.

Segundo Adorno em sua *Teoria estética* (1982), a paisagem cultural constitui-se de forma ambígua, pois, se por um lado as obras históricas que ornamentam praças e ruas das cidades adquirem status de obra de arte perante o senso coletivo, em relação a história que representam, algo que determina, aprioristicamente, sua objetividade, tornando o aspecto subjetivo obsoleto assim como descartado (ADORNO, 1982, p. 80), por outro lado elas evocam certa resistência, a partir do momento em que a subjetividade envolvida no processo de apreensão estética rompe a armadura trazida pelos fatos históricos que imputam a objetividade do objeto enquanto obra de arte. (ADORNO, 1982, p. 80 – 81) A subjetividade, ao libertar-se da imposição de uma objetividade trazida aprioristicamente, compreende o grito daqueles e daquelas representados ou ocultados pela obra histórica, assim como vislumbra a necessidade de transformar a inércia contemplativa comumente acatada pelo senso coletivo em ação

⁵³ Grifos do autor.

política. Um *momento* em que a pretensa consciência estética meramente contemplativa, advindo de uma experiência estética que reproduzia sem questionamento a ideologia dominante representada pela obra histórica, assume um caráter político. Assim, segundo Adorno (1982, p. 81),

Se hoje a relação estética com este passado está contaminada pela tendência reaccionária, com a qual essa relação pactua, a consciência estética pontual, que deita fora como dejecto a dimensão do passado, deixa de ter valor. Sem a lembrança histórica, o belo não existiria. O passado, e também a paisagem cultural, só pode calhar, sem culpabilidade, a uma humanidade libertada, sobretudo desembaraçada de todos os nacionalismos. (*sic*)

Essa consciência estética que ascende à ação política, através de uma forma de apreensão subjetiva concebida em torno da obra histórica no ambiente urbano, atravessada pelos processos de “organização espacial da reprodução da força de trabalho” (CASTELLS, 1983, p. 556), torna-se responsável por impregnar manifestações culturais e seus objetos artístico-estéticos produzidos em uma “partilha do sensível”. (RANCIÈRE, 2009, p. 15 – 19) Objetos que irrompem o horizonte social como meio de denúncia, formas de protesto que preconizam ações de caráter político, como a música em forma de protesto contra a realidade social. Uma música de protesto, objeto artístico-estético que transcende estilos, estes já incrustados na construção da paisagem urbana contemporânea, e que aparece como forma de manifestação que compõe o horizonte cultural urbano da sociedade contemporânea do século XX, cuja melhor expressão é a rua. (MAGNANI, 1998, p. 61 – 65) Paisagem que é dividida com as várias manifestações sonoras de um ambiente criado e suscitado pela sociedade industrial, dos ruídos das máquinas dos canteiros de obras e dos motores automotivos, ao barulho das pessoas em seus deslocamentos como transeuntes – sobretudo como força de trabalho.

Em sua forma de expressão, a música de protesto transforma o arranjo da paisagem cultural trazida pelo ambiente urbano em seu objeto, capturando-o, aprisionando-o na temporalidade da canção. Apreensão que será externalizada pelo conteúdo discursivo da música de protesto, cujas mensagens focalizam e denunciam as mazelas sociais dessa estrutura, do caos dentro da ordem imposta e seus sistemas de normas e vigilância. Um trabalho artístico-estético que expõe os sentidos e sentimentos que estipulam correspondência e evocam reciprocidade entre as individualidades em torno de um processo de normalização, reproduzindo comportamentos conciliados à estrutura. Em seu aparecimento, a música de protesto apresenta-se como dissonante ao arranjo consonante estabelecido, ao propor e suscitar a contestação dessa

ordem a partir dos antagonismos trazidos por ela e normalizados *pela e para* a manutenção do arranjo da paisagem cultural. Ao longo de seu processo de delineamento e aparecimento na sociedade contemporânea, pautado pelo emprego de uma estética *dissonante*, como tentativa de provocar uma ruptura com o cotidiano da *consonância*, da ordem do dia sob a estética dos padrões e normas comportamentais vigentes na sociedade industrial capitalista, a música de protesto forma-se confrontando a consonância trazida pelas manifestações musicais que foram legitimadas através de um tipo de “senso coletivo”, sob a égide do gosto em sua “função disciplinadora” (ADORNO, 2020, p. 53), disposto e alinhado à indústria fonográfica, empreendimento da indústria cultural. A música de protesto assume pretensamente uma forma disruptiva, alérgica ao conformismo cujas ferramentas discursivas e estéticas pregam “a assimilação de toda instância de oposição em favor da existência onipotente, o cancelamento da dissonância pelo ruim que agora alcança a totalidade.” (ADORNO, 2020, p. 177).

Na construção da legitimidade de seu aparato ideológico e da música a ser veiculada enquanto mercadoria, os *media* fonográficos e audiovisuais da indústria cultural utilizam o *slogan* “cultura” como mote para suas ações junto ao produto disseminado como bem cultural, evocando a adesão ao *comum*, àquilo que é de todos. A partir do investimento na narrativa do reconhecimento da cultura local, da cultura de um povo, comunidade ou da cultura nacional, a adesão criada pelos aparelhos da indústria cultural suscita uma aparência de unidade, mediada pela relação de troca instaurada entre indivíduo, atomizado, e o mundo externo a ele. Unidade que cria uma identidade ou fortalece identidades já presentes, amalgamadas em torno de uma “visão de mundo⁵⁴” (FREUD, 2010a, p. 322) compartilhada pelos indivíduos, e representadas por símbolos de identificação grupal, estabelecendo uma harmonia essencial à manutenção do *status quo* vigente e *sui generis* à valorização do valor capitalista⁵⁵. Essa música de caráter estritamente mercantil passa a ser reconhecida pelo senso coletivo, patenteado pela cultura de massa, sob o rótulo de “música popular⁵⁶”, através do culto à personificação que evoca a identificação dos indivíduos, um sentimento de pertença, afixado por um senso coletivo falseado, pois, fragmentado.

É no antagonismo entre harmonia e caos, ordem e desordem que a estética da ideologia liberal-burguesa aliena a percepção desse senso coletivo criado e alçado ao *status* de “consciência” das massas pelos seus *media* oficiais (corporativos), aguçando-o em torno de

⁵⁴ No original alemão, *Weltanschauung*. (Cf. FREUD, 2010a, p. 322, nota do tradutor)

⁵⁵ Algo que será melhor explicado no capítulo 3.

⁵⁶ Não buscamos aqui questionar qualitativamente a “música popular”, nem seu *status* de nicho cultural, mas enfatizar o caráter de standardização na sua relação com a cultura de massa. (Cf. ADORNO, 1986, p. 116)

ideais de beleza, daquilo que é bom e belo, que suscitam terminantemente o princípio de ordem responsável por inserir a heroificação do indivíduo (ADORNO, 2020, p. 156). Este tipo de indivíduo esforça-se descomunalmente para promover sua integração, uma luta contra si mesmo em prol da participação acionária no todo, forma de investimento em si mesmo e no empreendimento *sociedade*. Nessa estetização administrada da realidade social, a *ordem é o estilo*, a cultura legitimada é cultura de massas, e “[toda] cultura de massas é por princípio adaptação.” (ADORNO, 2020, p. 163)

Essa *estética do belo na ordem* na contemporaneidade sancionada pela ideologia oficial através da universalização da cultura de massa pelos *media* difere drasticamente do sentido de uma “estética clássica” (HEGEL, 1988, p. 69) protagonizada na Antiguidade, fundamentada pela proporção como sinônimo de harmonia, pois, trata-se de uma estética que tem como protagonismo a dominação, a imposição da ordem *para* a dominação, a harmonia de uma ordem centrada na dominação. A harmonia evocada pela estética do belo através da ordem tanto propaga e normaliza na contemporaneidade a dominação e seu produto, a sujeição, quanto produz e reproduz um tipo de “consciência estética”, projeção da (falsa) consciência das massas mediante a assimilação da/imediatidade dessa realidade estática, que conjuga e harmoniza antagonismos e mazelas sociais, econômicas, culturais e históricas. Processo que resulta em um inconsciente desistoricizado, restrito a um presente a-histórico mistificado. “Todo produto da cultura de massas é, por sua própria estrutura, tão esvaziada de história [*geschichtslos*] quanto o mundo administrado do futuro gostaria de ser desde já.” (ADORNO, 2020, p. 167) A dominação é a *forma*, torna-se atemporal e imaterial.

A naturalização do belo *na ordem* poda a apreensão objetiva dos impactos das mazelas sobre os indivíduos. A normalidade de uma paisagem que harmoniza o antagonismo entre a assepsia trazida pelo ambiente urbano dos condomínios e shoppings e o ambiente “natural” dos *resorts*, a destruição ambiental e poluição trazidas por tais empreendimentos empresariais, são internalizados pelos indivíduos junto a ideia de progresso associada à destruição ambiental e poluição como um preço necessário a se pagar pelo “ideal de beleza” trazido por condomínios, shoppings e *resorts*. Um tipo de recalçamento, semelhante ao percebido por Adorno (1982, p. 77) em sua crítica à noção de belo natural erigida na contemporaneidade, em que o objeto artístico-estético *fabricado* enquanto obra de arte é posto em confronto com o *não-fabricado*, com a natureza. A natureza é questionada mediante suas qualidades estéticas a partir de um processo de racionalização que estabelece uma relação vertical na predileção pelo “racional” em detrimento do “irracional”. A natureza é dominada devido à sujeição do não-fabricado,

determinado pelo acaso e pela desordem do mundo natural “irracional”, ao fabricado, determinado pela projeção e pela ordem, diante da arquitetura e operação de ferramentas movidas pela exatidão dos cálculos de um empreendimento “racional”.

Pari passu, o ideal de liberdade abstrata centrada no individualismo-atomista que legitima o sujeito autônomo, autonomizado de si mesmo, propagado pelos cânones da ideologia liberal, concilia-se perfeitamente com o ideal de beleza propagandeado pela “estética do progresso” perfilada nos ambientes comerciais – de inspiração burguesa – da sociedade contemporânea. Um ideal de liberdade em que “nada no mundo se deve respeitar a não ser o que o sujeito autônomo a si mesmo deve. A verdade de tal liberdade para si é, porém, ao mesmo tempo inverdade: servidão para outro.” (ADORNO, 1982, p. 78) Um ideal de liberdade e beleza condicionados por uma noção ideológica de “progresso” destilada nos ambientes burgueses da sociedade contemporânea, que assumem uma representação religiosa pois são determinados por um tipo de “*éthos*” assentado em um ascetismo economicista (WEBER, 2004, p. 45 – 46), cujo perfil iconoclasta racionalizante mistifica o consumo e ambientes destinados a ele. Ideais fundamentados em uma “visão de mundo” endossada pela ordem social afirmada pela cultura de massas que desencadeiam certo comportamento religioso, cuja experiência individual em forma de culto e determinada por uma “vocação” economicista (WEBER, 2004, p. 64), é parte da mistificação eclesiástica de uma congregação racional – a empresa – destinada à naturalização e espiritualização enquanto *leitmotiv* da dominação imposta pela sociedade industrial capitalista, centrada na divisão do trabalho.

Comportamento que determina um “ideal de vida” (WEBER, 2004, p. 67), assentado no trabalho produtivo, na produtividade econômica – e em seus processos de exploração – que mistifica o *modus operandi* de dominação e espoliação vigentes, invisibilizando trabalhadores e trabalhadoras nos ambientes comerciais, presentes para a manutenção de seu funcionamento e da beleza da realidade estática ambientada. Um empreendimento trazido como negação da fealdade das mazelas sociais apresentadas pelo mundo exterior e para sua celebração. Nesses ambientes, o indivíduo “escolhido”, protegido, purifica-se das mazelas do mundo social a partir de um ascetismo gozado mediante sua ascensão econômica. (WEBER, 2004, p. 151) Na espiritualização do ideal de beleza propagandeado por esses ambientes, cujo culto trazido pelos *media* eleva-os ao *status* de “obra de arte” privada, propriedade reservada a poucos escolhidos, a reconhecida presença da dignidade do belo natural (ADORNO, 1982, p. 78) e do trabalho alheio, como necessários para a sobrevivência desses ambientes e de seus sujeitos autônomos, deve aparecer como *não-presença*. Um culto cujos processos de internalização das regras e da

externalização dos dogmas resultam na celebração da liberdade administrada da sociedade como um todo. Mesmo no recuo à moralidade consagrada pelos ideais burgueses (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 74), que recorrem à dignidade da pessoa humana, como garantidora da manutenção de uma presença e uma existência humanas, a humanidade sucumbe diante da autonomização do animal-homem *em* seu ser-racional, principalmente a partir da posse da propriedade privada.

Os ideais da sociedade burguesa e a estética do progresso trazidos na contemporaneidade enquanto motor da civilização, “[quando o desenvolvimento da máquina já se converteu em desenvolvimento da maquinaria da dominação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 41), transformam a experiência da natureza em experiência da dominação a partir da (falsa) consciência e da (pseudo) individualidade que são formados pelos fins do belo natural em seu aspecto regressivo.

“o progresso civilizacional facilmente engana os homens sobre o modo como eles continuam sem protecção. A felicidade encontrada na natureza estava ligada à concepção do sujeito como um ser-para-si e virtualmente infinito em si; ele projecta-se assim na natureza e sente-se próximo dela enquanto separado; a sua impotência na sociedade petrificada em segunda natureza transforma-se no motor da fuga para a natureza supostamente original.” (ADORNO, 1982, p. 81) (*sic*)

A artificialidade trazida pela estética do mundo administrado condiciona tanto aquilo que considera como animalidade da natureza humana em antítese ao racional, à parcela autonomizada do seu ser-racional, quanto a natureza não-humana, a natureza do mundo natural confinada ao *meio ambiente* como negação do ambiente humanizado, ao *status* de simples objeto a ser manipulado, material disponível a ser modificado em prol de necessidades humanas de uma humanidade autonomizada: como capital e em relação a ele. O projeto de libertação do “espírito humano” na obra de arte é abortado em prol da dominação de tudo aquilo que é parte do “mundo natural”, que *deve* ser dominado a partir do reconhecimento de sua animalidade, sua irracionalidade, assim como *deve* ser disposto enquanto objeto a ser manipulado, como material de trabalho, recurso para o trabalho produtivo alienado.

o crescente domínio da natureza, com a crescente produtividade do trabalho, desenvolveria e supriria as necessidades humanas somente como um subproduto; a riqueza e os conhecimentos culturais crescentes forneceriam o material para a destruição progressiva e a necessidade de uma cada vez maior repressão instintiva (MARCUSE, 1975, p. 90)

Espiritual e corpóreo mediados *pela e para* a dominação universal, parcelas do mundo exterior ao “mundo humano”, transformados em massa caótica, objeto de manipulação. (DUARTE, 1997, p. 15)

Embora estranhados de si mesmos perante um real que os subjuga separadamente, corpo e espírito são subjugados como unidade destinada a necessidades ulteriores, determinadas pela utilidade e pela reprodução do *existente*, daquilo cuja *substância* representa os “valores” requeridos pelos ideais de dominação da civilização. (DUARTE, 1997, p. 17) A identidade entre corpo e espírito passa a ser determinada exteriormente, por um “mundo real” que nega a autonomia ao corpo e ao espírito, juntamente ou separadamente, em prol da reprodução da heteronomia estipulada para a reprodução do *status quo* vigente. Na contemporaneidade de uma sociedade pós-moderna caracterizada por uma “dominante cultural” (JAMESON, 2002, p. 31), o jogo entre corpo e espírito associado ao movimento pendular dos processos de valorização que determinam em que momento o corpo é mais valorizado, e em que momento o espírito é mais valorizado, aparece como movimento dentro da ordem. Sua dinâmica é condicionada pela manutenção da estática que determina a realidade social, permanecendo associada aos cálculos da ideologia dominante e das planilhas dos administradores. Nesse jogo, mais importante do que as regras sobre como corpo e espírito se comportam ao decorrer de suas ações individualizadas é a presciência e onisciência sobre quem *deve* ganhar e quem *deve* perder.

A obra de arte, que a partir da contemporaneidade, centra suas representações na “apologia do que se encontra sob a opressão do capitalismo: o animal, a paisagem, a mulher” (ADORNO, 1982, p. 79), assumindo um papel crítico na denúncia das formas de dominação da sociedade capitalista, é remetida a um caráter regressivo perante a essência da necessidade de dominação mantida nela pela estética do belo natural. A tentativa de reconciliação do fabricado representado pela obra de arte autêntica com a natureza, a partir do retorno ao belo natural, empreendida pela estética na contemporaneidade em um movimento de fuga para frente, é sabotada por encontrar fora de si a exterioridade da realidade administrada do capitalismo tardio. “As obras de arte autênticas que, ao fazerem-se perfeitamente uma natureza segunda, se comprazem na idéia da reconciliação da natureza, sentiram sempre, como que para retomar fôlego, a ânsia de saírem de si mesmas.” (ADORNO, 1982, p. 79) (*sic*) Uma reconciliação que incorre em regressão pela manutenção do espectro da autoafirmação presente na consciência estética, mas, principalmente nesse mundo exterior. Nesse movimento de tentativa de reconciliação, tanto a obra de arte autêntica quanto a consciência que decorre dela atuam no sentido da autoconservação, pois a fuga de si mesma empreendida pela obra de arte autêntica

na sociedade administrada é um refúgio em um reflexo do si mesmo, do estado de coisas sedimentado, do sempre igual, que nada mais é do que um reflexo da sociedade.

É evidente quão profundamente esta tomada de ar mediatizado depende do mundo das convenções. O sentimento do belo natural intensificou-se, durante longos períodos, com o sofrimento do sujeito retraído sobre si mesmo perante um mundo já pronto e instituído; leva a marca do *Weltschmerz*⁵⁷. (ADORNO, 1982, p. 79) (*sic*)

O retorno ao belo natural por intermédio da arte, mesmo que delimitado às margens da dominação e alienado ao ambiente de permanência previamente determinado e precificado, ao evocar um tipo de experiência particular frente suas paisagens naturais, ao situar o fenômeno da experiência individual perante a obra de arte, faz com que a experiência estética da natureza através da arte preencha o vazio deixado na ruptura entre animalidade e racionalidade, entre “mundo natural” e “mundo racional”, entre corpo e espírito. Nesse movimento administrado dentro da ordem e à marcha do progresso, nos processos de encarnação e desencarnação entre corpo e espírito, o belo natural representado na arte aparece como tentativa de fuga da realidade administrada. É a busca pelo preenchimento da imagem cinzenta da paisagem urbana do progresso com a vivacidade das cores da imagem da paisagem natural, assim como a tentativa de fuga do abandono à frieza e os custos da artificialidade racional no calor do acolhimento e generosidade da mãe natureza como “antítese à sociedade”. (ADORNO, 1982, p. 82)

Contudo, esse movimento de “retiro espiritual”, como alimento do corpo e da mente retomados enquanto unidade essencial, que evoca um retorno àquilo que é considerado primordial, é um movimento calculado, pois trafega como simulacro da dominação, seja pelo seu caráter de autoafirmação e autoconservação da espécie humana esclarecida em detrimento de outras espécies, seja pelo caráter de renovação do fôlego diante dos ditames da civilização. Ao fim o retorno primordial é à segurança da ordem *ofertada* pela realidade administrada. E, como fim, a experiência do belo natural serve como recalçamento da ausência de liberdade

⁵⁷ *Weltschmerz*, em uma tradução livre do alemão, “dor em relação ao mundo”, “dor frente ao mundo”, é um termo cunhado pelo autor alemão Jean Paul Richter (1763 – 1825) em seu romance de 1827, *Selina*. Segundo Braun (1966, p. 02), o termo é uma expressão poética, utilizado por romancistas de língua alemã como Hölderlin, Lenau, Heine, trazida para ilustrar um tipo de sentimento experimentado pelo sujeito cuja compreensão sobre a realidade concreta, o “mundo exterior”, nunca poderá satisfazer as exigências da mente, do “mundo interior”, aparecendo como um tipo de “dor psicológica”, existencial, restrita à subjetividade, relativa à miséria humana diante da complexidade e absurdidade do mundo. (Cf. BRAUN, 1966, p. 03) A partir da noção adorniana que aqui aludimos, a noção de *Weltschmerz* serve a autoafirmação e a autoconservação, pois ao (auto) afirmar uma cisão entre corpo e mente, entre “mundo interior” e “mundo exterior”, (auto) afirma o sujeito, sua condição perante o mundo, e seu condicionamento inarredável.

sentida na realidade concreta, ao tentar cumprir a promessa de retorno a um passado em que a liberdade pairava sobre os campos, oferecendo um sentimento de nostalgia de uma realidade que nunca existiu, junto a promessa de um futuro em que essa liberdade se realizará – por mais que a impossibilidade da existência dessa realidade seja factual e o indivíduo apenas conceba uma ideia de liberdade *na* dominação. A racionalidade que concebe a experiência individual compraz-se na imagem trazida pelo belo natural, devido ao fato de que a experiência estética perante o mundo natural, à natureza e seu caráter irreproduzível na arte (ADORNO, 1982, p. 83), *per se* traz a mesma perplexidade em torno da impossibilidade de realização da liberdade no mundo humano. O mal-estar diante da ciência dessa realidade inescapável transforma-se na teologia da atualidade pós-moderna sob o “fim de todas as narrativas grandiosas” (ANDERSON, 1999, p. 38 – 39) capitalista resumida em uma palavra: resiliência. Na calculada fuga do mundo humano da experiência racionalizada para a busca de momentos de vivência perante o mundo natural,

O belo natural, na época da sua total mediatização, transforma-se na sua caricatura; o respeito da natureza incita antes, perante a sua contemplação, a exercer um ascetismo enquanto o belo natural estiver impregnado das marcas da mercadoria. A pintura da natureza, também no passado, só foi autêntica enquanto *nature morte*: onde ela sabia ler a natureza como cifra de algo de histórico, se não da fragilidade de tudo o que é histórico. A interdição vétero-testamentária das imagens possui, além do seu aspecto teológico, um aspecto estético. O fato de não ser permitido fazer-se uma imagem, nenhuma imagem do que quer que seja, exprime ao mesmo tempo que uma tal imagem não é possível. O que aparece na natureza é, através do seu desdobramento na arte, privado desse ser-em-si com que se sacia a experiência da natureza. A arte é fiel à natureza fenomenal só quando representa a paisagem na expressão da sua própria negatividade [...]. (ADORNO, 1982, p. 83 – 84)

Perscrutada filosoficamente no decorrer da história do ocidente, a identidade entre corpo e espírito, razão e emoção, natureza humana e natureza não-humana erigida sob suas formas peculiares a partir da experiência estética junto a obra de arte, aparentemente cindida perante a modernidade que imprime uma “antítese vulgar entre técnica e natureza” (ADORNO, 1982, p. 84), realiza-se sob a patente do capital.

A identidade de toda a realidade material e imaterial, das particularidades que constituem-se nelas, estabelece-se em relação ao capital, como forma que tanto afirma quanto nega o conteúdo das particularidades na identidade enquanto *seu outro*. O capital, de forma totalitária e impositiva, abstrai o caráter subjetivo do particular, estabelecendo sua objetividade a partir de um caráter de negatividade. Para o particular, o acesso ao seu *ser* é falseado, pois passa por um universal que nega-o em sua capacidade de legitimação diante da exterioridade.

O capital é completamente indiferente ao particular negado de si mesmo, “ao seu conteúdo efetivo”. (MARX, 2010, p. 93) O movimento requerido pelo particular em direção ao mundo exterior na constituição de sua subjetividade, impulso que objetiva o reconhecimento de sua identidade, é mediado pelo capital, seja na sua materialização enquanto mercadoria, seja na sua desmaterialização enquanto forma valor. (MARX, 2013, p. 190) A objetividade requerida pelo particular transforma-se em objetivação, sua subjetividade em sujeição. A natureza como antítese da técnica, o mundo natural como antítese do mundo humano, o belo natural como realidade idílica que traz vivacidade, constituindo-se enquanto promessa de uma forma de vida em contradição com a realidade fria e mortificante estabelecida pelo progresso, promovida pelos ideais da civilização, padece, da mesma forma, sob as condições de possibilidade impostas pelo capital. A promessa torna-se uma falsa promessa já na identidade preestabelecida entre o capital e o todo, cuja mediação predetermina o sentido das coisas: sua destinação ou sua busca a partir de seu aspecto de coisa.

Na sociedade burguesa contemporânea em que interesses alheios ao indivíduo mediam suas formas de relação com o todo de uma realidade em que todos estão disponíveis mas nunca livres, a relação entre esse sujeito autonomizado em sua identidade com o capital e a natureza constitui-se enquanto relação de troca.

A experiência imediata da natureza, liberta da sua intransigência crítica e subsumida na relação de troca – prova-o o termo de indústria turística –, tornou-se informalmente neutra e apologética: a natureza transforma-se em reserva natural e em álibi. A ideologia é o belo natural como subreção da imediatidade através do mediatizado. Mesmo a experiência adequada do belo natural se acomoda à ideologia complementar do inconsciente. Se, segundo o costume burguês, se atribui aos homens o mérito de se ter muita sensibilidade perante a natureza – quase sempre este mérito se tornou já para eles uma satisfação moral narcisista [...]. No turismo organizado, dificilmente resta alguma coisa desta experiência da natureza. Sentir a natureza, o seu silêncio, tornou-se um privilégio raro e comercialmente explorável. (ADORNO, 1982, p. 85)

Sob essa identidade capitalística e sua individualidade mercadológica, o personagem do aventureiro que enaltece a natureza e até indigna-se com sua destruição, e o reacionário que apoia projetos políticos liberais e suas pautas econômicas que requerem a destruição da natureza, enquanto repositório de recursos em vista de um “progresso necessário”, convivem pacificamente no mesmo indivíduo, no mesmo corpo, e sob o mesmo espírito: o espírito da ideologia burguesa. O imediatismo imposto pela ideologia oficial que restringe a experiência estética do belo natural à imediatidade atua como fim em si mesmo.

Como desbravador das paisagens bucólicas, em seu tempo livre associado às suas funções na sociedade (ADORNO, 2002, p. 62), o indivíduo burguês retira da sua presença física no mundo natural a sensação de conquista e de vitória do homem sobre a natureza, disponível para ser dominada, remetendo-se a um “inconsciente primitivo” (FREUD, 2010b, p. 182) da temporalidade primordial da descoberta do fogo, momento em que o ser humano procura *separar-se* da natureza, no domínio de seus elementos e na transformação destes, sobretudo a partir da inserção da linguagem, na alçada ao ser humano por intermédio de seus “atos culturais”. (FREUD, 2010a, p. 33) Nesse ato de retorno ao “tempo da criação”, em que natureza humana e natureza não-humana são *criadas* a partir da tutela da primeira natureza – humana – sobre a segunda natureza – não-humana – constitui-se a consciência da natureza admoestada diante dos limites que *deve* possuir em relação ao progresso, à civilização, por intermédio da linguagem, do *verbo* que passa fazer a mediação entre o existente e seu ser. Assim, a linguagem, ao impregnar o existente com os símbolos de uma realidade humanizada, remove o existente para uma *realidade-outra*, para fora de si mesmo. A empreitada subjetiva que pretende captar o fenômeno do existente e fabricar sua objetividade, na tentativa de reconciliação do *ser pensante* com a realidade exterior pensada (e sentida) acaba reproduzindo o inconsciente que subjuga o existente.

Na tradução do belo natural a partir da maneira em que a consciência estética autonomizada frente aos ditames da dominação burguesa busca ser afetada pela paisagem natural, a natureza é aprisionada em prol do sentimento de libertação da individualidade alienada. O movimento dessa consciência estética autonomizada parte de si mesmo para retornar a si mesmo, em que o outro, ao ser negado em antítese, precisa ser destruído ao invés de subsumido, para a síntese de uma consciência atomizada, abstraída espaço-temporalmente. Movimento cuja força motriz retira sua energia do confronto cego em relação à face da diferença, contra aquilo que em si é incapaz de estabelecer uma correspondência *exigida*. A espontaneidade requerida por uma experiência estética autêntica do belo no outro, na busca do seu reconhecimento a partir da sua receptividade, *deixa-se* afetar como em um momento de entrega, anula-se perante essa necessidade cega, impositiva e autoimposta – assim como predeterminada – de tentativa de autoafirmar-se como sujeito autônomo, enquanto antídoto à impotência do indivíduo atomizado diante da totalidade do mundo administrado. A busca, portanto, não é por dizer o que a natureza é incapaz de falar, não é por significar o que impele um sentido, não é o imitar, “pela sua linguagem, o indizível da linguagem da natureza.”

(ADORNO, 1982, p. 89 – 90) É tentar salvar-se da realidade em que a experiência do belo destituiu-se de sentido.

O fetichismo da natureza emerge ao inconsciente estético da autoafirmação e da autoconservação como outra forma de recalcamento, como instância que insiste em permanecer exterior à realidade administrada, instância particularizada que se apresenta como parcela do ainda não-dominado. Como parcela e reflexo da realidade dominada, o inconsciente do indivíduo atomizado fixa na natureza a aparição da utopia do mundo da liberdade não-administrada, como estrato resolutivo e entidade irrefletida que ainda realiza-se fora da totalidade imposta pela realidade administrada do mundo humano. Contudo, o estado da percepção sobre esse não-idêntico que realiza-se em sua resistência à realidade administrada é incapaz de ultrapassar a imediatidade da experiência, devido a mediação fundamentada na busca pela necessidade de criação do idêntico como critério da dominação universalizada. Ao fim, ao inconsciente da individualidade alienada diante da experiência estética desse *outro* particular como sobrevivente da administração total, como símbolo de resistência contra a universalização da não-liberdade, a resistência é fútil. É uma questão de tempo para que esse particular divergente sucumba perante a inevitabilidade da atmosfera da dominação. Uma tomada de posição assumida que não é apenas passiva em relação aos ritos da dominação universal capitalista e seus processos de destruição, sobretudo do outro que insiste em seu *ser-outro*, mas que assume o coro da dominação e seus ritos. É ativa, pois requer sua cota no espólio do corpo e do espírito a serem dominados, portanto, reificados.

Entretanto, apesar da totalidade da imposição do existente como signo da dominação, absorvida por seus valores reproduzidos incessantemente pelas técnicas da engenharia de otimização do tempo nas linhas de produção, a própria singularidade da existência *tout court* fornece uma possibilidade de escape, a partir do instante que aparece para ser captado para além de sua efemeridade. Esse instante aparece *no* contato com a obra de arte, situando-se entre o reconhecimento do incógnito de um algo até então não-existente, não-nomeado, que procura e consegue evadir-se diante do sujeito. “As obras de arte indicam que algo existe em si, mas nada predizem a seu respeito.” (ADORNO, 1982, p. 95) A reconciliação consigo mesmo, com o *eu* e com a natureza destituídos de si mesmos, com o mundo exterior para além do fim em si mesmo da realidade administrada, a capacidade de avistar a luz do fim do túnel da dominação assim como a paisagem de liberdade, e a possibilidade de ouvir os sons dissonantes até então emudecidos surge para a individualidade através da aparição da obra de arte, na totalidade de sua apreensão pela consciência estética, iniciada no reconhecimento do sujeito do instante que

escapa ao mecanismo da racionalização, e que suscita a mais pura expressão do ser *no* ser (do) humano. Um tipo de reconciliação ulterior, por meio do transcendente como aparição do além da realidade existente entre o mundo humano e o mundo natural, em uma relação dialética. “A arte gostaria de com meios humanos realizar o falar do não-humano. A pura expressão das obras de arte liberta das interferências coisais e também do chamado material natural; converge com a natureza [...]” (ADORNO, 1982, p. 95)

É a apreensão da transcendência no artefato, cuja fabricação é a expressão concreta da realidade social, da objetivação do inconsciente que sublevou-se à consciência do real. Perante o artefato reconhecido como produto *do* trabalho produtivo, da fabricação como “elaboração subjetiva” (ADORNO, 1982, p. 95), antagônica a mera reprodutibilidade técnica e estranhada, que a consciência estética exterioriza-se, transcende seu caráter passivo limitado a receptividade de um particular harmonizado e funcional ao todo. A externalização da consciência estética em direção ao sentido de sua objetivação na obra de arte fabricada aparece como realização do movimento dialético como denúncia da realidade social. Uma forma de apreensão das mazelas sociais para além da linguagem conceitual e de sua *ordem* discursiva, assim como em oposição ao interior de uma subjetividade consonante à realidade administrada, ao *status quo*. Portanto, uma forma de apreensão em que a consciência estética *realizada* como antítese da realidade social ascende à consciência crítica, cuja síntese objetiva-se em ação política, no papel político que assume o artefato, enquanto obra de arte, e seu autor, ambos expressão de autenticidade.

A expressão de autenticidade contida na obra de arte remonta à criação como um processo histórico, a fabricação do artefato como reflexo de uma compreensão histórica da realidade social. A expressão busca reabilitar a individualidade cuja memória foi cerceada pela temporalidade administrada da sociedade industrial capitalista. Empreendimento semelhante ao que ocorre nas linhas de produção fabris e sua disciplina de otimização de processos, onde a desistoricização é fomentada mediante o dogma da eficiência. A expressão atua como negação da realidade falseada, do irreal que se impõe à concretude do real transformando-o em reles matéria-prima, material disponível ao mecanismo da dominação e às modificações técnico-produtivas do progresso tecnológico. A partir da expressão a experiência estética é reabilitada junto a consciência estética, cuja busca por autonomização em oposição a sociedade administrada passa pela “autonomização das obras de arte, a sua objectivação pelos homens, [que] apresenta a estes o estremecimento como algo de não atenuado e que jamais aconteceu.

O acto da alienação⁵⁸ em semelhante objetivação, que toda a obra de arte realiza, é correctivo.” (ADORNO, 1982, p. 98) (*sic*) A correção trazida pela mediação instituída pela obra de arte em seu sentido dissonante atua como forma de libertação, ato de liberdade que objetiva-se em relação ao sujeito. Por mais que possa vir a ser mercantilizada, do ponto de vista formal a obra de arte distancia-se das mercadorias culturais a partir de sua dialética imanente entre a parte e o todo (DUARTE, 1997, p. 19), donde o sentido da parte deriva da totalidade do todo da obra. (ADORNO, 1986, p. 117)

3.2 A objetividade da obra de arte e a subjetividade subversiva

A possibilidade da autonomização da experiência estética como ato de liberdade, como impulso à emancipação da consciência e da obra de arte está para além do artefato e da empiria, concentrando-se no instante em que a consciência apreende os “fenômenos [através] dos quais se emancipou a experiência estética [...]” (ADORNO, 1982, p. 99). Sua negação em relação ao imediato, associada ao estágio pré-artístico, busca a realização da experiência estética autêntica, mesmo em artefatos cuja qualidade artística é inferiorizada mediante a cultura vigente. “O estrato pré-artístico é ao mesmo tempo o momento da sua característica anticultural, da sua suspeita perante a antítese ao mundo empírico, que a este deixa intacto.” (ADORNO, 1982, p. 99) Negação que ocorre no momento em que o sujeito confronta-se com um tipo de experiência subjetiva suscitada *na* sociedade mercantil, limitada ao gozo individual e à satisfação imediata, à sublimação através de uma identidade fragmentada. Experiência em que a noção de obra de arte é predeterminada pelo *status* artístico trazido pelo “valor” concedido pelas galerias de arte, pelos *media* especializados, pelas correntes artísticas consagradas mediante a história da sociedade burguesa, assim como pela inventividade técnica e tecnológica e pelo *slogan* de

⁵⁸ Em Marx (2010), o conceito de alienação (*Entäusserung*) associa-se ao fato do sujeito, estranhado de seu trabalho no processo de produção capitalista, alienar-se em relação à objetividade do mundo exterior a ele, tendo como consequência a alienação de si mesmo. Ao mesmo tempo, a partir do processo de estranhamento (*Entfremdung*) em relação ao seu próprio trabalho, na exteriorização do processo produtivo capitalista, o sujeito é alheado do mundo objetivo e do mundo subjetivo, comprometendo a formação de sua subjetividade. (Cf. MARX, 2010, p. 81 – 82) Em Adorno (1982), o conceito de alienação associa-se à dimensão estética, mais precisamente ao instante de aparição da obra de arte. Segundo Adorno, em seu processo de objetivação, a obra de arte necessita estranhar-se de elementos inerentes à sua própria composição, elementos subjetivos. A obra de arte aliena-se de si mesma, necessita exteriorizar-se como coisa que ultrapassa o mundo das coisas, subtraindo-se à intenção subjetiva contida nela, seja do sujeito produtor, seja do sujeito contemplador. “O seu processo imanente exterioriza-se como seu próprio “fazer” e não como o que os homens nelas fizeram e não simplesmente para os homens.” (Cf. ADORNO, 1982, p. 98) [grifo do autor]

pretensa perfeição das formas. “As obras importantes aspiram, contudo, a incorporar em si esse estrato anti-artístico.” (ADORNO, 1982, p. 99) Estrato que aparece como síntese dialética na negação daquilo que é positivado enquanto obra de arte, enquanto objeto e manifestação artística pela cultura, subjugada por formas e conteúdos reificados sobretudo a partir do *status* de mercadoria cultural predeterminado.

Esse tipo de negação dialética que conduz à emancipação da experiência estética, antagônica à realidade administrada e aos entes positivados, difere totalmente de uma negação *tout court*, de uma negação cega, negação pela negação, que aparece no momento em que o inconsciente é estimulado a produzir uma reação contra o não-compreendido, contra a manifestação de algo que escapa à exigência de reconhecimento pelo *eu*, investido em uma racionalidade subjetiva que a tudo deve abarcar de forma imediata, instantânea. Reação cuja receptividade do mal-estar causado à consciência pode ser internalizada e recalcada, reprimida, ou pode ser externalizada irracionalmente. “Os processos do [inconsciente] tampouco levam em consideração a *realidade*. São sujeitos ao princípio do prazer; seu destino depende apenas de sua intensidade e de cumprirem ou não as exigências da regulação prazer-desprazer.” (FREUD, 2010c, p. 94) Um tipo de negação imediatista associada ao comportamento subversivo. Essa negação trazida pelo comportamento subversivo, em primeira instância, nada mais é do que o resultado da mediação realizada pela mercadoria cultural, pela forma-mercadoria imposta como universal que determina e condiciona os parâmetros de comportamento na sociedade fundamentada e regulamentada em torno do intercâmbio *realizado* nas “trocas livres” (mercantilizadas) por sujeitos (supostamente) livres. Em contrapartida, a negação emancipadora na obra de arte parte da própria positivação do particular que é trazido no objeto artístico apercebido, no sentido da busca de sua compreensão a ser estabelecida na relação entre sujeito e objeto, uma mediação realizada *na* obra de arte.

Esse processo duplo de subjetivação e objetivação parte tanto da superação das limitações da experiência imediata, quanto da negação dos limites impostos pela subjetividade formada na sociedade administrada, cujo modelo de individualidade é pré-condicionada para responder aos gatilhos trazidos pela forma mercadoria, seja em seu fetiche como mercadoria cultural (DUARTE, 2003, p. 32 – 33), objeto de consumo, seja em sua legitimação patenteada pelos *media*. Portanto, é a *práxis* da revelação do universal no particular, é a denúncia da atuação do mundo administrado a partir de uma ação que busca apreender o particular para além da particularização imposta pela relação de troca entre sujeito e objeto como entes distintos, mônadas, e que busca como compreender o universal existente enquanto forma de

dominação. Da mesma forma que é a demonstração da impossibilidade de reconciliação dos entes cindidos diante da realidade irreconciliada, é a busca pela tentativa de reconciliação dos entes *para* a superação da realidade irreconciliada. “Incumbe às obras de arte perceber o universal no particular, que dita a coerência do ente e pelo ente é recoberto; não devem suprimir a universalidade dominante do mundo administrado, através da sua particularização.” (ADORNO, 1982, p. 102) É a *práxis* que inicia-se no movimento dialético pela supressão e superação do conteúdo pelo sujeito, pela objetivação na negação da forma.

É nesse movimento que a historicidade apresentada pela obra de arte em sua aparição, na expressão da temporalidade que lhe é própria como processo de representação do tempo histórico, suscita a realização da experiência estética enquanto devir histórico. “A obra de arte em si, não como agrada ao historicismo e segundo sua posição na história real, não é nenhuma ser subtraído ao devir, mas é enquanto ente algo que se encontra em processo.” (ADORNO, 1982, p. 103) Movimento que busca reconciliar o sujeito, cuja formação da consciência é mediada pela realidade empírica e pelo caráter imediatista e desistoricizado da mercadoria cultural, com a temporalidade histórica e sua objetividade, atuando para estabelecer uma correspondência na fratura ocorrida entre ações individuais e fatos históricos, concebidos na realidade administrada como realidades distintas, instâncias atomizadas e incomunicáveis. Forma de reconciliação e correspondência dialógicas, cuja *práxis* determina-se coletivamente, em um horizonte social ocultado e fraturado mediante seu condicionamento à particularização como um valor universal, capital individual que, como ideologia (MARX, 2011, p. 158), desintegra a parte e o todo, o particular e o universal em sua concretude, e os institui a partir das abstrações que revogam a materialidade que determina as relações sociais. Em contradição aos processos de particularização irreconciliada inerentes à sociedade capitalista,

Os processos latentes nas obras de arte e que irrompem no instante, são antes a sua historicidade interna, a sua história externa sedimentada. A vinculatoriedade da sua objetivação e as experiências, de que elas vivem, são coletivas. [...] A experiência subjetiva produz imagens que não são imagens de alguma coisa, mas justamente imagens de natureza coletiva; é assim e não de outro modo que a arte é mediatizada para a experiência. (ADORNO, 1982, p. 104) (*sic*)

Esse tipo de espírito objetivado na obra de arte em consonância com a experiência subjetiva apresenta-se à consciência estética como “espírito do tempo” (MARCUSE, 2007, p. 62 – 63), cuja aparição espiritual remete tanto às formas de representação e composição de uma época determinada pela concretude dos fatos e pelo dinamismo do tempo histórico, quanto à

negação da empiria, *outro* da experiência imediata mediatizada por objetos inanimados sujeitos aos instantes fragmentados da administração do tempo produtivo. Remete, portanto, para a conjuração da verdade que procura irromper as camadas de ideologia sob as quais estão imersos os indivíduos e a própria realidade social. Os primeiros, tolhidos do viés crítico de sua capacidade perceptiva sensorial e intelectiva devido ao processo de administração que particulariza e contrapõe tais instâncias, conservando-as balizadas a ordem do existente; a segunda como um todo amorfo e mecanismo de dominação.

Essa universalização da particularização em relação ao todo, ao cindir e atomizar os sujeitos em sua capacidade sensorial e intelectiva e os objetos presentes na realidade, institui um universo caótico e fragmentado cuja forma de aglutinação passa pela forma mercadoria. (MARX, 2013, p. 172 – 173) Tudo aquilo que é concebido em seu valor de troca, passível de ser cambiável, apresenta-se como existente, (auto) afirma seu reconhecimento perante ao outro particular, ambos inseridos na temporalidade de um presente encerrado na capacidade de concorrência dos particulares. Assim, o particular que é incapaz de apresentar-se sob essa *forma* desaparece, torna-se invisível, sucumbe enquanto não-existente, sendo que o instante entre o existente e o não-existente assume a mesma efemeridade da duração do valor de uso constrangido pelo valor de troca. (MARX, 2015, p. 42 – 43) Uma ordem que apresenta-se inescapável devido a minimização da percepção do tempo presente, em que passado e futuro esvanecem-se, sobretudo perante uma sensação e intelecção imediatas, a realização individual na otimização de espaço e tempo em relação àquilo que apresenta-se para ser apreendido. Um processo de otimização e atomização cuja individualização é formada sob os dogmas da autopromoção e da autovalorização, em que a visibilidade substitui a contemplação diante da equação da ordem que determina valor, espaço e tempo na relação entre sujeito, objeto e realidade social. Junto ao valor de troca há apenas espaço e tempo para o valor da satisfação e apreensão imediatas, cujo instante é compartilhado apenas com o outro reconhecido em sua particularidade e igualdade *na* “ordem das coisas”. Instante cuja (a)temporalidade é relativa a uma imediatidade produzida a partir do caráter comercial remetido ao objeto, algo que, ademais, repele o valor de uso (DUARTE, 1997, p. 21), a ser mensurado pela temporalidade das relações de troca que envolvem o objeto artístico-estético enquanto mercadoria cultural. Para o consumidor cultural, a unidade temporal do instante situa-se entre a subjetividade do gozo efêmero inscrito no fetichismo da propriedade de *seu* objeto, e a objetividade da concretização da relação de troca realizada pelo sujeito a partir de tempos relativos de diferentes capitais, partindo da forma-dinheiro. (HARVEY, 2018, p. 143)

Mesmo a aglutinação das individualidades para a formação de determinados grupos que assumem o papel de resistência e divergência à “ordem das coisas”, na tentativa de fuga desse processo de reificação universal mediado pela mercadoria, sucumbem à mesma ordem justamente na busca por sua autoafirmação dentro da ordem. Autoafirmação que, não obstante, permanece mediada pela mercadoria. Nessa perspectiva, o comportamento antitético e subversivo apenas cumpre um papel ideológico de uma *empresa individual* que fornece movimento a ordem, servindo a um falso dinamismo que mistifica a realidade social e mantém a inviolabilidade de seu caráter estático, lubrificando, portanto, o mecanismo de reprodução por intermédio da mera estilização na diferenciação, naquilo que aparece como mero contraponto a cultura afirmativa. O papel de sublevação, de contraposição encontra-se delimitado em vista da forma: forma mercadoria, um tipo de “aura”, de “espírito” do todo na dinâmica de circulação de mercadorias, que impulsiona ações, desejos.

Um jogo em que as próprias consciências, ao mesmo tempo, confrontam-se e conformam-se com as estruturas existentes e encontram nelas o *seu* limite. Um horizonte fatalista cuja apreensão individualizada e compartilhada resulta em um comportamento regressivo. “A regressão é a sombra da resistência à cultura afirmativa” (ADORNO, 1979, p. 111), sua fantasmagoria. As manifestações de resistência aparecem como projeções espectrais da cultura afirmativa, como ressonâncias cuja representação antitética atinge à previsibilidade quantificada pelos cálculos algorítmicos que determinam tanto os gostos quanto as ações em torno destes. Se o caráter sensível e o caráter não-sensível, categorias consagradas às manifestações artísticas e que qualificam-nas como objetos artístico-estéticos, como obra de arte, diferenciando-as em seu reconhecimento, na maneira como são concebidas objetivamente e na maneira como afetam subjetivamente, são mediados pela forma mercadoria, sua apreensão é feita por uma *parcela* da “consciência” da sociedade, a individualidade administrada e/em seu comportamento regressivo. Forma de apreensão que é a expressão *tout court* da sociedade mercantil que expressa-se nos antagonismos sociais que produz e reproduz. Um modo de apreensão que concebe manifestações diferenciadas em si mesmas *pela* e *para a* ordem das coisas, como instâncias irremediáveis e como coisas, sendo que essa diferenciação é primordial à manutenção do horizonte de normalidade e normatividade de celebração da democracia burguesa, na equivalência das relações de intercâmbio.

Nesse horizonte em que o caráter sensível e o caráter não-sensível dos objetos artístico-estéticos e da obra de arte são mediados pela forma mercadoria, o momento de manifestação do não-sensível que atua mesmo na “arte mais afastada do conceito” (ADORNO, 1982, p. 117)

é determinado pela equação em que o valor de uso é suplantado pelo valor de troca. Manifestações culturais cuja factualização transcende ou busca transcender a não-presença sensível, como a música, suscitando a presentificação do intangível a subjetividade afetada, remetendo-a a lembranças ou expectativas (ADORNO, 1982, p. 117), transformam-se em mecanismos funcionais à ideologia dominante, à medida que são apropriadas enquanto mercadoria, fornecendo fungíveis instantes de fuga às mazelas sociais e à irracionalidade que condicionam uma realidade embrutecida. Momentos que tornam essa realidade menos insuportável, pois trazem ao presente a nostalgia ou a esperança, mesmo que seja a partir de imagens ficcionais que distorcem a concretude dos acontecimentos do passado ou projetam um futuro idealizado e abstrato. Assim, a nostalgia e a esperança evocadas subjetivamente pelo indivíduo em contato com o objeto artístico-estético, a obra de arte, enquanto afetos que ele busca como fonte de sentido em relação à realidade, assumem, sob a fungibilidade mercantil, a função de barreiras psíquicas que tanto legitimam essa realidade e sua “consciência”, quanto negam a possibilidade de superação dessa realidade, formando um inconsciente a ser coletivizado, como “momento social [que] se impõe justamente na camada mais profunda do indivíduo, na camada mais profunda da individuação”. (ADORNO, 2008, p. 269 – 270)

A fragmentação imposta ao objeto artístico-estético e à obra de arte em sua unidade, que imprime uma dicotomia entre seu caráter intuitivo e conceitual, é funcional a ideologia oficial que universaliza tanto o caráter de coisa aos particulares quanto o horizonte antagônico de instâncias irreconciliáveis, reflexo da inexorabilidade da divisão social do trabalho que opera de forma sistemática, essencialmente na oposição fundamental entre trabalho manual e trabalho intelectual. (MARX, 2001, p. 26) Esse processo de reificação da realidade social em relação aos antagonismos que imprimem e perpetuam a sociedade mercantil, expressa a “consciência” da sociedade determinada por formas sociais de relações fetichizadas em torno da forma-mercadoria – relações de “trocas livres” como um universal que impregna e condiciona a existência dos entes particulares. Processo que é refletido pelos objetos artístico-estéticos e pela obra de arte comercializados, enredados entre aqueles que são *fabricados* para estimular os sentidos, mover o corpo, evocar sentimentos, e aqueles para despertar a razão, provocar a mente, instigar pensamentos. De um lado, “arte para sentir”, do outro, “arte para pensar”, administrando, em doses homeopáticas e prescritas, ora o alimento para o corpo, ora o alimento para a alma. *Slogans* que, ao determinar funções, fins aos objetos artístico-estéticos, obnubilam tanto sua compreensão quanto sua autonomização.

Por mais que, segundo Adorno (1982, p. 119), “as obras de arte [sejam] coisas (*Dinge*) [fixadas] no espaço e no tempo” em suas determinações estéticas, sua apropriação a partir de seu caráter coisal sob o primado da forma mercadoria, leva-as a executar uma função ideológica em prol da dominação, na manutenção do *status quo*. A fixação espaço-temporal da obra de arte, sob o processo de reificação da forma mercadoria, portanto, a partir do trabalho social alienado e estranhado, passa a ser determinada, objetivamente, por sua reprodutibilidade em cópias produzidas em série, e, subjetivamente, pela captura de sua aparência enquanto marca registrada® e slogan comercial. Condicionada pela lei da oferta e demanda, esse processo de reificação social compromete aprioristicamente sua autonomia estética, seja objetivamente, seja subjetivamente, pois,

A obra de arte é ao mesmo tempo processo e instante. A sua objectivação, condição da autonomia estética, é também petrificação. Quanto mais o trabalho social contido na obra de arte se objectiva e plenamente se organiza, tanto mais ela soa a oco e se torna estranha a si mesma. (ADORNO, 1982, p. 119) (*sic*)

Esse processo imposto à obra de arte e aos objetos artístico-estéticos que empiricamente transforma-os em mercadoria, seja mediante a capacidade técnica de sua reprodução em série, seja através da *individualização* em sua raridade ou na tecnologia da customização, ideologicamente transforma-os em objetos de culto, principalmente pelos *slogans* de uma valorização estética propagandística. Determinados por um *outro valor* externo a eles mesmos, o valor de mercado, a obra de arte e os objetos artístico-estéticos são alienados à valorização na escassez ou na abundância de sua existência, por um tipo de aparição mediada pela forma-mercadoria que afirma a realidade administrada. A forma mercadoria imposta à obra de arte e aos objetos artístico-estéticos coloca-se como obstáculo à busca da arte em “transcender o seu conceito a fim de o realizar”. (ADORNO, 1982, p. 123) Assim, “ao assemelhar-se às coisas, ao [se adaptar] à reificação contra qual protesta” (ADORNO, 1982, p. 123), a concessão estética da arte emprestada à forma mercadoria resulta no engajamento dos entes particulares à totalidade do empreendimento capitalista: o artista, produtor, funcionário da empresa capitalista; e o objeto artístico-estético, produzido, funcional à reprodutibilidade capitalista. Ideologicamente, ocorre o afastamento da arte do trabalho social e sua proximidade do trabalho alienado, que fornece a ilusão tanto em torno da “genialidade” ou “virtuosidade” do artista, mistificando-o em sua subjetividade de trabalhador artístico, quanto sobre o caráter de culto da obra de arte individualizada. Hipostasiados pela mediação operada pela valorização do valor, pelo capital, obra de arte e objetos artístico-estéticos “fornecem” seu caráter mimético a formas

de regressão que constituem um tipo subjetividade heterônoma, pois, segundo Adorno (1982, p. 123),

A mimese das obras de arte é semelhança consigo mesmo. Unívoca ou ambígua, esta lei é estabelecida pelo nascimento de toda a obra; qualquer uma, em virtude da sua constituição, a tal está obrigada. Deste modo se distinguem as imagens estéticas das imagens culturais.

Deste modo, por mais que haja o afastamento da obra de arte, mediante seu caráter formal, tanto da forma mercadoria e os processos de reprodutibilidade técnica que envolvem-na e deformam-na, quanto da necessidade de autoafirmação da realidade administrada sobre seus objetos, firmando e reafirmando o caráter de negação da obra de arte a essa *ordem*, as investidas da ideologia dominante contra toda forma de autonomia estética operam a captura da mimese da obra de arte em prol da ratificação do comportamento mimético suscitado por essa realidade. “O outrora autoconsciente sujeito burguês sente-se tão massacrado e despersonalizado que, finalmente, ao bem de sua autoconservação, deixa-se confundir inteiramente com o ambiente que o cerca”. (DUARTE, 1997, p. 22) Operação animada pelo caráter de culto a obra de arte e aos objetos artístico-estéticos, especialmente em sua reprodutibilidade técnica.

A ideologia dominante reforça o comportamento regressivo que demarca o modelo de subjetividade universalizado na sociedade burguesa, ao promover o caráter de culto a obra de arte e aos objetos artístico-estéticos mediante sua reprodutibilidade técnica, transformando-os em objetos individualizados concernentes às individualidades heteronomizadas que buscam desesperadamente uma imagem de autonomia em relação ao *outro*, assim como a toda realidade. Busca impelida pelo dogma da unicidade concorrencial liberal, em que cada indivíduo é único *em si mesmo e por si mesmo*. A luta pela autonomia de sua forma empreendida pelas obras de arte, contra a impostura cultural, é a luta contra a heteronomia imposta subjetivamente e objetivamente pela ideologia dominante em valores absolutos, estanques, e símbolos que condicionam e cimentam comportamentos predeterminados. “As obras de arte, através da autonomia da sua forma, interdizem-se de em si incorporarem o absoluto, como se fossem símbolos.” (ADORNO, 1982, p. 123) É a luta pela autonomia, estética, individual e universal.

Em aparência, o culto às obras de arte e aos objetos artístico-estéticos, animado pela reprodutibilidade técnica, trazido pelos *media*, serve ao caráter de mercantilização da produção artística. Em essência, esse culto fomenta o estado em que toda manifestação da criatividade

humana externalizada, toda realização do trabalho humano enquanto obra que busca renunciar a si mesma na negação de sua coisidade, encontra-se associada ao intercâmbio de objetos animados para as esferas da produção e circulação. Momento em que tais artefatos precisam comunicar-se pelo produtor e necessitam apresentar-se ao observador. Uma realização em que a aparição das obras de arte e dos objetos artísticos é alienada no intuito de animar relações de consumo, determinando, portanto, a primazia de sua existência como mercadoria, o artista enquanto mero produtor de mercadorias para a subjetividade de um consumidor, ávido por elas. Aparição e essência, realização e existência submetidas ao nível da representação.

A pretensão à verdade contida na obra de arte, que por intermédio de sua expressão na dissonância busca repelir a harmonia (ADORNO, 1982, p. 130), é sabotada por sua própria aparência, pela aparência que assume, alienada a forma da sociedade produtora de mercadorias, sua forma técnico-reprodutiva. Algo acentuado na maneira como obra de arte e objetos artístico-estéticos aparecem *como* expressão da harmonia da sociedade, ao serem reduzidos a momentos de fuga delimitados à expressão de sentimentos, evocados pelo trabalhador artístico em seu processo de produção. (HORKHEMER, p. 45, 2002) Alçado a figura de um produtor de imagens que, objetivadas, estimulam o comportamento mimético que conforma subjetividades, artista e obra servem ao apaziguamento de tensões, ao fornecer estímulos através de experimentações destinadas a mistificar as experiências reais sob o laboratório de reprodução do capital. O observador é capturado pelo sentimentalismo evocado de maneira propagandística, que atenua tensões e tenciona à integração das partes ao todo, sujeitos e sua produção à sociedade, por mais que a parte já esteja soterrada por camadas de brutalidade em seu papel de experimento da sociedade capitalista. Os sujeitos são levados a reduzir seu contato individualizado e mediado pela forma mercadoria com os objetos artístico-estéticos e com as obras de arte ao *happy hour*, instantes de um tempo delimitado – agendado – para expressar seus sentimentos, suas frustrações e seus ressentimentos. Tempo otimizado cuja previsibilidade atrela-se ao anuário de cálculos das planilhas operacionais, reduzindo possíveis riscos à produtividade geral. Um momento em que os sujeitos são levados a estar em contato com *sua* humanidade esquecida e recôndita, distanciada deles na maior parte de seu tempo produtivo (ADORNO, 2002, p. 63 – 64), e com *sua* desumanidade, sempre rememorada e reatualizada a cada necessidade de readaptação a “novas realidades”. Momento mediado pela capacidade de expressão das obras de arte (ADORNO, 1982, p. 133), promovendo um processo sem perdas e danos na busca de um desenvolvimento sustentável que ocorre entre os limites da dominação universal.

A oferta de instantes que atenuam a barbárie da sociedade capitalista por intermédio dos objetos artístico-estéticos e da obra de arte reproduzíveis é uma resposta à demanda em desumanização e objetificação trazidos pelo modo de produção capitalista, que determina esse modelo de sociedade. Ao oferecer momentos de realidade a partir de cópias, formas de representação da própria realidade embrutecida que são reproduzidas para serem ofertadas enquanto mercadorias culturais em prateleiras, plataformas de *streaming* ou salas de cinema, a indústria cultural transforma objetos artísticos e obras de arte em artefatos funcionais à universalização do comportamento mimético. A partir do esquema reacionário em que a vida imita e a arte imita a vida de modo intercambiável, a indústria cultural opera a naturalização da barbárie mediante a captura da arte em prol tanto da mera representação de uma verdade inexorável da sociedade, entre a publicização do seu caráter fatalista e a publicidade, quanto da reprodução de formas de identidade como reflexo dessa pretensa verdade.

Muitos dos mais sinceros e dos mais bem dotados artistas e escritores do mundo capitalista estão conscientes dessa perda da realidade. [...] Insistem em ver as coisas “como são”. [...] Decidem-se a só falar daquilo que podem ver, ouvir, tocar ou perceber de maneira direta. Colhem o menor detalhe, desde que seja um detalhe visível, audível, inequivocamente “real”. [...] Essa desvinculação de tudo e essa frieza, enfatizadas, constituem uma recusa a reconhecer qualquer prioridade entre os objetos, os sentimentos ou os acontecimentos. O mundo [...] não é significativo nem absurdo: *é isso que está aí*.⁵⁹ (FISCHER, 1983, p. 224 – 225)

Consequentemente, o *eu* imerso em camadas de brutalidade que busca fôlego nos objetos artístico-estéticos reproduzidos sob a forma mercadoria, mediante o *time out* de seus instantes de divertimento, apenas busca a confirmação de si mesmo e do todo afirmado nesses instantes e nos objetos que cultua e consome para se divertir. Assim produz-se a alergia à obra de arte “autêntica”, cuja aparição remete à negação da empiria, especialmente da experiência imediata das coisas como elas são ou da vida como ela é.

Poderia confirmar-se empiricamente que os homens não-livres, convencionais, agressivos e reacionários, tendem a recusar a *intraseption*, a auto-reflexão em todas as formas e, assim, também a expressão como algo de demasiado humano. Os mesmos, sobre o pano de fundo da geral hostilidade à arte, pronunciam-se com particular rancor contra o modernismo. Obedecem psicologicamente aos mecanismos de defesa pelos quais um eu debilmente formado repele de si o que poderia abalar a

⁵⁹ Grifos do autor.

sua penosa capacidade funcional, sobretudo, o seu narcisismo. A atitude em questão é a da *intolerance of ambiguity*, intolerância contra o ambivalente, o que não pode subsumir-se de modo impecável; finalmente, intolerância contra o que é aberto, o que não é previamente decidido por uma instância, contra a própria experiência. Imediatamente atrás do tabu mimético, encontra-se um tabu sexual: nada deve ser húmido, a arte torna-se higiênica. Algumas das suas tendências identificam-se com isso e com a caça às bruxas contra a expressão. (ADORNO, 1982, p. 136) (*sic*)

A reação do *eu* administrado às formas de expressão trazidas pela obra de arte transpassa a presença da obra de arte, está além de uma alergia a categorias que evocam liberdade de expressão, ruptura com os padrões estéticos do passado que caracterizam movimentos artísticos como o modernismo. A negação do *eu* às obras de arte é *seu* reflexo, o surgimento da reflexão sobre um *outro* que busca, intransigentemente, questionar a posição (e os posicionamentos) do *eu* em relação a si mesmo. Refletido nas obras de arte, desvelado contra si mesmo, o *eu* inconscientemente busca repelir o *outro* na obra de arte é evocado nela, que tanto questiona a verdade do *eu* quanto revela-a, expõe ela publicamente. A presença da obra de arte aparece ao *eu* como sua negação. Resta ao *eu* reagir contra esse *outro* que quer questioná-lo, maculá-lo, destruí-lo a partir daquilo que ele é diante da normalidade inquestionável, imaculada e indestrutível do mundo real, assim como invocar seu “instinto de autoconservação” (FREUD, 2010c, p. 10 – 13) que concebe como feio tudo aquilo que é espelho, como na canção *Sampa* (1978) de Caetano Veloso, que ilustra, na nossa concepção, a relação do indivíduo atônito (e atomizado) diante de um mundo real que confronta-o, desvela-o diante de seus próprios olhos, impactando sua relação com os objetos artístico-estéticos presentes em um mundo exterior que lhe é hostil:

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
 Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto
 É que Narciso acha feio o que não é espelho
 E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
 Nada do que não era antes quando não somos mutantes.
 E foste um difícil começo
 Afasta o que não conheço
 E quem vem de outro sonho feliz de cidade
 Aprende depressa a chamar-te de realidade

Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

VELOSO, Caetano. Sampa. In: *Muito: Dentro da estrela azulada*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. Duração: 3:17'. Formato: LP

Contudo, a luta do *eu* contra o *outro* na obra de arte que, em princípio, é a luta pela manutenção do *status quo* da realidade administrada, ao fim é a luta pelo reconhecimento da própria presença do indivíduo na realidade em que todos tornaram-se apenas *mais um*, um átomo no mundo das coisas, cuja subtração ou adição de mais um ou menos um, pouco interfere no resultado final que sempre atualiza-se na reprodução de tantas *coisas*, ora disponíveis, ora descartáveis. É a busca desesperada do *eu* para reconhecer a si mesmo no estado de coisas afirmado, como garantia de sua presença no reconhecimento de sua adesão a esse mundo. O *eu* precisa sentir-se como colaborador para sentir a si mesmo, sua própria existência: sua interioridade é reflexo da exterioridade administrada.

Com a crescente impotência do sujeito ente para-si, a interioridade transformou-se totalmente em ideologia, em ilusão de um reino interior, onde a população silenciosa busca a sua compensação pelo que lhes é recusado pela sociedade; torna-se assim cada vez mais vaga, privada de conteúdo. (ADORNO, 1982, p. 136)

O alento do *eu* aparece nas formas de expressão que evocam o caráter afirmativo e formativo da sociedade administrada que determina-o. Dessa forma, a figura do *eu* tem sua aparição na forma-mercadoria, como *seu* reflexo, pois o *eu* aparece como uma construção dos objetos consumidos e expressão deles, mediatizado pelas coisas que utiliza para construir-se enquanto unidade, um produto customizado. Hipostasiado, o *eu* deixa de ser apenas uma instância psicológica para tornar-se pura ideologia, mercadoria de consumo, veículo de um processo de individualização que expressa-se sob a forma de sujeito dominante, cuja necessidade de dominação aparece já na presença do *outro*, necessariamente tornado objeto, unicamente para a satisfação do sujeito. No entanto, a forma de expressão do sujeito suscitada pelos objetos artístico-estéticos, mercadorias culturais que fornecem o invólucro de sua necessidade de diferenciação em relação ao outro, ao mesmo tempo que opera a distinção que antagoniza sujeito e objeto, opera a competitividade, dogma do capitalismo concorrencial introjeto. A necessidade do objeto (e da objetificação) que esvazia o sujeito e determina a

sujeição enquanto formas de expressão do todo administrado, nega ao sujeito sua existência, contribuindo para um tipo de ódio ao sujeito. Nisso,

Ele é negado abstratamente. Sem dúvida, o sujeito, que se revela tanto mais compensador quanto mais impotente e funcional se tornou, é já na expressão, falsa consciência ao simular enquanto expressivo uma relevância que lhe foi retirada. Mas a emancipação da sociedade a respeito da preponderância das suas relações de produção tem por objectivo a real construção do sujeito, que até então as relações impediram, e a expressão não é apenas *hybris*⁶⁰ do sujeito, mas lamento do seu próprio fiasco como cifra da sua possibilidade. Decerto, a alergia à expressão tem a sua mais profunda legitimação no facto de que, na expressão, sobretudo no equipamento estético, algo tende para a mentira. A expressão é *a priori* uma falsificação.⁶¹ (ADORNO, 1982, p. 137) (*sic*)

Por um lado, o indivíduo é alçado a estratosfera da customização individualista pelos mecanismos liberais trazidos pelos *media* para promover a particularização *contra* o todo. Por outro lado, o sujeito que deveria atuar por detrás do indivíduo é negado pelos mesmos mecanismos que fragmentam e atomizam a individualidade, fragilizando a formação de um eu capaz de posicionar-se contra os impactos de tais mecanismos. Nesse processo, a expressão artística é comprometida devido aos mesmos impactos sofridos pelo trabalho artístico alienado, impactando as formas de expressão trazidas pelos objetos artístico-estéticos enquanto mercadorias culturais, e as formas de expressão que envolvem a obra de arte, alienando-a à forma-mercadoria. Algo que anula a presença do eu na primazia estética do objeto, reafirmando o “primado do objeto” (FREITAS, 2015, p. 15) sobre o sujeito, invertendo, consequentemente, a relação sujeito e objeto.

O músico, que compreende a sua partitura, segue os seus mínimos matizes e, no entanto, em certo sentido, ignora o que toca; com o actor as coisas não se passam de outro modo e é justamente aí que o poder mimético se manifesta mais drasticamente na práxis da representação artística, como imitação das curvas de movimento do representado [...]. (ADORNO, 1982, p. 146) (*sic*)

⁶⁰ A tradução mais corrente do termo *hybris* (ABBAGNANO, 2007, p. 520) conduz à ideia de violação da norma, da ordem, mediante a ideia de desmedida. A partir da noção de desmedida, conceito caro à filosofia aristotélica, tomamos a interpretação do termo trazido por Adorno nesse trecho em Aristóteles, para quem a *hybris* aparece como fenómeno que tolhe o sujeito de sua capacidade reflexiva: “A cólera também deve ser contada como uma espécie de ódio, pois de certo modo ela provoca as mesmas ações [desmedidas]; muitas vezes ela é ainda mais ativa que o ódio, pois os homens encolerizados atacam com mais ímpeto, porque a paixão não permite o uso da razão [...]” (Cf. ARISTÓTELES, 1985, 1312 b).

⁶¹ Grifos do autor.

Esse processo de alienação de sujeito e objeto, de indivíduo e da obra de arte, reflete um processo de desartificação (*Entkünstung*) da arte: “ela mesma se transforma em peça daquela adaptação que é contrária a seu próprio princípio.” (ADORNO, 1998, p. 129). Momento em que a obra de arte é explorada e expropriada para fins ideológicos e econômicos, sendo submetida aos ditames da forma mercadoria. Mediação realizada pelos aparatos de reprodutibilidade técnica contemporâneos, industriais e digitais, à serviço da reprodução fabril, que tanto condicionam a obra de arte ao processo de valorização do valor, quanto capturam sua forma de expressão para o mesmo fim. Processos de alienação e desartificação que sintetizam a necessidade individual trazida pelo sujeito instigado pelo objeto artístico-estético a projeção de uma realidade ulterior, na tentativa de negação da objetividade da realidade afirmada, onde tudo torna-se nada, e da negação da subjetividade nessa mesma realidade, onde nada torna-se tudo. Nada consegue preencher o esvaziamento existencial imposto ao indivíduo e a obra de arte no mundo em que tudo que existe é supérfluo e fungível diante da realidade totalizante da lógica do valor, o capital.

Sob a forma mercadoria, a obra de arte é podada em sua imanência, restringida ao momento dos objetos singulares que desvanecem em conformidade com a temporalidade produtiva mecanizada. O tempo presente na obra de arte, suscitado por sua capacidade própria de superação da mediação de um tempo cronológico, sucumbe a mera representação que adquire como objeto ornamental. A obra de arte torna-se mero signo, símbolo dos significados que a identidade entre individualidade burguesa e sociedade burguesa, alienadas, fornecem a ela. A particularidade das obras de arte é condicionada ao processo de individualização mediado pela propriedade privada. Condiionadas ao *status* de propriedade privada, as obras de arte são reduzidas a forma genérica de mera representação de *status* na sociedade burguesa contemporânea, como símbolo de prestígio para a individualidade burguesa. Forma genérica que aparece em identidade com a subjetividade reacionária que atua entre os estratos sociais desse modelo de sociedade, fazendo com que as obras de arte assumam um papel ideológico, como expressão do antagonismo de classes atuante na sociedade, sendo, portanto, uma expressão (e representação) da classe dominante *contra* os estratos dominados. Objetos que “são a identidade consigo mesmo [libertos] da coação à identidade (ADORNO, 1982, p. 146) (*sic*), as obras de arte são sujeitas a ilustrar o mundo da não-liberdade, a naturalização do exercício da coação da sociedade de classes burguesa, e a representar os comportamentos miméticos legitimados, ora signo de ostentação, ora signo de aversão. A percepção da obra de arte é esvaziada em prol do antagonismo social e da dominação, em prol do esvaziamento do

sujeito e de um horizonte de liberdade para além da liberdade burguesa condicionada pela propriedade privada.

A estranheza das obras de arte compartilhada pelo comportamento mimético que opera subjetivamente e antagonicamente no estranhamento do proprietário e do não-proprietário, fazendo-os conceber as obras de arte por um caráter mensurável e particularizado, medida de *si mesmo* e medida de valor monetário, acaba determinando a estranheza no trabalho artístico, alienando o produtor artístico a emprestar a expressão de seu trabalho à identidade do caráter afirmativo da sociedade. Por mais que haja a autonomização da obra de arte diante de seu produtor, como realização do “primado do objeto” (FREITAS, 2015, p. 16), no momento em que a obra de arte *aparece* como síntese de uma relação dialética entre a subjetividade envolvida na sua objetivação e a objetividade do “mundo real”, e por mais que nessa síntese a obra de arte atue *separando-se* deste mundo, como sua negação, a identidade do produtor permanece como parte da identidade do trabalhador artístico reproduzida pela maquinaria do sistema produtor e consumidor de mercadorias. A estranheza determinada na esfera da circulação reflete a estranheza que determina a esfera da produção. A produção artística é delegada à ordem dos fatos, como representação da realidade administrada, seja em afirmação ou em oposição a ela, assim como à ordem do dia, quantificado por um quadrante de horas disponíveis em que a força de trabalho ofertada em um mercado é comprada e destinada a produção de mercadorias, cujo limite reduz-se à possibilidade de serem trocadas.

As investidas do sistema produtor de mercadorias para que a obra de arte sucumba aos seus ditames reverbera na formação da consciência do artista sobre a realidade a ser denunciada por ambos, obra de arte e artista. Limitado aprioristicamente em sua produção artística à mera representação da ordem dos fatos e da ordem do dia, portanto, reprimido da interpretação aguardada pela obra de arte (ADORNO, 1982, p. 149) devido a esse processo de coerção ordenadora, o artista é tolhido em sua percepção da “diferença existente entre o conteúdo de verdade e a consciência e a vontade do artista, [embotando] a força da sua própria autoconsciência.” (ADORNO, 1982, p. 149) Verdade e falsidade, perspectivas cujo antagonismo resplandece perante a obra da crítica, são conciliadas mediante a forma de adequação presente na identidade entre consciência e realidade social, uma consciência incapacitada de negar a realidade porque produto dela, reflexo da realidade cuja *expertise* é determinada pela capacidade de conciliação dos antagonismos sociais operada pela lógica da administração: uma falsa consciência, capaz de conceber a conciliação na impossibilidade da reconciliação.

A manifestação do conteúdo de verdade exigido pela obra de arte que se opõe à intenção do artista é cada vez mais comprometida pela alienação da consciência do artista à mistificação da realidade, fazendo com que a obra de arte produzida seja constrangida à intenção do artista. A produção do artista cuja síntese objetivar-se-ia na obra de arte defronta-se com o trabalho alienado, é conjurada à realizar-se através da mediação por essa lógica de trabalho, sendo reduzida ao (objeto) fabricado que delimita a expressão artística ao imediato, devido à expropriação subjetiva do artista perante a realidade, mesmo que “[muitas] obras de elevada qualidade [sejam] verdadeiras enquanto expressão de uma consciência falsa em si.” (ADORNO, 1982, p. 150) Por mais que as obras de arte possuam a capacidade de denunciar a falsa consciência, expô-la na sua verdade ao sublimá-la em conjunto com a realidade mistificada, as investidas da ideologia da sociedade produtora para ocultar a aparição da obra de arte, seja em espaços públicos ou ambientes privados, são edificadas na contemporaneidade através da equação entre as formas de mediação tecnológica dos *media* e a formação de um sujeito cuja consciência é dotada do antídoto à expressão artística que busca legitimar-se em sua investida contra o horizonte mercantilizado.

As obras de arte que saltam aos olhos, expostas na fachada de edifícios que funcionam como painéis, e as obras de arte que atingem os ouvidos mediante intervenções em ambientes públicos, provocam um efeito quase nulo sobre uma consciência formada para repeli-las na sua capacidade de libertação. Para o *modus operandi* desse tipo de consciência aparamentada, o acesso à liberdade se dá justamente na capacidade que o sujeito possui de repelir a obra de arte em sua totalidade, para além da mensagem trazida por ela e da linguagem utilizada para sua expressão. Levado a enxergar a si mesmo diante da obra de arte para unicamente captar a mensagem que lhe é confidenciada, privadamente, por ela, através de *sua* identidade com a linguagem trazida pela obra de arte, o sujeito apreende a obra de arte exposta apenas a partir de si mesmo, como mais uma imagem entre tantas outras que simplesmente preenchem a paisagem urbana. A obra de arte aparece como mais uma representação que ocupa *seu* espaço, enquanto parcela individualizada do todo e conciliada a ele, entre *outdoors*, placas de trânsito, automóveis, fachadas de prédios comerciais, monumentos históricos, parques ecológicos e a violência das mazelas sociais que desfigura os indivíduos a cada esquina e calçada.

A apreensão de uma consciência condicionada ao imediato restringe a obra de arte à esfera do fabricado, à projeção de um modelo de sociedade que evoca a verdade *no* contato, torna a sensação medida universal para o estabelecimento da verdade de qualquer conteúdo, ainda que a obra de arte busque revelar seu conteúdo de verdade para além de sua aparência.

“Trata-se não da obra imediatamente presente, mas do seu conteúdo. A questão, porém, da verdade de algo de fabricado é apenas a da aparência e da sua libertação enquanto aparência do verdadeiro.” (ADORNO, 1982, p. 152) Um processo cuja objetividade suscita, da mesma forma, a revelação do conteúdo de verdade recalcado pela subjetividade do observador, portanto, daquilo que é ocultado pelo sujeito em relação à sociedade. Reduzido à empiria e mediado pelo contato individualizado, sob a óptica da apropriação privada, o conteúdo de verdade é mistificado através dos ditames da falsa consciência. Cada indivíduo encarrega-se de estabelecer, atomisticamente, o conteúdo de verdade dos objetos artístico-estéticos e da experiência provocada, produto desse contato, na busca de autoafirmação.

Perante a consciência afirmativa, toda forma de expressão restringe-se à provocação, determinada por uma programação em *loop* encarregada de retroalimentar a falsa consciência. A aparição do objeto artístico-estético é percebida como um tipo de provocação *contra* o sujeito atomístico, criada, portanto, para atingi-lo individualmente, seja para confrontá-lo, seja para afaga-lo naquilo que ele *é*, na sua forma de determinação. Uma experiência que, além de privativa, a partir de uma cota de tempo e espaço adquirida no mercado, é aprioristicamente amputada: em parte, pela fragmentação do objeto artístico-estético, em que o sujeito busca captar apenas uma parcela, *seu* quinhão, identificado por ele no objeto artístico-estético, causando a impressão de que aquilo foi feito para ele, *fabricado* para ele, ou seja, lhe foi destinado desde “sempre”. Noutra parte, pelo fato de que diante do objeto artístico está uma subjetividade esfacelada, ocupada em apresentar-se e expressar-se através das múltiplas facetas exigidas pelos novos tempos e espaços da flexibilidade neoliberal, cuja capacidade de adaptação universalizada institucionaliza um sujeito fragmentado, apto a atender as exigências do outro, observador, mas principalmente, potencial comprador.

4 A MÚSICA COMO VEÍCULO DE DOMINAÇÃO NA SOCIEDADE CAPITALISTA CONTEMPORÂNEA

Neste capítulo trataremos sobre como objetos artísticos-estéticos, alguns elevados ao *status* de obra de arte, são produzidos a partir de uma “técnica extra-artística” (ADORNO, 1986, p. 95), associada a mercantilização inerente à racionalidade capitalista. Um processo em que

tais objetos assumem a forma de bens culturais, mercadorias culturais, algo que desdobra-se mesmo em obras cuja construção é demarcada por uma forma disruptiva, originando um tipo de “arte engajada” (BYLAARDT, 2013, p. 84), que, ao mesmo tempo que evoca determinados modos de ação do sujeito receptor, observador da obra, estipula uma finalidade que determina a produção do artista. Um aspecto teleológico que destina a produção artística à formação de um público específico, através de objetos artístico-estéticos cuja estrutura assenta-se na veiculação de uma mensagem, uma pauta disruptiva e certa necessidade de sua adesão. Uma demanda que faz com que objetos artístico-estéticos, como a *música de protesto*, mimetizem a forma mercadoria devido à necessidade de projeção e disseminação almejadas.

4.1 A essencialidade da música de protesto como mercadoria cultural

As relações sociais de produção concebidas sob o modo de produção capitalista baseadas na produção e reprodução de mercadorias e de uma “forma de valor” (MARX, 2013, p. 172 – 173) específica definem tanto o caráter social do aparato de uma ordem que se constitui politicamente, representada pelo Estado burguês em suas determinações de ordem prática, seu *modus operandi* institucional, quanto estabelecem uma função ideológica peculiar que aliena todo o conjunto da sociedade. “A produção das ideias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens; ela é a linguagem da vida real.” (MARX, 2001, p. 18 – 20) Estrutura que constitui-se enquanto uma ordem totalizante e totalitária, de um universo industrializado e tecnologizado de dominação. “Nessa sociedade, o aparato produtivo tende a tornar-se totalitário no quanto determina não apenas as oscilações, habilidades e atitudes socialmente necessárias, mas também as necessidades e aspirações individuais.” (MARCUSE, 1973, p. 18)

A partir da leitura de Marx e Engels (2001, p. 11), evidenciamos que as condições materiais de existência *conduzem* os modos de produção socioeconômicos, pois as condições sociais que determinam tais relações repousam sobre o modo como os indivíduos produzem sua vida social, relacionam-se uns com outros em sociedade. Com isso, podemos entender que o ponto de partida de uma análise das relações sociais de produção, daquilo que materializa-se a partir delas, assim como da construção das subjetividades como consequência desse processo, presentes na realidade social, deve ser o exame da “anatomia” da sociedade burguesa, a especificidade social determinada. Passa pela compreensão de um conjunto de determinações

subjetivas e objetivas trazidas pelo modo de produção capitalista, pela compreensão das “contradições da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas sociais e as relações de produção.” (MARX, 2015, p. 25) Mais precisamente sua principal particularidade, a apropriação do excedente de trabalho – produção – e as leis resultantes da formação social integral que objetivamente ascendem para desenvolver formas sociopolíticas particulares, sendo que a sociedade burguesa, na leitura de Marx (2017, p. 36), é caracterizada pela privatização e apropriação (legais) dos meios de produção, assim como por trocas baseadas na divisão do trabalho social e propriedade privada, cuja mediação se dá pela forma mercadoria, em seu “modo de existência puramente formal.” (MARX, 2015, p. 48)

Na qualidade de modo específico de controle sociometabólico, o sistema do capital inevitavelmente também se articula e consolida como *estrutura de comando* singular. As oportunidades de vida dos indivíduos sob tal sistema são determinadas segundo o lugar em que os grupos sociais a que pertençam estejam realmente *situados na estrutura hierárquica de comando do capital*. [O] Estado moderno imensamente poderoso – e igualmente totalizador – se ergue sobre a base deste metabolismo socioeconômico que a tudo engole, e o *complementa* de forma indispensável (e não apenas servindo-o) em alguns aspectos essenciais. (MÉSZARÓS, 2011, p. 98)⁶²

Arranjo estrutural que, segundo Marx (2013, p. 158) estabelece a forma mercadoria como “espírito” da dominação que constitui o modo de produção capitalista, à medida que a forma de dominação materializada *na* mercadoria implica em uma dupla natureza do trabalho social, que cria, ao mesmo tempo, um *valor de troca*, em que o objeto produzido e a força de trabalho assumem a forma de mercadorias (intercambiáveis), e um *valor de uso*, mediante a aparência trazida pelo objeto concreto e do trabalho vivo empreendido na produção. Ao assumirem o caráter da forma mercadoria, trabalhador e objeto produzido são exteriorizados em relação à esfera da produção e estranhados em sua concretude, sua materialidade social, para serem alienados à esfera da circulação, assumindo um valor abstrato. “O corpo da mercadoria que serve de equivalente vale sempre como incorporação de trabalho humano abstrato e é sempre o produto de um determinado trabalho útil, concreto. Esse trabalho concreto se torna, assim, expressão do trabalho humano abstrato.” (MARX, 2013, p. 186) Trabalhador e objeto produzido como mercadorias concorrem entre si enquanto particulares e independentes

⁶² Grifos do autor.

um do outro. “A apropriação do objeto tanto aparece como estranhamento (*Entfremdung*) que, quando mais objetos o trabalhador produz, tanto menos pode possuir e tanto mais fica sob o domínio do capital.” (MARX, 2010, p. 81)⁶³

Nesse antagonismo das formas sociais a partir de uma aparente relação de equivalência, “numa sociedade em que a forma-mercadoria [*Warenform*] é a forma universal do produto do trabalho” (MARX, 2013, p. 189)⁶⁴, a especificidade da forma burguesa de socialização é determinada pela privatização do trabalho social, que media certo grau de independência imposto em relação ao outro como sujeito particular, “oposto a uma coisa [...] como sujeito de direito” (PACHUKANIS, 1988, p. 71 – 72), livre para ser explorado enquanto força de trabalho. Um contrato social que estabelece a cada um, separadamente e necessariamente, seu papel de produtor expresso, mediado pelo valor de troca a ser gerado, fragmentando a atividade individual em si mesma no intuito de estabelecer uma forma social de produtores individuais objetivados, subordinados a uma relação que subsiste, da mesma forma, independentemente deles. Um tipo de relação que autonomiza-se perante os indivíduos, determinando a estrutura da sociedade produtora de mercadorias, sedimentada no antagonismo entre trabalho assalariado e capital, em que a troca de equivalentes constitui uma aparência necessária que legitima a produção e apropriação do excedente de valor na superfície da sociedade. Forma social que distingue a sociedade capitalista das precedentes, cuja produção fornece a base para sua própria reprodução.

O produto do trabalho é, em todas as condições sociais, objeto de uso, mas o produto do trabalho só é transformado em mercadoria numa época historicamente determinada de desenvolvimento: uma época em que o trabalho despendido na produção de uma coisa útil se apresenta como sua qualidade “objetiva”, isto é, como seu valor. (MARX, 2013, p. 192)

Segundo Viana (2009, p. 31), essa capacidade de autorreprodução sistemática forma a base que estabelece o modo de produção capitalista historicamente, cuja continuidade do processo de produção e reprodução tem como peculiaridade a conversão de riqueza material em capital (valor abstrato), sobretudo a partir do momento em que a fonte de produção de

⁶³ Grifo do autor.

⁶⁴ Grifo do autor.

riqueza é *condicionada pela e condiciona a* venda da força de trabalho enquanto mercadoria, assim como o trabalho alienado a ser apropriado e incorporado pelo capitalista *como* capital.

Assim, o trabalho objetivado no valor das mercadorias não é expresso apenas negativamente como trabalho no qual são abstraídas todas as formas concretas e propriedades úteis dos trabalhos efetivos. Sua própria natureza positiva se põe em destaque: ela se encontra na redução de todos os trabalhos efetivos à sua característica comum de trabalho humano; ao dispêndio de força humana de trabalho. (MARX, 2013, p. 199)

Diferentemente das matrizes produtivas anteriores, no trabalho produtivo sob o capitalismo a força de trabalho constitui-se enquanto mercadoria e capital desde o processo de produção, cujo valor extraído da produção material, no trabalho social materializado, objetiva-se em riqueza, mas sob a forma de capital, “como apropriação por parte do capital de uma parcela da riqueza social”. (CARCANHOLO, 2013, p. 39) Nesse processo de alienação do trabalho produtivo, a forma de dominação sobre o trabalhador é exercida no estranhamento produzido e reproduzido na relação entre o trabalhador e o produto de seu trabalho, pois tanto o trabalho quanto o objeto produzido *exteriorizam-se* diante do trabalhador, “as relações entre os produtores, nas quais se efetivam aquelas determinações sociais de seu trabalho, assumem a forma de uma relação social entre os produtos do trabalho.” (MARX, 2013, p. 206) O trabalho abstrato, determinado *pela e para a* produção de mercadorias, determinadas por seu valor de troca, condicionam a existência de um tipo de subjetividade exteriorizada e alienada, pois “separada” do objeto produzido, assim como objetivada na realização de seu caráter atomizado, “separada” do todo. Cisão como situação de desamparo essencial ao processo de dominação, cujo caráter social reproduz um modelo de subjetividade *sui generis*.

Sob a continuidade desse processo em que o excedente de valor é convertido em capital, evidencia-se que as leis de apropriação que agem a partir da propriedade privada, baseadas na esfera da produção e circulação de mercadorias, representam um movimento dialético inerente e inexorável que determina as oposições estabelecidas, os antagonismos celebrados na sociedade, sujeitos e objetos, cujo processo de coisificação atuante universaliza-se. As trocas de equivalentes como operações que originam as relações sociais transformam-se em mera troca aparente mediante a divisão social do trabalho. O capital que é convertido em força de trabalho depende da realização de uma porção da força de trabalho de outro capital que foi apropriada

sem um equivalente. Esse novo capital que surge como síntese dessa relação não pode ser apenas substituído *em si mesmo* em seu processo de produção, como equivalente ao produzido, mas precisa substituir ambos, a si mesmo e ao outro, por uma adição de excedente da produção. Essa reciprocidade entre equivalentes relativa à esfera da produção atua como reflexo das relações de troca consubstancializadas na vida social, subsistindo entre “proprietários livres”. Relação que assume uma aparência relativa ao processo de circulação, aspecto formal que omite a real natureza da transação, enquanto relação mercantil. A automatização do processo de compra e venda de força de trabalho metamorfoseado sob a forma mercadoria “num sistema de dependência material [*sachlich*] universal” (MARX, 2013, p. 246 – 247)⁶⁵, tanto permite ao proprietário livre apropriar-se reiteradamente, sem equivalência, de uma porção de trabalho alheio, anteriormente materializado, para ser trocado pela mercadoria em sua “forma universal”, a mercadoria dinheiro, quanto impele esse proprietário à reprodução inconsciente do próprio processo que o aliena. “Como mediador da circulação de mercadorias, o dinheiro exerce a função de meio de circulação.” (MARX, 2013, p. 253 – 254)

Baseada nessa necessidade aparente da troca de equivalentes, a forma capitalista da sociedade reproduz a si mesma indefinidamente – por mais que haja limites concretos, relativos à exploração humana e dos recursos naturais – mediante a operação cega da *lei do valor*. As relações sociais e a divisão social do trabalho são estabelecidas através da lei da reprodução e troca de mercadorias, produtos do trabalho abstrato mediados pela objetivação de *seu* valor de troca. “O trabalhador, ao produzir uma mercadoria, está, simultaneamente, produzindo mais-valor e repassando valor.” (VIANA, 2009, p. 58 – 59) O processo de produção, governado pela lei do valor que opera por detrás dos produtores, simultaneamente reproduz-se como um processo de valorização das próprias condições sociais iniciadas sem qualquer tipo de coação externa ou consciência, um tipo de reprodução social total que atua sob formas fantasmagóricas distintas, em que o indivíduo torna-se parte do esquema. Sob o esquematismo dos procedimentos a serem inculcados posteriormente pela indústria cultural, “o modo como a percepção da realidade em geral é condicionada pela racionalidade, no seu sentido puramente instrumental, [...] se coloca acima de tudo a serviço da valorização do capital.” (DUARTE, 2003, 449) O caráter enigmático do produto do trabalho incutido na mercadoria em sua concretude, veículo da reprodução da forma valor, é amplificado pela “cultura” do capitalismo tardio que performa o “juízo público”.

⁶⁵ Grifo do autor.

O denominador comum “cultura” já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e consequente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura. Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único: ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia, essa subsunção realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108)

No impulso da cultura fantasmagórica da sociedade industrial, donde o sujeito, em suas experiências, “se abandona às fantasmagorias do mercado” (BENJAMIN, 2009, p. 54), tanto as condições objetivas do processo de produção que aparecem como seu resultado, como reflexo de seu caráter específico e inexorável, socialmente determinado nas relações sociais, assim como as condições subjetivas e as posições sociais dos agentes da produção em suas relações uns com os outros – ou seja, as relações sociais de produção – são produzidas por eles mesmos.

Os indivíduos são, portanto, o resultado da constância da renovação do processo, a partir de um tipo de subjetividade específica que objetiva-se como produto desse processo, como particularidade que sintetiza o todo. Algo que mantém a forma social da sociedade capitalista intacta, pois a mediação que ocorre através das estruturas sociais concretas, por intermédio da divisão social do trabalho, faz com que as relações entre os indivíduos e as formas de dominação presentes e legitimadas em meio a sociedade se reproduzam através das ações dos próprios indivíduos. A “consciência” dos indivíduos é a expressão do *devoir* da sociedade capitalista, a “consciência” da sociedade, expressada na forma mercadoria, algo que restringe a construção de uma práxis política, o campo de uma atuação política no sentido de superação desse modelo de sociedade. O caráter individual é arrastado pelo caráter identitário, pela identidade entre indivíduo e sociedade. Nisso, os

indivíduos são como pequenos Estados soberanos, defendendo seus territórios e unindo-se apenas sob os termos mais cautelosos e egoístas. Parte-se do pressuposto de que quem compartilha uma identidade automaticamente compartilha também uma política, como se a identidade fosse óbvia, e a política não precisasse ser construída. (DEAN, 2021, p. 38)

Nessa aparente equivalência mediada pelas esferas da produção e da circulação, assim como nessa identidade entre indivíduo e sociedade a partir de uma “falsa consciência”

(LUKÁCS, 2003, p. 141), legitimam-se as relações de dominação atuantes na superfície da sociedade, refletidas no “mundo da vida” das relações sociais, na esfera moral e dos costumes, na produção cultural, intelectual e artística.

Na sociedade capitalista, administrada pelos proprietários individuais de mercadorias, os tipos de constrangimentos que sabotam a promessa de liberdade e igualdade individuais propagandeados atuam por intermédio de relações de poder legitimadas socialmente pelas relações de troca. “A liberdade de empreendimento não foi de modo algum, desde o início, uma vantagem.” (MARCUSE, 1973, p. 24) Sob o “espírito” da forma-mercadoria, tais relações de poder atreladas a determinações históricas, culturais, étnico-raciais, de gênero e jurídico-políticas assumem um caráter abstrato e impessoal, cindido de modos de atuação extraeconômica. O processo de subordinação de um indivíduo a outro na verdade é o processo de subordinação à mercadoria, mistificação que legitima as relações de dominação, relações que adquirem em si mesmas o *status* de função social devido ao seu caráter de coesão. Independentemente de apresentarem-se a partir de interesses individuais ou comuns, tais interesses determinados historicamente são condicionados pelas bases materiais que organizam as relações de produção no seio da sociedade. Organização que, no modo de produção capitalista, confronta-se com todo o conjunto de manifestações extraeconômicas sedimentadas, sendo responsável pelas contradições e pelas divergências entre interesses individuais e comuns, ambos fetichizados, delimitados pela “ilusão da consciência humana que se origina da economia mercantil e [que] atribui às coisas características que têm sua origem nas relações sociais entre as pessoas no processo de produção.” (RUBIN, 1987, p. 19) Nessa realidade mercantilizada, em que as relações entre coisas determinam as relações humanas, mediam relações sociais, mistificando-as, os processos de dominação são da mesma forma ocultados.

Diante dos objetos artístico-estéticos tornados mercadorias culturais, o outro que aparece refletido nelas – sujeito produtor e contemplador – é condicionado à representação de não-ente cuja existência é predeterminada, um processo orquestrado pelos *media*. Assim como no capitalismo o produto do trabalho humano é negado em sua existência concreta, devido ao fato de que mesmo antes de existir seu fim já foi planejado para não ser aquilo que *é*, o outro em oposição à mercadoria é negado. O outro assume a aparência do trabalho abstrato, representação e expressão da sociedade produtora de mercadorias. Em sentido oposto à realidade desvelada *nas* obras de arte, “a possibilidade do possível” (ADORNO, 1982, p. 153) é malograda, pois tudo que está em possibilidade já está conformado, encerrado no imperativo da negação de si mesmo em sua concretude mercantil, enquanto o possível já traz consigo a

aparência da adaptação. Nisso diferenciam-se obra de arte, mesmo que apropriada pela racionalidade mercantil, e objetos artístico-estéticos cujo fim é exercer o papel de mercadorias culturais, através de sua relação com o mundo das coisas.

Por mais que a obra de arte pautar sua existência em oposição à sociedade, em negação à realidade social estabelecida, ela [obra de arte] apenas realiza essa ação “ao identificar-se com aquilo contra que se insurge” (ADORNO, 1982, p. 155), como *sujeito* do mundo das coisas porque situada historicamente. À obra de arte é vedada a projeção de uma realidade ulterior destituída do diálogo com a realidade social, com o mundo das coisas, sobretudo com o mundo da coisificação generalizada de tudo que é destituído aprioristicamente de sua própria realidade. Na sua capacidade de objetivação, a obra de arte evoca a denúncia contra a realidade social mediante seu contato com esta para além da empiria e para além da própria linguagem. Mediada pelas formas de expressão artísticas, a obra de arte evoca a crítica emudecida pelo volume dos anúncios das propagandas e pelo barulho das linhas de produção em série. Nesse sentido, um objeto artístico-estético fabricado como meio de protesto é antitético à obra de arte, à medida que o fim predeterminado pela subjetividade do produtor tolhe a objetivação da totalidade de seu caráter artístico. A obra como meio de protesto necessita ser mediada por uma linguagem palatável para atingir seu fim: protestar, no intuito de comunicar-se, estar ao alcance de todos. Uma forma de universalidade cuja projeção necessita embrenhar-se pela realidade social, movimentar-se entre sujeitos e objetos componentes dessa realidade, portanto, imiscuir-se perante as massas: necessita massificar-se. Uma forma cujo símile é a forma mercadoria.

Facilmente apropriada pela indústria cultural para ser transformada em mais uma mercadoria, a pretensa “arte” como meio de protesto transforma-se em mais um nicho de mercado. Apropriação que, mediante os mecanismos de mistificação da indústria cultural, cumpre um hábil papel ideológico que reforça a forma política da democracia liberal na contemporaneidade, “[uma] vez que o componente liberal da democracia liberal tem incluído sempre aceitação das relações capitalistas e portanto de uma sociedade dividida em classes” (MACPHERSON, 1978, p. 27), e do Estado do Bem-estar social, um “Estado de ausência de liberdade porque sua administração total é sistemática” (MARCUSE, 1973, p. 62). Ideologicamente, os meios de protestos na forma de produtos artístico-culturais refletem o modelo de sociedade vigente e suas contradições como única possibilidade do possível para um horizonte sociopolítico, pois fornecem a imagem e o som da divergência que é acolhida em prol da convergência. Meios de protesto artístico-culturais, como a música de protesto, assumem o papel social de sujeito da divergência. Horizonte que cimenta a mística de uma democracia em

que todas as manifestações são legítimas desde que permaneçam dentro da ordem, como “virtudes da apatia política” (MIGUEL, 2014, p. 152), assim como a realidade em que os antagonismos sociais sejam meras representações, mimese do melhor mundo possível já edificado por um modelo de civilização, cujo “progresso intensificado parece estar vinculado a uma igualmente intensificada ausência de liberdade.” (MARCUSE, 1975, p. 27) Assim, na contemporaneidade pós-moderna, a inclusão mediada pela indústria cultural e por sua estética da diferença celebra a diversidade na barbárie. Por intermédio das mercadorias culturais, o indivíduo é impingido a reconciliar-se com a realidade social sob os *slogans* civilização e cultura.

A manipulação da consciência que tem ocorrido em toda a órbita da civilização industrial contemporânea foi descrita nas várias interpretações de culturas populares e totalitárias: coordenação da existência privada e pública, das reações espontâneas e solicitadas. A promoção de atividades ociosas que não exigem empenho mental, o triunfo das ideologias anti-intelectuais, exemplificam a tendência. (MARCUSE, 1975, p. 95)

É justamente esse horizonte seguro de acolhimento, de pertencimento, negado pela obra de arte, que é ofertado pela mercadoria cultural e pela indústria cultural. Se à obra de arte, a partir de sua dialética imanente, cabe a negação da negação na realidade social, a negação daquilo que é negado ao sujeito, à mercadoria cultural cabe fornecer a afirmação de um horizonte que permita ao sujeito negar, mesmo que por um curto período de tempo e em espaços determinados, o mundo que nega a possibilidade de uma outra forma de individualidade. Uma forma de negação pretensamente administrada pelo sujeito administrado, capaz de desencadear impulsos agressivos. Cabe à mercadoria cultural a projeção da realidade ulterior clamada desesperadamente pelo sujeito enquanto promessa de felicidade, assim como a oferta de momentos em tempo e espaços delimitados para que o indivíduo possa negar a realidade de dominação em que sobrevive, subverte-la. Instantes em que ele é capacitado para se posicionar contra as “forças do mal” (ADORNO, 2019, p. 157) em busca de uma almejada liberdade.

Com efeito, nesse horizonte que concilia entes isolados que competem entre si enquanto mercadorias, o mal torna-se necessário perante o mundo das trocas livres: o mal consubstancia-se no bem almejado, como um milagre que transforma água em vinho mediado pela apropriação do trabalho alheio em uma ainda arcaica divisão social do trabalho. Horizonte em que as formas

de representação ofertadas pelas mercadorias culturais conciliam a falsa consciência à falsa liberdade. O mal como força mística que impede o indivíduo de exercer sua pretensa liberdade na sua relação com esse mundo, cuja falsa consciência é incapaz de ultrapassar os limites desse mundo. Para tal consciência, ultrapassá-los seria como afetar o equilíbrio dessa ordem cósmica, assim como fazer um mal a si mesmo, portanto, comprometer sua própria liberdade. O mal da condição de dominado é o preço a se pagar pelo maná dos bens culturais, pela liberdade de consumo, sobretudo por sua necessidade de autoconservação. O “eu, baluarte da autoconservação, está disposto a se deixar anular em benefício da mesma.” (DUARTE, 1997, p. 25 – 26)

Sob a lógica da forma mercadoria, sua racionalidade imanente, o protesto como forma de expressão esboçado nos objetos artístico-estéticos resume-se ao eco que ressoa entre as paredes dos ambientes domésticos, câmaras de domesticação modernizadas que simulam o habitat natural a totalidade da sociedade administrada. Resume-se aos trajetos predeterminados das passeatas que percorrem as vias pavimentadas entre os edifícios corporativos, delimitadas pelas leis de trânsito e em prol da paz da ordem, garantidas pela vigilância do aparato policial, refletindo uma forma de socialização presente, alienada. Um tipo de protesto que apenas comunica os limites da normalidade imposta, sabotando sua própria promessa de autonomia em relação às formas de dominação legitimadas socialmente, e que, em última instância, opera uma forma de recalçamento. A limitação do protesto a uma lógica imanente à realidade de opressão mediada pela forma-mercadoria determina aprioristicamente limites à formação da individualidade do sujeito, já conformada por processos de semiformação cultural vigentes. Um objeto artístico-estético, como uma canção destinada a ser veículo de protesto, aparece como semiformação objetivada.

A formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede. Deste modo, tudo fica aprisionado nas malhas da socialização. Nada fica intocado na natureza, mas, sua rusticidade — a velha ficção — preserva a vida e se reproduz de maneira ampliada. Símbolo de uma consciência que renunciou à autodeterminação, prende-se, de maneira obstinada, a elementos culturais aprovados. Sob seu malefício gravitam como algo decomposto que se orienta à barbárie. (ADORNO, 1996, p. 388)

Um tipo de lógica imanente cuja ideologia escamoteia a própria noção de valor. Consagrado à economia política, a legitimação da forma valor insere um conjunto de

determinações econômicas que condicionam todo o movimento das engrenagens da sociedade capitalista.

A partir da produção, do trabalho produtivo (alienado), a forma do valor, “o valor como a forma que se caracteriza pela coisificação das relações de produção e a transformação do trabalho social em uma propriedade dos produtos do trabalho” (RUBIN, 1987, p. 136), não apenas lubrifica esse movimento, mas impulsiona-o, transformando a sociedade como um todo em um organismo vivo. No entanto, no momento em que a indústria cultural, através do bombardeamento de mensagens direcionadas ao sujeito, desloca ideologicamente a centralidade do eixo de reprodução da sociedade da produção para o consumo, do produtor para o receptor, do objeto para o sujeito – objetificado –, da formação para a informação, a noção de valor antropomorfiza-se, associando-se a uma forma de representação determinada pelo sujeito receptor, individualizado. O sujeito realiza a produção do valor atomisticamente, através de um “conteúdo” produzido. A partir de uma subjetividade atomizada, egoísta, autonomizada em relação ao todo, mas que, ao mesmo tempo, é reflexo desse todo, sua continuidade, o valor que se impregna no objeto é reduzido à utilidade dada pelo sujeito. Para esse sujeito,

O valor é a propriedade daquilo que, por um *consensus omnium* é utilizável. Ora, se uma mensagem é o que serve para modificar o comportamento do receptor, o valor de uma mensagem é tanto maior quanto mais capaz for de fazer mais modificações a esse comportamento, isto é, não precisa ser mais longa e sim mais *nova*, porquanto o que *já é conhecido* está integrado e pertence ao seu sistema interior.⁶⁶ (MOLES, 1969, p. 36)

Nesse sentido, “[toda] experiência artística é desvalorizada até tornar-se critério de valor.” (ADORNO, 2020, p.184) Na era da informação condicionada pela otimização e pela obsolescência programada capitalistas, a produção e reprodução da vida social são conduzidas cada vez mais pela fragmentação, em tempo e espaço microscópicos: a distância entre o antigo, o datado, o obsoleto e o presente, o novo, o moderno diminui cada vez mais. Abreviamento conduzido por mensagens pré-digeridas enquanto profecias do progresso trazidas pela indústria cultural, cujo modo de informação legitima certa necessidade de adequação de toda uma realidade à otimização produtiva de tempo e espaço, algo a ser acentuado pelo surgimento e adoção da nanotecnologia condicionada pela evolução das forças produtivas.

⁶⁶ Grifos do autor.

Compactação da realidade destilada no “mundo digital” operado pela indústria cultural, onde o indivíduo se satisfaz apenas com alguns minutos, até segundos de um pretenso conteúdo, de informação pulverizados – desde que apareçam com o rótulo da novidade e da inovação. “Os produtos são tanto mais respeitáveis quanto mais abertamente confessam apelar para a informação; e tornam-se insuportáveis quando reclamam a informação como aquilo que ela obscurece por excesso de iluminação. Isto é: como forma.” (ADORNO, 2020, p. 185) A sujeição da forma ao conteúdo e a subversão de forma e conteúdo ao vendável, ao utilitário, outorgadas pela indústria cultural, impregnadas nos objetos artístico-estéticos produzidos e propagandeados, são vestígios de uma realidade em que a sujeição se essencializa, principalmente na universalização do trabalho abstrato, destinado unicamente à produção de mercadorias. “O trabalho abstrato não exprime uma igualdade psicológica de várias formas de trabalho, mas uma igualação social de diferentes formas de trabalho, que se realiza na forma específica de igualação dos produtos do trabalho.” (RUBIN, 1987, p. 86 – 87) A subversão de forma e conteúdo operada por uma obra destina a ser objeto de protesto, como crítica à realidade social, desvanece-se diante do todo administrado, na forma como o produtor é tolhido em seu trabalho artístico, em suas potencialidades, por meio da ingerência da forma mercadoria, do capital. “A eliminação das potencialidades humanas do mundo do trabalho (alienado) cria as condições para a eliminação do trabalho do mundo das potencialidades humanas.” (MARCUSE, 1975, p. 103)

4.2 A individualização contemporânea como mercadoria cultural

A cultura contemporânea, sob a égide dos processos de ocidentalização mundializada⁶⁷ (CHESNAIS, 1996, p. 34) constituiu um sistema em que “[cada] setor é coerente em si mesmo

⁶⁷ Segundo Chesnais (1996), o fenômeno da mundialização imprime um forte movimento de ocidentalização, ideologicamente impelido pelo *slogan* da “globalização”. Atuando em momentos históricos e sociopolíticos distintos, o fenômeno da mundialização inicia-se nas primeiras décadas do século XX, marcadas por uma “acumulação ininterrupta de capital” (CHESNAIS, 1996, p. 34) devido aos processos de industrialização europeus e a necessidade de expansão mercantil e imperialista do capitalismo industrial. Em sua segunda fase, a partir da década de 1980, o fenômeno da mundialização atua através das políticas de liberalização, privatização e desregulamentação do Estado de Bem-estar social (*Welfare State*) empreendidos pela óptica neoliberal, centrada no capital financeiro internacional e em corporações multinacionais. Um fenômeno sociopolítico e geopolítico impulsionado sobretudo pela indústria cultural. Nesse sentido, por intermédio da esfera “cultural”, as classes dominantes mundializadas exercem um tipo de controle mais eficaz, paralelo à continuidade das linhas de conduta política de caráter coercitivo por parte dos Estados nacionais contra as minorias sociais autóctones, seja nos países centrais, seja nos países subalternos. (Cf. CHESNAIS, 1996, p. 33 – 34)

e todos o são em conjunto.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 99) Com a advento da indústria cultural, a setorização da sociedade capitalista pelo rótulo dos nichos culturais assume o perfil da fábrica, representada pela fragmentação das linhas produtivas em que cada setor é reconhecido por sua *expertise* de uma parcela do processo, como dispositivos autônomos (e autômatos) que isoladamente nada representam, pois do projeto à execução seu fim já está predeterminado na composição do todo: um produto na unidade da forma mercadoria. A cultura na contemporaneidade do capitalismo mundializado, industrializada, atua como empresa civilizacional neoliberal. Assim, segundo Chesnais (1996, p. 40 – 41), a civilização do capitalismo mundializado é

a civilização do “bazar cultural mundializado” e do “centro comercial mundializado” (*global shopping mall*). Isto é certamente importante, para compreender certos aspectos da mundialização; medir o alcance da transformação, ao longo dos anos 80, das chamadas indústrias de “mídia” em campo importantíssimo da valorização do capital (primeiro para os capitais americanos, depois para os grupos japoneses). Ao se organizarem para produzir mercadorias cada vez mais padronizadas, sob forma de telenovelas, filmes da nova geração hollywoodiana, vídeos, discos e fitas musicais, e para distribuí-los em escala planetária, explorando as novas tecnologias de comunicação por satélite e por cabo, essas indústrias tiveram, ao mesmo tempo, um papel importante ao reforçar o nivelamento da cultura e, com isso, a homogeneização da demanda a ser atendida a nível mundial.⁶⁸

Na sociedade em que a particularidade caminha na esteira em direção à montagem final no todo administrado, em que cada nicho, setorizado, aparece individualmente enquanto peça acoplada, célula produtiva, manifestações e formas de expressão sociais são esvaziadas, padecem na falta de sentido pelo reconhecimento que distancia-se delas mesmas. Um horizonte rígido e acinzentado, marcado pela métrica do relógio e pelas medidas do concreto armado, em que as ações individuais foram departamentalizadas. “Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 99).

O progresso técnico opera como ideologia, principalmente a partir do planejamento das “fundações culturais” que, independentemente de seu vínculo direto ou indireto com corporações privadas, fundamentam-se por uma lógica empresarial. Toda manifestação cultural é ajustada em consonância ao frenesi do ritmo (mecânico) da cidade, que pulsa no compasso da lógica da gestão, desde manifestações da cultura popular a cultura urbana marcada pela atuação política. Para cumprir sua “função social”, a toda manifestação cultural é imposta a necessidade

⁶⁸ Grifos do autor.

de um processo de gestão para que ela possa ser reconhecida. Reconhecimento que se dá sob o rótulo de produto cultural. Artistas como trabalhadores individualizados determinam-se como gestores de sua produção artística, um processo de ingerência em que trabalhadores artísticos e objetos culturais são condicionados aos parâmetros da racionalização empresarial. Assim, o avanço tecnológico empregado na/pela indústria cultural,

levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual. A necessidade que talvez pudesse escapar ao controle central já é recalçada pelo controle da consciência individual. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100)

Um tipo de sistema que ao mesmo tempo que conecta o trabalhador artístico ao sistema de produção de mercadorias, produz a percepção de que são indivíduos independentes, algo determinante para que acolham a lógica que os torna empresas individuais neoliberais, institucionalizados sob a sigla MEI⁶⁹. Todos invariavelmente são parte de um negócio, e cada um deve, inadvertidamente, ocupar-se de sua parte para o pleno funcionamento do conjunto, sob a precisão de uma equação matemática. No discurso colaboracionista regente, cujos mantras pacificam as tensões e o antagonismo entre coletividade e competitividade, materializada na figura do “colaborador” ou do “empreendedor”, a mercantilização e a padronização da cultura são socializadas. Todos são culpados pela barbárie estético-cultural. O negócio como cultura e a cultura como negócio demarcam as fronteiras entre sujeito e objeto, em um modelo de sociedade em que qualquer manifestação artístico-estética necessita simbolizar a harmonia entre cultura e negócio. Operando como uma forma de atualização da sociedade tecnológica, cultura e negócio se imbricam. É a estética da barbárie comercializada como estética do progresso sob a cultura de massa.

A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100)

⁶⁹ Micro Empreendedor Individual, um tipo de “trabalhador autônomo” com registro CNPJ, legitimado pelo Estado brasileiro em 2008 a partir da Lei nº 128.

Na sociedade em que a empresa determina funções sociais através da racionalidade de um *éthos* empresarial de uma “[gestão] econômica [que] produz uma orientação *subjetiva e primariamente econômica*”⁷⁰ (WEBER, 2015, p. 38), a noção de público enquanto expressão da coletividade, da busca pelo reconhecimento mútuo na esfera da realidade concreta em seu horizonte social, é convertida no amálgama de entidades individualizadas, mais precisamente entidades privadas: privadas de si mesmo e do outro, pois apenas concorrem entre si mesmas. Nesse panorama massificador, a cultura em suas manifestações históricas é convertida em cultura de massa, atuando como “cimento social” (ADORNO, 1986, p. 138), fornecendo o devido ajustamento aos mecanismos sociopsicológicos que atuam ideologicamente por meio dos objetos culturais, das mercadorias culturais. A função social do indivíduo, atualizado sob a atomização concorrencial capitalista e suas formas de ajustamento generalizadas, resume-se a sua capacidade de autogestão empresarial, um tipo de autogoverno.

Esse autogoverno tem um nome: *entrepreneurship*. Essa dimensão prevalece sobre a capacidade calculador e maximizadora da teoria econômica padrão. Todo indivíduo tem algo de empreendedorístico dentro dele, e é característico da economia de mercado liberar e estimular esse “empreendedorismo” humano. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 145)⁷¹

Sob o slogan da democratização do acesso a novos bens culturais, a tecnologia empregada na indústria cultural transforma as promessas de novas possibilidades em novas necessidades sociais, funcionais a disseminação do sujeito como empreendimento individual. Como símbolo da sociedade em que tudo transforma-se em bem material, sob a forma de valor (capital), o avanço tecnológico empregado pela indústria cultural oferta um novo público à demanda da manipulação, estipulando um tipo de “necessidade retroativa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100). Uma plataforma em que a indústria cultural coaduna seu papel ideológico a um papel político na sociedade, mesmo que desabonado em suas narrativas, pois, “[exatamente] na ideia de ‘manipulação retroativa’ está o segredo da indústria cultural: atender,

⁷⁰ Grifos do autor.

⁷¹ Grifos do autor.

simultaneamente, a demanda de entretenimento das massas e impor determinados padrões, tanto de consumo como de comportamento moral e político.⁷²” (DUARTE, 2011, p. 92).⁷³

“[A] personalidade como uma agência” (ADORNO, 2019, p. 80) e o agenciamento que combina personalidade e ideologia presente nas ações individuais, trazidos nas manifestações artístico-estéticas disseminadas por intermédio da indústria cultural, adquirem um papel político-ideológico. A manipulação propagada pelos *media* corporativos e seus veículos de comunicação, emissores do *status quo*, compatibiliza ação e inação, sugestionadas subliminarmente pelas mercadorias culturais, que funcionam como objetos de apaziguamento, pacificadores da ordem devido a sua capacidade de orquestrar modos de comando hábeis enquanto formas de distração e divertimento. Restrito às sensações e ao “mundo real”, o divertimento supre, para o indivíduo, a presença inescapável de uma ordem abstrata determinada pelo capital. A mediação realizada pelo divertimento no contato social do sujeito com o mundo exterior a ele torna-se capaz de subsumir o “mundo da vida”⁷⁴, parcela essencial para a construção da identidade do indivíduo, sobretudo em um “mundo” cada vez mais complexo. “Em um mundo de fluxos globais de riqueza, poder e imagens, a busca da identidade, coletiva ou individual, atribuída ou construída, torna-se a fonte básica de significação social.” (CASTELLS, 2002, p. 41) Entretanto, mediada pela indústria cultural, a significação social é formatada pela identidade fornecida pelo modelo da sociedade globalizada reprodutora de mercadorias, onde aos sujeitos é delegada uma participação acessória na administração do sistema.

No jogo de soma entre a ideologia liberal, fundamentada na posse da propriedade privada, e a evolução tecnológica empregada na indústria cultural, os *media* informacionais da era digital dão *status* de propriedade a meras opiniões individuais sobre algo, transformando-as em propriedade privada, em meio de produção daqueles destituídos de propriedades. “No novo modo informacional de desenvolvimento, a fonte de produtividade acha-se na tecnologia de

⁷² “Exactamente en la idea de ‘manipulación retroactiva’ se encierra el secreto de la industria cultural: atender, simultáneamente, la demanda de entretenimiento de las masas e imponer determinados patrones, tanto de consumo como de comportamiento moral y político.”

⁷³ Tradução nossa. Grifo do autor.

⁷⁴ Segundo Flusser (2011), o investimento na ordem do sensível pela indústria cultural, no intuito de fornecer um sentido em uma realidade brutalizada, pragmática e mecanizada que mitiga o “mundo da vida” (*Lebenswelt*), imprime uma outra função ao divertimento: “O divertimento enquanto busca de sensações é tendência para ampliar a ‘Lebenswelt’, e o que procuramos é a quantidade, não a qualidade da vida. Queremos vivenciar o máximo, acumular sensações, porque nas sensações sucessivas vamos nos divertindo a consciência da alienação nossa quanto ao mundo. Estamos em busca da vivência concreta, estamos ‘retornando para a coisa’, a fim de suspendermos a consciência da infelicidade.” (Cf. FLUSSER, 2011. p. 131 – 132) Através da indústria cultural, o divertimento torna-se o “mundo da vida”.

geração de conhecimento, de processamento da informação e de comunicação de símbolos.” (CASTELLS, 2002, p. 53) A indústria cultural encarrega-se de conceder aos indivíduos a propriedade de seus posicionamentos, preenchendo o vazio existencial trazido por uma sociedade em que *ser* algo passa pelo *ter* algo. Reles opiniões individuais cujo conteúdo pouco importa, pois a finalidade é representar a necessidade de posse dos detentores de suas opiniões, sobretudo a produtividade gerada em torno delas em visualizações, curtidas e engajamento. Necessidade conduzida pelo mito da liberdade individual, que tem a liberdade de expressão como um *slogan* político-ideológico – não como um direito –, vinculado a uma “visão de mundo” legitimada pelas democracias liberais ocidentais e suas instituições. Um democratismo capitalista ofertado nas redes sociais e ambientes virtuais, entre perfis e anunciantes, que faz com que a mística em torno do sistema político democrático-liberal introjetada acople-se à conversão dos indivíduos em produtos culturais enquanto difusores de “conteúdo”. A rede virtual adquire um caráter realista petrificado que suplanta qualquer perspectiva historicista.

O poder do realismo capitalista deriva, em parte, da maneira pela qual ele resume e consome toda a história anterior. Trata-se de um efeito de seu “sistema de equivalência geral”, capaz de transformar todos os objetos da cultura – quer sejam iconografia religiosa, pornografia ou *O capital* de Karl Marx – em valor monetário. (FISHER, 2020, p. 12)⁷⁵

Mesmo que a imagem trazida pela realidade concreta na sociedade capitalista seja um desfile de mazelas sociais e desigualdades brutais que atualizam-se hodiernamente, impactando indivíduo – mais precisamente a parcela não-proprietária – e sociedade, a representação do gozo da liberdade individual, da posse de uma propriedade particular, vale o preço. Na narrativa dos *media* na atualidade sob o realismo capitalista, resiliência, superação e inclusão como forma de integração soam como mantras que edificam o “espírito” daqueles que melhor conseguem se adaptar às adversidades da nova realidade, “como partes do mecanismo econômico de seleção”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 101) Mecanismo de seleção conduzido pela indústria cultural, principalmente pela atual reestruturação capitalista neoliberal. “A inovação tecnológica e transformação organizacional com enfoque na flexibilidade e na adaptabilidade foram absolutamente cruciais para garantir a velocidade e a eficiência da reestruturação.” (CASTELLS, 2002, p. 55).

⁷⁵ Grifos do autor.

A capacidade de adaptação que esvazia sujeitos mediante ações automatizadas, e reproduz uma individualidade abstrata, vendável, comerciável, universalizada na sociedade capitalista e disseminada pela indústria cultural, acopla-se perfeitamente a perda da concretude das mercadorias e das relações mercantis erigidas sob a era da virtualização da realidade, no “mundo em redes globais de instrumentalidade.” (CASTELLS, 2002, p. 57) Nesse “mundo virtual” em que a mercadoria universal torna-se “conteúdo”, a individualidade burguesa, mercadoria produtora de mercadorias, transforma-se em ativo digital⁷⁶, devido a sua capacidade de capitalizar-se na esfera da circulação, legitimada no “mundo real” pelo capitalismo financeiro. Em atenção às demandas do valor de mercado do mundo digital, o sujeito é levado a investir em sua capacidade de retroalimentar seus modos de valorização abstratos, fictícios, associados ao sistema das “redes sociais” e sua linguagem monetária vigente. Um modo de autovalorização que choca-se contra o próprio “mundo real” capitalista, ainda determinado por relações de troca sustentadas pelo ordenamento político-institucional liberal.

Algo que cria uma necessidade de superação da igualdade institucional liberal, à medida que seu modo de igualar sujeitos por intermédio da individualidade formal do sujeito de direito, antagoniza-se ao discurso e à práxis de um sistema que fomenta a desigualdade pela competitividade. A imersão em uma igualdade formal-abstrata, a atomização sob a escassez material e o vazio existencial transformam-se na necessidade de romper com o *status* de igualdade determinado que, para o indivíduo, representa a dominação vigente. Por mais que as distinções individualizantes operadas pela indústria cultural através da esfera do consumo, associada às “trocas livres” abstratas, estejam imbricadas aos modos de estratificação concretos condicionados à esfera da produção cimentada por relações de classe e pela divisão do trabalho, os processos de atomização individualista empreendidos “virtualmente” fragmentam ainda mais o estado de heteronomia vigente. Em seu processo de autonomização individual, a indústria cultural determina previamente a cada um o seu nível, por meio de um sistema que quantifica, opera e padroniza ações, desejos, opiniões, posicionamentos.

O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por

⁷⁶ “Um ativo digital é uma representação digital de um bem existente. Embora tal explicação seja genérica, ela é importante para aclarar sua natureza inovadora. Esse bem já existe em sua forma atual, seja um valor mobiliário (leia-se: um ativo do mercado de capitais), seja um ativo real (imobiliário, infraestrutura ou participação societária) ou qualquer outro bem tangível (arte, carros, vinhos etc.) ou intangível (ingressos, experiências etc).” (Disponível em: <https://www.insper.edu.br/noticias/ativos-digitais-o-que-sao-como-funcionam-e-por-que-sao-importantes/>)

certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102).⁷⁷

Um modo de dessubjetivação em que o indivíduo, força de trabalho, mercadoria reprodutora de mercadorias no capitalismo industrial, torna-se um empreendimento individual, empresa no mercado de “capitais individuais”. O “sentido da vida” propagandeado pelas narrativas místicas, em voga no mundo da falta de sentido, resume-se a demonstrar ter algum tipo de “valor” individual, produzir e reproduzir valor, seja de forma abstrata, como ativo digital, a partir de determinadas qualidades exigidas pelo mercado virtual, como resiliência, proatividade, eficiência, habilidades, competências, etc., seja de forma concreta, como uma empresa que oferta algum tipo de serviço. O indivíduo torna-se “triunfo do capital investido.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102) O modo de destacar-se no todo administrado impulsiona a necessidade ideológica de desigualar-se em relação aos iguais. Ação vendida como capacidade de emancipação, mas que na realidade é uma ação de afirmação do todo, portanto, da condição heterônoma. O destaque como símbolo da conquista individual, como recompensa, como mérito, é na verdade mero ornamento para mercadorias equivalentes. A eficiência desse mecanismo de controle em relação à pseudo-individualidade patenteada associa-se aos modos de identificação criados *para* o sujeito, modos individualizados.

Por pseudo-individação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização. 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)

O indivíduo precisa se identificar com os produtos consumidos, assim como com os objetos artístico-estéticos que evocam a ordem do sensível, a sensibilidade perdida pela rigidez do “mundo real”. Ele precisa se identificar com as imagens para além da realidade, representações de um mundo edificado pelo próprio sujeito. Universo particular edificado por uma coletânea de imagens capturadas por uma tela, fornecidas pelas músicas ouvidas, assistidas nas cenas dos filmes, imaginadas através das narrativas literárias. Ele precisa buscar fora de si aquilo que lhe é usurpado cotidianamente, por mais que *aquele* que ele esteja buscando *ser* seja a afirmação daquilo que ele já *é*, de forma mutilada, daquilo em que ele foi transformado: no

⁷⁷ Grifo dos autores.

indivíduo que ele não é, mediante o processo de pseudo-individuação em voga. Os objetos artístico-estéticos fornecidos pela indústria cultural como fonte de efêmero alento ao indivíduo inculcam formas de identificação imediatas com a realidade empírica.

Com toda hipocrisia, a indústria cultural alega guiar-se pelos consumidores e fornecer-lhes aquilo que eles desejam. Mas, ao mesmo tempo que repele com diligência todo pensamento sobre sua própria autonomia e proclama suas vítimas como juízes, sua autocracia disfarçada ultrapassa todos os excessos da arte autônoma. Não se trata tanto para a indústria cultural de adaptar-se às reações dos clientes, mas sim de fingi-las. Ela as inculca neles ao se comportar como se ela própria fosse um cliente. (ADORNO, 1992, p. 176)

Ao mesmo tempo, com a evolução da tecnologia digital, a indústria cultural mimetiza a noção de obra de arte total⁷⁸ através das mercadorias culturais que disponibiliza para os indivíduos. Da maneira como consegue englobar imagens que saltam aos olhos, músicas que emocionam, cenas que tocam, narrativas que seduzem, as mercadorias culturais fornecem estímulos para a sobrevivência dos indivíduos entre as agruras das mazelas sociais, entre os escombros de uma ideia de coletividade afirmada. A mercadoria cultural aplaca os momentos de tensão sofridos pelo indivíduo na vida cotidiana, romantizando o sofrimento. O indivíduo torna-se a mimese da sociedade. Todas as violências sofridas hodiernamente, todas as formas de opressão presentes, toda a barbárie social imposta aparecem como manifestações da “natureza” do sistema, uma totalidade que torna-se irremediável ao indivíduo atônito e inerte. “A indústria cultural modela-se pela regressão mimética, pela manipulação de impulsos de imitação recalcados. Para isso ela se serve do método de antecipar a imitação dela mesma pelo espectador e de fazer aparecer como já subsistente o assentimento que ela pretende suscitar.” (ADORNO, 1992, p. 176)

Nessa naturalização de uma “total organização racional” (ADORNO, 1974, p. 50), mediada pelos objetos artístico-estéticos fornecidos pela indústria cultural, o mundo real administrado adquire *status* de realidade inexorável, representação que reforça as formas de

⁷⁸ *Gesamtkunstwerk*. Segundo Adorno (2011), o projeto wagneriano de uma obra de arte total “visava a uma reforma cultural” (ADORNO, 2011, p. 239), estando associado a um tipo de educação (*Bildung*) através das artes. Contudo, como alerta Adorno, a pretensão totalizante do projeto wagneriano, associada à estética do romantismo, traria consigo implicações políticas de cunho autoritário. “Wagner esperava o auxílio da obra de arte total para viabilizar aquilo que imaginava ser uma regeneração do povo alemão, uma comunidade popular de cunho fascista. Em meio à sociedade reconstituída, os seres humanos ligados pela ideia teuto-racista deveriam, em virtude da obra de arte total, agrupar-se a partir de todas as camadas sociais, de sorte a formar uma espécie de elite para além das diferenças de classe [...]”. (Cf. ADORNO, 2011, p. 139)

dominação e opressão estabelecidas. O indivíduo torna-se resistente a concretização de uma outra realidade para além do estado de coisas estabelecido, a propostas de rompimento com o mundo real, satisfazendo-se com instantes de seu tempo livre, acorrentado ao trabalho, preenchidos por imagens de uma outra realidade fornecida pelos objetos artístico-estéticos dispostos pela indústria cultural.

Numa época de integração social sem precedentes, fica difícil estabelecer, de forma geral, o que resta nas pessoas, além do determinado pelas funções. Isto pesa muito sobre a questão do tempo livre. Não significa menos do que, mesmo onde o encantamento se atenua e as pessoas estão ao menos subjetivamente convictas de que agem por vontade própria, essa vontade é modelada por aquilo de que desejam estar livres fora do horário de trabalho. (ADORNO, 2002, p. 62)

Totalidade administrada e industrializada em que o indivíduo torna-se responsável por administrar seu tempo livre, cujas formas de divertimento confundem-se com a obediência. “Por isso, a integração do tempo livre é alcançada sem maiores dificuldades; as pessoas não percebem o quanto não são livres lá onde mais livres se sentem, porque a regra de tal ausência de liberdade foi abstraída delas.” (ADORNO, 2002, p. 65) Naturalizado, o comportamento automatizado atua desde os comandos das coreografias de um *hit* de sucesso, à reprodução de um bordão do personagem carismático das telenovelas, à adesão aos *slogans* e trajes dos heróis e heroínas do cinema, impregnando-se na consciência do indivíduo. Obediência presente mesmo em objetos artístico-estéticos pautados por uma composição e proposta disruptivas, pois, como cópias da ordem vigente, trazem consigo uma necessidade imanente de integrar-se à ordem. “Quem resiste só pode sobreviver integrando-se. [...] A rebeldia realista torna-se a marca registrada de quem tem uma nova ideia a trazer à atividade industrial.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108 – 109)

Mediados pela indústria cultural que universaliza a adesão ao padrão da mercadoria cultural, os posicionamentos divergentes assumidos e propagados em relação à realidade social convergem com o todo. Os meios de protesto artístico-culturais tornam-se modos de conciliação entre indivíduo e sociedade, realizam a inclusão dos indivíduos desagregados ao todo. Utilizam-se de coreografias, bordões e trajes a serem legitimados pela indústria cultural no sentido da composição de um enredo com seus personagens, cujo fim está determinado de antemão. A produção artística como meio de protesto é mais um nicho de mercado no mundo administrado

do entretenimento, da relação entre tempo de trabalho e tempo livre. Produções do tipo como a música de protesto exercem um papel que divide-se em aliviar o fardo da atividade laboral alienada com gritos de ordem – dentro da ordem – e em fornecer movimento, dinamismo à rigidez da realidade mecanizada, sobretudo diante da situação de desamparo do indivíduo em uma realidade atomizada, fragmentada em nichos que, portanto, reforçam a figuração da relação antagônica entre o *eu* e seu *outro*.

Sujeitos confrontados com uma modalidade predicativa de reconhecimento e levados a se afetarem pela indiferença que circula no interior de zonas de indiscernibilidade são sujeitos continuamente despossuídos de suas determinações e, por isso, desamparados, abertos a um modo de afecção que não é simplesmente a expressão da presença do outro no interior do sistema consciente de interesses e vontades que determinariam a minha pessoa. (SAFATLE, 2015, p. 31 – 32)

O sujeito dessensibilizado em relação a si mesmo e ao outro torna-se inerte ao impacto dos afetos administrados pela indústria cultural. Na busca por prazer em uma sociedade hedonista, mas onde o prazer é exteriorizado, relativo ao consumo, o indivíduo, transformado em hiperconsumidor, necessita de doses potencializadas de prazer para sentir-se vivo, em atividade. “O hiperconsumidor é aquele que espera o inesperado nos ambientes mercantis programados, que busca universos ‘loucos’ ou feéricos, experiências e espetáculos sempre alucinantes.” (LIPOVETSKY, 2007, p. 64)⁷⁹ Nesse aspecto, a agressividade despertada por uma música de protesto converte-se em momentos de prazer para um sujeito imerso em fontes e tipos de prazer difusos. A ode à resistência propagandeada aparece como fonte de prazer e meio de recalçamento, tornando-se um exercício de autoflagelação. O esforço para divertir-se sob os escombros, as mazelas sociais, a brutal exploração do trabalho, é o grito do oprimido na era em que o ópio da religião, “como felicidade ilusória do povo” (MARX, 2010b, p. 145), é insuficiente para aplacar a situação de penúria do mundo real. A miséria do divertimento é a expressão da miséria real, a busca sem sentido em relação ao mundo da falta de sentido. A mediocridade expressada pelas mercadorias culturais fabricadas estritamente para o divertimento é a expressão da mediocridade do mundo real. Modos de divertimentos que mimetizam o mundo real, consonantes à situação de miséria presente nele, às mazelas sociais, como formas de mediação que legitimam, normalizam a sensação de pobreza material e espiritual vivenciada, imposta. Momentos de divertimento que fornecem ao indivíduo a

⁷⁹ Grifo do autor.

sensação de que ele escapa à dominação, embora sejam momentos em que ele encontra-se mais dominado.

Em seus momentos de divertimento o indivíduo é convencido de que detém o controle de suas ações, suas escolhas, de que detém o controle até de seu descontrole, em uma estrutura que reproduz, administra e aplica formas de dominação semelhantes às utilizadas no “mundo do trabalho”. Seu contato com essa estrutura é mistificado e fetichizado, através das mercadorias que consome enquanto fontes de diversão. O indivíduo não mais trabalha para, posteriormente, se divertir, não mais dedica horas de trabalho extenuante em troca de momentos de tempo livre, pois o divertimento tornou-se tão extenuante quanto o próprio trabalho. A carga de trabalho despendida no divertimento precisa ser proporcional a carga de labor diário, no intuito de suprir as necessidades de um corpo e de uma mente que operam ao limite da exaustão.

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre: a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretensão conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113)

A renúncia à exploração praticada no mundo do trabalho é impossibilitada aprioristicamente pelo divertimento. Ela é impedida de ser vislumbrada, imaginada, compreendida, pois estende-se ao divertimento, no instante em que divertir-se tornou-se uma exigência, uma obrigação, da mesma maneira que suas ações, suas escolhas como sujeito são no mundo do trabalho. O indivíduo assume posição semelhante à do algoz, do capataz, do chefe que conduz a espoliação do trabalho mediante a racionalização das funções determinadas pelos organogramas corporativos ao cobrar de si mesmo instantes de divertimento. Impulsionado por uma necessidade de identificação com o que lhe é oferecido, ele impõe a si mesmo modos de condicionamento para divertir-se legitimados pela indústria cultural. “A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117)

O divertimento deve ser capaz de mobilizar estímulos com a mesma intensidade em que o indivíduo é estimulado pelo frenesi dos sinais, ruídos, luzes, símbolos, todos comandos do ambiente produtivo industrial, entre relações humanas alienadas ao meio. “O nosso trabalho

nos diverte. As nossas relações humanas nos divertem.” (FLUSSER, 2011, p. 135) Divertimento que fornece instantes de felicidade na sociedade em que ser feliz tornou-se uma obrigação, autorrealização, uma busca individual, um projeto particular, mesmo que a própria promessa de felicidade seja falsa, por estar compactuada com inúmeras formas de violência. “O inferno não é a espiral interminável da atividade consumidora, é o subconsumo das populações frágeis em uma sociedade de hiperconsumo.” (LIPOVETSKY, 2007, p. 191) Felicidade que ganha certa concretude quando é mensurada financeiramente. Por intermédio do divertimento, da indústria do entretenimento, a felicidade pode ser comprada, é objeto de consumo. Tornando-se palpável, adquire mais realidade do que qualquer tipo de conjectura projetada para a superação da realidade de opressão historicamente determinada. Logra a práxis política, convertendo-a em mera promessa, fornecendo-lhe um caráter místico. Ação que reafirma a condição de autômato do indivíduo. Renunciar deixa de ser uma opção. Nessa posição, ele limita-se ao dever: do dever como obrigação que condiciona sua existência, ao dever como débito por existir, cuja consequência é sua incessante necessidade de produzir algo, ser produtivo como dever de sua existência e para saldar seu débito com o mundo real. O indivíduo assume para si a tarefa de individualizar-se, divertir-se, trabalhar-se, consumir-se, como deveres das condições determinadas.

Neste sentido, as necessidades humanas são necessidades históricas e, no quanto a sociedade exija o desenvolvimento repressivo do indivíduo, as próprias necessidades individuais e o direito destas à satisfação ficam sujeitos a padrões críticos predominantes. (MARCUSE, 1973, p. 26).

Com efeito, a libido como fonte de prazer, a felicidade, são mediadas pela totalidade determinada pela indústria cultural. O hedonismo propagandeado é o reconhecimento de que não resta mais prazer na vida do indivíduo na sociedade mercantil tecnologizada. O prazer é associado à eficácia de sentir prazer em uma realidade em que o prazer é externo ao sujeito, está no objeto percebido, na ação que condiciona sua posse. O prazer escapa ao sujeito que percebe, escapa ao seu controle, a sua posse. Seu sentimento de prazer é falso, pois o gozo está além da propriedade sobre o objeto desejado: está na relação de troca mediada por ele, representada pelo consumo. Da mesma forma, para o indivíduo-empREENDEDOR, a felicidade é associada ao desenvolvimento de habilidades e competências⁸⁰ para ser feliz. A lógica de gestão

⁸⁰ Eixos norteadores de inspiração neoliberal da Base Nacional Curricular Comum (BNCC), implementada na educação pública brasileira em 2017 pela reforma do ensino médio (Lei nº 13415 de 2017). Segundo Dardot e

empresarial neoliberal disseminada e intojetada aparece como “dimensão empresarial constitutiva do humano” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 146), que se autorresponsabiliza por desenvolver meios para *produzir* sua própria felicidade. A felicidade enquanto empreendimento privado que demanda formas de investimento. Ao perseguirem a sua própria felicidade mediada pelos mantras da economia burguesa, os indivíduos mantêm a vida em uma sociedade cujo dogma é a eficiência.

A eficiência, critério moderno e única justificativa da própria existência de qualquer indivíduo, não deve ser confundida com a verdadeira competência técnica ou administrativa. Reside mais na capacidade para ser “um dos nossos”, para ser seguro de si mesmo, para impressionar os outros, para “vender” a própria imagem, para cultivar as ligações certas – talentos que parecem se transmitir através das células germinativas de tantas pessoas hoje em dia. (HORKHEIMER, 2002, p. 158)

A felicidade está além da propriedade de momentos únicos, está na capacidade da produção de valor mediante formas de circulação da imagem do indivíduo feliz. Uma imagem a ser apreciada, hábil e competente o suficiente para gerar engajamento em torno do indivíduo proprietário de uma chave da felicidade a ser disponibilizada no mercado. O prazer e a felicidade, sempre buscados como algo que escapa à realidade empírica, castradora, objetificadora, buscados como meios de satisfação, são apropriados enquanto móveis dessa mesma realidade pela indústria cultural em prol da manutenção da civilização industrial.

Essa mobilização e administração da libido pode ser a responsável por muito da submissão voluntária, da ausência de terror, da harmonia preestabelecida entre necessidades individuais e desejos, propósitos e aspirações socialmente necessários. A conquista tecnológica e política dos fatores transcendentais da existência humana, tão característica da civilização industrial desenvolvida, afirma-se aqui na esfera instintiva: satisfação de um modo que gera submissão e enfraquece a racionalidade do protesto. (MARCUSE, 1973, p. 85)

Determinados às relações de troca mercantis, o prazer e a felicidade reduzem-se a “esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119) Esquecimento e impotência destilados da mesma maneira em objetos artístico-estéticos cuja denúncia às agruras da realidade social, meios de

Laval (2016), tais reformas neoliberais e empresariais do ensino nacional têm contribuído para a formação de um “sujeito do mercado”, um “empreendedor de massa” (Cf. DARDOT; LAVAL, 2016, p. 149 – 150)

protesto contra a realidade empírica pautadas pela crítica à sociedade, produzem prazer e felicidade a quem o acesso ao prazer e à felicidade foi suprimido ou mitigado. Ao afetarem sujeitos recalcados, tais objetos utilizados como meio de protesto permanecem impotentes no sentido de instigar ações que modifiquem exponencialmente a realidade social, as situações de opressão em voga. Impotentes em relação às demandas dos oprimidos expostos, defendidos, a serem libertados, representados em tais objetos. Objetos artístico-estéticos como a música de protesto oferecem “na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa existir.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119) A resistência representada por tais objetos, delimitada ao prazer que fornece, instiga, significa resistir a modificações substanciais na realidade, devido ao risco da perda do objeto de prazer. Como consequência, o sujeito adquire resistência aos próprios ideais de mudança propostos pelo discurso e pelas imagens trazidas por uma música de protesto. Relação com a realidade social mediada por tal meio de protesto que restringe a própria atuação política pregada por ele a meras formas de identificação.

Parece que até mesmo as transgressões mais hediondas podem ser reprimidas de tal maneira que, para todos os fins práticos, deixam de ser um perigo para a sociedade. Ou se sua erupção leva a perturbações funcionais no indivíduo [...], não perturba o funcionamento da sociedade. (MARCUSE, 1973, p. 89)

A negação à realidade de opressão conduzida por objetos artístico-estéticos como a música de protesto transforma-se em negação às formas de superação dessa mesma realidade, à medida que a presença dessa realidade é necessária para a externalização daquilo que foi recalcado, para um indivíduo que é mero apêndice da sociedade. A presença dessa realidade torna-se necessária a sua presença, para sua existência. Imaginar outra realidade para além desta, uma realidade em que não haja mais contra o que protestar, contra o que lutar, é imaginar uma realidade em que ele perde sua identidade, sua individualidade, sua função na sociedade, sua *razão de ser*. Uma relação de dependência cuja perda do objeto de identificação significa a perda de si mesmo, a negação de si mesmo, em uma realidade inexorável, mimetizada na própria consciência do indivíduo.

A ideologia fica cindida entre a fotografia de uma vida estupidamente monótona e a mentira nua e crua sobre o seu sentido, que não chega a ser proferida, é verdade, mas, apenas sugerida, e inculcada nas pessoas. Para demonstrar a divindade do real, a indústria cultural limita-se a repeti-lo cinicamente. Uma prova foto lógica como essa, na verdade, não é rigorosa, mas é avassaladora. Quem ainda duvida do poderio da monotonia não passa de um tolo. A indústria cultural derruba a objecção que lhe é

feita com a mesma facilidade com que derruba a objecção ao mundo que ela duplica com imparcialidade. Só há duas opções: participar ou omitir-se. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 122)

As diferenças e particularidades são absorvidas e transformadas em nicho de mercado pela indústria cultural, mistificando as desigualdades naturalizadas sob a democracia liberal-burguesa, reforçando o estado de desamparo do indivíduo atomizado, incapacitado de mensurar suas ações e reações diante da realidade. “A desmesura, pensada principalmente no sentido de ausência de capacidade de medida, é a condição para o desamparo.” (SAFATLE, 2015, p. 70) Seja pela retórica comercial da “nova tendência”, seja pela retórica política da “inclusão social”, as diferenças e particularidades são conciliadas, mas principalmente, aniquiladas. São meramente cosméticas, embalagens, superficiais, representações que mimetizam o oligopólio industrial sedimentado. Em sua essência, cada objeto artístico-estético, apesar de sua pretensa diferença, é a reprodução da monotonia que surge da indiferença em relação às mazelas sociais petrificadas no mundo real.

Assimilada através da indústria cultural, a tragédia da “vida real” representada por objetos artístico-estéticos como a música de protesto é aceita com frieza, com normalidade, é aguardada por um público tanto atônito quanto ávido pelas cenas dos próximos capítulos, pois “a indústria cultural determina para o trágico um lugar fixo na rotina.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126) A vida real funde-se ao enredo dos produtos da indústria cultural, ao *continuum* de uma telenovela, de uma trilogia cinematográfica, de uma série televisiva, do jornal diário. O indivíduo acolhe o sofrimento cotidiano como parte de um capítulo da totalidade do enredo da vida real, como provações pelas quais os personagens devem passar para que alcancem o final feliz. O sofrimento é necessário para o ápice ao final, potencializando o momento de gozo reprimido durante todo o enredo. Um tipo de investimento da indústria cultural na representação do cotidiano de forma estereotipada, da “vida como ela é”, da vida real, que tanto faz com que o indivíduo confunda ficção e realidade, quanto faz com que ele não mais precise projetar-se na figura do herói, com seus superpoderes, dos enredos de ação: ele é seu próprio herói da vida real, cujo superpoder associa-se a suportar, com um sorriso de propaganda comercial, todas agruras da sociedade que em nada diferem do horror da ficção.

era preciso tornar o herói ou a heroína mais planos, mais parecidos com as pessoas comuns, para que sua conduta pudesse ser incorporada sem grandes esforços as crenças e práticas com que racionalizamos reciprocamente nossos comportamentos;

era preciso atribuir-lhes motivações que também pudessem ser internalizadas e reconhecidas como verossímeis em nossas vidas. Os antigos heróis eram demasiado cósmicos, suas motivações por demais nobres, muito distantes das que poderiam ser incorporadas pelos silogismos práticos que as pessoas comuns conseguem internalizar. Por isso foram substituídos por tipos que podemos entender: donas de casa, maridos ciumentos, adolescentes rebeldes e assim por diante; os protagonistas de tragédias inteligíveis foram banalizados de forma correspondente. (DANTO, 2011, p. 64)

Um sujeito que sofre durante toda a exibição do enredo à espera do final feliz e que assemelha-se ao esportista que espera pela vitória ao fim da partida.

O esportista, como pessoa, pode desenvolver certas virtudes como solidariedade, a solicitude, ou mesmo o entusiasmo, que seriam valiosos em momentos políticos cruciais. Mas nada disso pode ser encontrado no espectador de esportes; nele, a pura curiosidade contemplativa destrói os últimos resquícios de espontaneidade. A cultura de massas não quer transformar seus consumidores em esportistas, e sim em ululantes torcedores de arquibancada. Na medida em que replica toda a vida como um sistema de campeonatos explícitos ou disfarçados, ela entroniza o esporte como a própria vida, atenuando a tensão entre o domingo esportivo e a semana deplorável, um contraste que era justamente a melhor parte do esporte. (ADORNO, 2020, p. 196)

Contudo, diferentemente do sujeito preso à pseudoindividualidade da vida real, o esportista sabe que a partida que disputa está delimitada por um tempo e uma objetividade empíricos, relativos às regras do jogo, sabe que o jogo vai acabar. Por mais que acolha o autoengano da vitória para seguir em frente no jogo, lutando, sofrendo, em uma partida que porventura possa estar perdida, o esportista sabe que a derrota não é impossível, não está fora dos rumos e das regras do jogo. Em contrapartida, o sujeito da vida real aguarda avidamente pela vitória, prometida, em um campo em que atua a substituição do tempo empírico pelo instante administrado entre o sofrimento e a diversão, mediados por uma perspectiva abstrata de realidade, destituída de objetividade. O sofrimento torna-se parte da diversão, a diversão torna-se parte do sofrimento, amalgamam-se, assim como a seriedade do sofrimento representado pelos enredos cinematográficos amalgama-se a diversão dos jogos esportivos e vice-versa. Em ambos os casos, resta ao sujeito apenas torcer pelo final, único momento em que o sofrimento finda verdadeiramente. De maneira determinista, é preciso sofrer para deixar de sofrer, é preciso acolher o trágico. “O trágico, transformado em um aspecto calculado e aceito do mundo, torna-se uma benção para ele.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 125) Na sociedade das trocas mercantis, momentos de diversão precisam ser recompensados por

momentos de sofrimento e vice-versa, polos cuja alternância é a confirmação da ordem estabelecida, legitimação da cultura da dominação.

A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável. O indivíduo deve aproveitar seu fastio universal como uma força instintiva para se abandonar ao poder coletivo de que está enfastiado. Ao serem reproduzidas, as situações desesperadas que estão sempre a desgastar os espectadores em seu dia-a-dia tornam-se, não se sabe como, a promessa de que é possível continuar a viver. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126)

A certeza da vitória na vida real inculcada pelos indivíduos em uma sociedade administrada é a atestação da derrota a partir da promessa de liberdade e de individualidade burguesas. Na vida real concretizada sob a estilização da cultura de massas, liberdade e individualidade são atreladas a um simulacro da propriedade privada, a posse das mercadorias veiculadas, assim como à privatização da vida social. A integração entre indivíduo e sociedade é reafirmada entre indivíduo e cultura de massas, “aparência estética” da sociedade (ADORNO, 2020, p. 197). A identidade entre indivíduo e sociedade através dos ritos da socialização é traída pela mediação realizada pela cultura de massas globalizada e pela privatização da vida social. Nestes a individualidade é atrelada a um mercado global tecnologizado que substitui o espaço público. “Essa ‘privatização’ da vida social não se limita ao consumo privado e ao lazer de massa. O espaço público é construído cada vez mais pelo modelo do ‘global shopping center’ [...]. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 224)⁸¹ Um processo de privatização da vida social em que a identidade individual relaciona-se a uma sociedade abstrata, sem fronteiras, determinada por um ambiente que transcende fronteiras, impulsionado e mistificado pela atual rede virtual. “[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.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128)

Processo de pseudoindividação acentuado pelo impacto da alienação do sujeito legitimada por uma realidade tecnologizada como negação abstrata do mundo real, a partir de uma “realidade virtual” que aparece como fuga das mazelas do mundo real. Por intermédio da indústria cultural, a realidade virtual fratura o *eu*, fragilizando-o, tornando-o incapaz de inibir o desejo, principalmente pela maneira como é bombardeado por objetos de desejo pela cultura de massa. Em sua promessa imanente, a sublimação ofertada pela cultura de massa é inócua.

⁸¹ Grifos dos autores.

“O Princípio do Prazer absorve o Princípio de Realidade” (MARCUSE, 1973, p. 82), determinando o *eu* através de uma esfera hedonista. O *eu* atrela-se a imagética do padrão, entre a oferta e a demanda do mercado, seja na semelhança, seja na diferença. Um processo de padronização e infantilização cujas particularidades trazidas e buscadas pelo sujeito para a formação de sua individualidade são projeções daquilo que é legitimado pela cultura de massa. A cultura de massa legitima modelos a serem repetidos insistentemente diante do sujeito, objetos a serem introjetados que remontam a imagens de sua infância ou de uma infância perdida, abortada. Um comportamento regressivo que leva o sujeito a romantizar a infância precária de um(a) filho(a) de família da classe trabalhadora, na tentativa desesperada de negar o presente de espoliação pelo trabalho.

O processo de individuação torna-se imitação, mimese das personagens afirmadas pela cultura de massa, impostas ao indivíduo dissimuladamente como fontes de inspiração. Tal processo passa por uma forma de representação caricata, uma pantomima, assumida pelo sujeito a partir de uma necessidade predeterminada, administrada. Consonante aos processos de espera que condicionam o indivíduo ao funcionamento da sociedade em seus mecanismos de controle social – espera pelo atendimento nos guichês, pelo fim do dia de trabalho extenuante, pelo tempo livre do trabalho, etc. –, o indivíduo espera pelo *outro*, por *alguém* com *quem* se identificar, para preencher o vazio de sua necessidade de *ser*: ser alguém associa-se a alienar-se de si mesmo. Fugir de si mesmo como tentativa inconsciente de fugir de sua situação de subjugação. Entretanto, esse *outro* é um tipo ideal abstrato, volátil, pois tem forma e conteúdo conformados às necessidades do mercado, como mais um personagem produzido e reproduzido para as letras das músicas ou para os enredos cinematográficos. Esse *outro* é uma mercadoria, precisa ser intercambiável. Devido a essa demanda, a composição desse *outro* assenta-se no reconhecimento dos sujeitos, especialmente daqueles que sempre permaneceram à margem dos holofotes da cultura de massa. Assim, a padronização que antes suprimia as diferenças, passa a acolher as diferenças como meio de diversificação do mercado, oferta de novos produtos, sobre o *slogan* da representatividade.

A finalidade social dos bens culturais produzidos constitui-se a partir das relações de troca convencionadas no mercado. A necessidade de produtividade impulsiona padrões a serem seguidos, mas que serão rompidos conforme a dinâmica da reprodução de capital. O *merchandising* sobre inovação, inventividade, criatividade apenas atesta que restou pouco espaço para tais práticas, pois ineditismo, o imprevisto, a novidade estão atrelados às tendências de mercado: atuam como ruptura aparente dentro da ordem. São investidas cosméticas e

semânticas que atuam mecanicamente para lubrificar o movimento da esteira da linha de produção que se estende a toda sociedade, aos sujeitos e às suas consciências. “Quanto mais completamente o mundo está disposto como aparência, mais impenetravelmente a aparência se manifesta como ideologia.” (ADORNO, 2020, p. 209) Essa finalidade reduzida à clientela funciona como meio de liberação do indivíduo, harmonizada à falsa liberdade, refletida na individualidade trazida pelo produto cultural.

Cada produto apresenta-se como individual; a individualidade mesmo contribui para o fortalecimento da ideologia, na medida em que se desperta a ilusão de que o que é coisificado e mediatizado é um refúgio de imediatismo e de vida. (ADORNO, 1986, p. 94)

O indivíduo é livre para participar, mas condenado a assistir, seja como plateia, mero figurante, seja como assistente, mero auxiliar. Existir resume-se a posse do passaporte que credencia-o ao evento oferecido para que ele expresse sua pretensa liberdade. Uma participação tutelada e precificada que insere um tipo de liberdade a ser legitimada, relativa ao engajamento, a entrega ao evento, mas, principalmente, ao prestígio e o prazer adquiridos por isso. Na era da informação sintetizada pelo entretenimento, o valor do prazer medido pela informação prestada sobre a participação no evento, pelas formas de experimentação obtidas nele a serem divulgadas, compartilhadas individualmente e posteriormente pelas redes sociais, mensura o valor do indivíduo, da mesma maneira que o valor de troca suplanta o valor de uso.

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar. (ADORNO; HORKHEIMER, p. 131)

A captura de um momento do evento pelo indivíduo em sua experiência particular, atomizada, adquire valor de propriedade, faz com que ele sinta-se proprietário de uma parte do evento, sensação que é compartilhada pelo outro que acessa aquele momento por intermédio de um aparelho eletrônico – atualmente, um celular – mediante uma fotografia ou filmagem. A individualidade é reconhecida pela troca dessas informações que substituem a aquisição de saberes, o conhecimento, a ciência dos fatos. O saber é trocado pelo reconhecer e pelo prazer de ser conhecido.

Daí por que as imagens são fúteis desde o início: elas devem conferir o brilho ao cotidiano cinzento, assemelhando-se, no entanto, essencialmente a ele. Aquilo que poderia ser de outro modo é intolerável, pois lembra aquilo que lhe foi negado. Tudo lhe aparece como pertencente a ele, porque ele mesmo já não pertence a si próprio. (ADORNO, 2020, p. 212)

A relação de fetiche envolvida ultrapassa a posse dos bens culturais acessados pela presença no evento, ultrapassa a noção de pertencimento a um seletivo grupo que participa do evento, pois associa-se ao lugar do *outro*, a estar em seu lugar, ter a sensação de sua experiência particularizada. Por mais que esteja presente no evento, o indivíduo necessita evadir-se, sair de si mesmo para ser legitimado pelo *outro*, independentemente deste estar dentro ou fora do evento. Uma lógica que, ao mesmo tempo que projeta, impulsiona o *outro* em detrimento do eu, fornece ao indivíduo a ilusão de que ele escapa ao estado de dominação e alienação vigentes pelo menos por alguns instantes, na legitimação da sensação de seus momentos únicos, compartilhados para serem apreciados pelo *outro*, e da propriedade desses momentos através de sua captura. Naquele instante, ele acredita estar imune à precificação de si mesmo e de seus momentos, ser invendível em meio ao totalitarismo econômico capitalista. A finalidade da ação do indivíduo é compatível com os procedimentos determinados para a participação no evento, compatível com sua dinâmica. Suas ações adquirem precisão técnica semelhante à organização do evento. O evento soa-lhe familiar, a vida torna-se um grande evento que precisa ser publicizado.

4.3 Música de protesto: de uma subjetividade subversiva a uma *subjetividade reacionária*

4.3.1 O problema de uma subjetividade subversiva

Nas investidas operadas pela indústria cultural, a mercadoria cultural é o protótipo da violência empreendida pela sociedade de classes na maneira como atua sobre o sujeito, sobre um tipo de “consciência” pré-formatada que necessita rechaçar a opção de *ser-outro*. Algo associado a necessidade do sujeito precisar incluir-se no todo para positivar-se enquanto indivíduo. Uma busca por preencher as lacunas de um processo de negação objetiva que a todo instante é empreendido contra uma subjetividade que é esvaziada de si mesma. No modelo de sociedade em que para uma parcela destinada a ser força de trabalho, existir é resistir a inúmeras

formas de opressão sócio-históricas e a subjugação dos processos econômicos, o convite a resistência soa redundante, esvaziado de sentido. A unidade projetada na mercadoria cultural é o exercício individual da liberdade na não-liberdade, identidade com o todo, a ser gozada justamente na negação do seu *ser-outro*, o ser do outro e a possibilidade de ser outro para além do que si é, fazendo com que o convite a resistência converta-se em repulsa contra qualquer coisa que impeça o indivíduo de *ser* aquilo que lhe é necessário para que sua existência seja reconhecida na totalidade. Um tipo de autorreconhecimento fechado em si mesmo, cuja centralidade na negação individual ao seu *ser-outro* mistifica os processos de marginalização sociais sofridos pelo sujeito na sociedade. A consciência apenas de si mesmo, de seu *ser* como sujeito que *aparece* ao sobrepor-se ao seu *ser-outro*, transformado em objeto, impede que o sujeito tenha consciência de sua condição de objeto. (SARTRE *apud* DANTO, 2011, p. 44 – 45) Para essa subjetividade fragmentada, o conteúdo abstraído da forma que aparece como símbolo de resistência a sociedade acaba servindo ao oposto, à medida que é suscitado ao indivíduo um posicionamento contra a sociedade onde ele intenta legitimar-se. Algo potencializado pelo seu afastamento do seu *ser-outro*, fomentando ainda mais o processo de fragmentação individual. Assim, no objeto artístico-estético, o conteúdo estetizado que aparece como meio de protesto opera ideologicamente em prol da manutenção da dominação na sociedade, devido à falta de concretude que impregna-se na “forma estética, [...] organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente.” (ADORNO, 1982, p. 165) (*sic*) A forma estética é usurpada pela linguagem da ideologia dominante.

Segundo Adorno (1982, p. 166), enquanto a obra de arte evoca a formação de uma consciência antagônica à realidade empírica, pautada pelo conhecimento das contradições que determinam essa consciência, a arte engajada, o objeto artístico-estético como forma de protesto contra a realidade social, é instanciado por um caráter discursivo, provocativo, reflexivo e elucidativo sobre as agruras destiladas no mundo real. Na obra de arte, a negação objetivada é antagônica a uma negação subjetivista que simplesmente busca afastar-se da realidade empírica, cujo *modus operandi* fomenta o inconsciente reacionário que necessita da projeção de uma outra realidade oposta à realidade que oprime o sujeito concretamente, fornecendo-lhe, assim, raros e revitalizantes momentos de alento. Contrariamente a mera reação como meio de protesto que, ao mesmo tempo, opera ideologicamente a normatização da indiferença imediata e os meios de inclusão da diferença mediados pela forma mercadoria, a obra de arte insiste na unidade “[contra] a divisão pedante em [...] forma e conteúdo” (ADORNO, 1982, p. 169).

Insiste na unidade entre trabalhador artístico e realidade material, que ocorre na manipulação do material de composição de uma obra pelo artista, enquanto busca da mediação entre sujeito e objeto em prol da libertação de ambos dos processos de sujeição impostos objetivamente pela realidade administrada.

Nesse aspecto, manifestações artísticas disruptivas, como a música não-conformista⁸² (ADORNO, 1974, p. 26), cuja tentativa de subversão da forma protesta contra a sociedade, buscando fornecer ao sujeito um sentido contra uma realidade cujo único sentido é a dominação, malogram na sua capacidade de intervenção objetiva para o surgimento da outra realidade que prometem. Obras que, ao protestarem a partir de seu isolamento, na verdade refletem o seu pertencimento à racionalidade do todo através de sua forma e conteúdo⁸³. A partir de uma necessidade de comunicar-se com o sujeito no intuito de clarificar sua mensagem, os reclames projetados por intermédio de objetos artístico-estéticos, cujo fim é causar um confronto com a realidade, protestar contra ela, reduzem-se a um caráter imediatista, na maneira como afetam o sujeito, mobilizando ações individuais causadas pelo apelo ao sensível, a um momento utilizado pelos indivíduos para a dissipação de energia acumulada, reprimida, pois “a repressão exige, isto sim, um constante gasto de energia, cuja cessação colocaria em perigo o seu êxito, de modo que um novo ato de repressão se tornaria necessário.” (FREUD, 2010c, p. 66) Repressão suscitada inconscientemente ao consciente devido à pressão sofrida hodiernamente pelos aparelhos de normatização e normalização civilizacionais que atuam em prol da exploração capitalista. Assim,

é impossível não ver em que medida a civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?) de instintos poderosos. Essa “frustração cultural” domina o largo

⁸² Como *música não-conformista*, Adorno faz referência à *música de vanguarda*, representada por obras de artistas como Arnold Schoenberg e Igor Stravinski. (*op. cit.*) Com efeito, não pretendemos aqui fazer uma analogia entre a música de vanguarda e a música de protesto, essencialmente em relação a sua construção, forma e conteúdo, mas apenas demonstrar como objetos musicais determinados por um caráter disruptivo em relação à realidade social, carregam o problema da necessidade de se comunicar com o *outro*, com o sujeito para além de artista (produtor) e obra (produzida), a partir da própria realidade negada pela obra em sua constituição e aparição.

⁸³ Em sua *Teoria estética* (1982), Adorno enfatiza a imbricação entre forma e conteúdo na constituição da obra de arte, de um objeto artístico-estético, na vinculação estrita de tais conceitos em relação à obra para além de aspectos composicionais, construtivos e materiais trazidos por ela. “Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado.” (ADORNO, 1982, p. 15) (*sic*)

âmbito dos vínculos sociais entre os homens; já sabemos que é a causa da hostilidade que todas as culturas têm de combater. (FREUD, 2010a, p. 40)

Os objetos artístico-estéticos como meio de protesto contra a realidade social são, em verdade, a representação dessa “frustração cultural”. Operam formas de intervenção individualistas cuja negatividade em relação à realidade contra a qual protestam pouco modificam a realidade, devido à superficialidade dos meios de intervenção que protestam dentro dos limites da ordem político-institucional e socioeconômica estabelecida, assim como pela subjetividade atuante, um reflexo da “consciência” da sociedade administrada que permanece intocada diante das palavras de ordem que replicam. Algo que serve à autoafirmação do sujeito, especialmente no momento em que a proposta de forma disruptiva que suscita uma postura insurgente, trazida pela agressividade das guitarras distorcidas, pelo alto volume de bateria e baixo elétrico e pela voz áspera, atua como embalagem para uma mensagem de caráter niilista, de rebeldia pueril, como podemos perceber nesse trecho de *Anarchy in The UK*⁸⁴ da banda de *punk* inglesa *Sex Pistols*:

Eu sou um anticristo
 E eu sou um anarquista
 Não sei o que eu quero
 Mas sei como conseguir
 Eu quero destruir transeuntes
 Pois eu, eu quero ser, anarquia
 Não um cachorrinho [...]
 Porque eu quero ser anarquia
 É a única maneira de ser [...]

⁸⁴ *I am an Antichrist*

I am an anarchist

Don't know what I want but I know how to get it

I wanna destroy the passersby

'Cause I, I wanna be anarchy

No dog's body [...]

'Cause I, I wanna be anarchy

The only way to be [...]

I wanna be anarchy

And I wanna be anarchy

And I wanna be anarchist

I get pissed, destroy

SEX PISTOLS. *Anarchy in The UK*. In: *Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols*. Londres: Virgin Records, 1977. Duração: 3:32'. Formato: CD

Eu quero ser anarquia
 E eu quero ser anarquia
 E eu quero ser um anarquista
 Eu fico puto, destrua!⁸⁵

Um discurso cujas necessidades prementes trazidas em seu conteúdo confunde-se com as necessidades da indústria cultural e seus *media*. Segundo Guerra e Straw (2017, p.08),

a relação do *punk* com os média era, de algum modo, ambígua. Se por um lado, assentava num certo desprezo em relação a eles, por outro, não deixava de implicar um envolvimento. Na realidade, os média estavam já inseridos no centro do movimento *punk*, nas suas canções, nas suas roupas, nas suas atitudes, acabando por ser eles a ditar a forma como o primeiro se poderia desenvolver.

A ênfase no papel comunicativo de um tipo de música trazida, composta como meio de protesto contra a realidade social atua ideologicamente, “tem apenas o efeito de encobrir a verdadeira solidão em massa que assola atualmente a vida das pessoas.” (DUARTE, 1997, p. 31) A compreensão da “crise do sentido [que] radica numa problemática de toda arte, na sua recusa perante a racionalidade” (ADORNO, 1982, p. 176) é obstada pela atenção dada ao sentido da crise pela marcha dos protestos, conduzidos pela compreensão da finalidade dos projetos político-econômicos liberais. Um direcionamento que corrobora para a instituição de formas de negação imediatistas, cuja fugacidade conduz a positivação da realidade contra a qual lutam, fortalecendo o caráter estático de um horizonte em que as mudanças apenas afirmam essa realidade. A mera estetização da realidade de opressão mediada por uma “arte resignativa, [cuja] negação se adapta às contingências” (ADORNO, 1982, p. 176), funciona como amortecimento sociopsicológico ambíguo, vertiginoso.

Por um lado, esse tipo de arte que abdica da busca pelo sentido de uma obra na realidade social torna-se parcela do sentido de acomodação dentro da ordem, imposto a sujeitos sociais historicamente marginalizados, limitando-os ao horizonte em que meras formas de inclusão política na ordem são normalizadas. Por outro, fornece o sentido de estranhamento ao sujeito que repele uma obra a partir dos protestos dela contra a realidade em que ele é parte constituinte.

⁸⁵ Tradução nossa.

O sentido equivale-se à falta de sentido, na mediação realizada por formas de resignação ofertadas, cuja aparência de sentido é suficiente para suprir o vazio de uma subjetividade que necessita perder-se de si mesma. “A falsa positividade é o lugar tecnológico da perda de sentido.” (ADORNO, 1982, p. 182) Na tecnologia da estética planejada das obras reduzidas a meio de protesto, celebra-se a harmonia da satisfação da dominação pelo dominado, harmonia fornecida pela segurança da forma, em sua resolução. “A segurança da forma é um meio de absorver os *shocks*.” (ADORNO, 1974, p. 34) Na mediação individualizada realizada na mercadoria cultural, o dominado apenas necessita reconhecer-se e ser reconhecido como voz dissonante. Através da tentativa de autonegação de sua posição de dominado, procura cumprir seu papel predeterminado de opositor, divergente, subversivo, benéfico à conservação da harmonia sob o clichê reacionário da “celebração daqueles que pensam diferente” pelos ritos da democracia liberal. Um engodo que mistifica a luta de classes.

Em contraposição ao sentimento estético, “o espanto perante o que se contempla” (ADORNO, 1982, p.188), na estética de uma obra criada como meio de protesto, como a música de protesto, realiza-se a conciliação suscitada pela sociedade administrada, pois, assim como o indivíduo precisa ser excitado, ele necessita de algo que o excite. Na sociedade capitalista em que o absurdo pela espoliação pelo trabalho, pela desumanização sócio-histórica e pela mercantilização da existência deixam de causar espanto para tornarem-se fontes de contemplação, mercadorias culturais, o indivíduo dominado pelo aspecto racionalizante e castrado em seus traços instintuais “com a inibição metódica dos instintos primários” (MARCUSE, 1975, p. 105), devido às exigências civilizacionais da sociedade burguesa, precisa de algo que demonstre que ele está vivo, como um organismo a ser estimulado em um experimento laboratorial. A ênfase na maximização da excitação de todos os sentidos ao mesmo tempo, que determina a organização dos eventos artísticos realizados como empreendimentos megalomaniacos da indústria cultural, expressam uma dupla necessidade imbricada: de um lado, uma massa de indivíduos que necessitam se entorpecer para que possam suportar o absurdo normalizado e normatizado de seu cotidiano, do outro um estrato dominante que necessita entorpecer essa massa de indivíduos enquanto mercadorias consumidoras de outras mercadorias. Desde o aroma buscado nas perfumarias para demarcar o próprio território, ao suntuoso *look* como segunda pele que combina marca® e cifra, às luzes de neon dos lasers e dos clicks das máquinas fotográficas que cegam, ao som em centenas de milhares de potência em *watts* que ensurdece e emudece milhares, tudo é calculado para que o evento tanto cause vertigem quanto forneça uma experiência individualizada – delimitada em espaço, tempo e

preço específicos – que aguce os sentidos moribundos por causa de um cotidiano que concilia a humanização das coisas à animalização, a racionalidade tecnológica a sua irracionalidade.

na contemporaneidade em que estamos imersos, a ordem social e, com ela, o processo poietico como tal, realizam a transição de um paradigma produtivo para um reprodutivo. Testemunhamos em nosso cotidiano as consequências da proposta reprodutiva e mimética de uma estética que, a par das mais avançadas tecnologias digitais e de informação, opera visando diluir ao máximo a fronteira entre realidade e aparência, em um vertiginoso processo de semiurgia: mídia e informática criam signos, e estes recriam o mundo. (ROSA, 2007, p. 17 – 18)

Algo que mistifica as disparidades socioeconômicas vigentes, à medida em que todos os indivíduos submetem-se às mesmas maneiras de entorpecimento, de mistificação da realidade a partir de uma desumanização cega, surda e muda em prol da reprodução do capital e de sua sociedade, processo em que a pseudoindividação é democratizada desde o trabalho alienado.

A alienação do trabalho está quase concluída. A mecânica da linha de montagem, a rotina do escritório, o ritual da compra e venda estão livres de qualquer relação com as potencialidades humanas. As relações de trabalho converteram-se, em grande parte, em relações entre pessoas como objetos permutáveis da administração científica e dos especialistas em eficiência. (MARCUSE, 1975, p. 100)

Um processo de automatização individualizada cuja forma de atuação condiciona o comportamento dos produtores das obras de arte, dos objetos artístico-estéticos. Em simbiose, sujeito-produtor e sujeito-consumidor, instâncias que determinam a construção do objeto artístico-estético, atuam como células produtivas de um circuito mediado pela óptica do trabalho alienado e pelas relações de troca mercantis.

Delegada a essas funcionalidades, as manifestações artístico-estéticas encarregam-se meramente da projeção do *eu* que estabelece uma relação direta entre produtor e receptor, um *eu* que, esvaziado de si, necessita estabelecer qualquer tipo de conexão, tanto para escapar de uma realidade em que encontra-se particularizado, isolado, quanto para fugir de si mesmo. Algo que anula, despotencializa a obra produzida, principalmente em sua capacidade de denunciar e se contrapor a todo esse circuito. Ela assume a forma de uma ferramenta de mediação perante a necessidade do sujeito de comunicar-se com o outro *eu* através da realidade em que todos

permanecem atomizados socialmente, mas cujo afastamento é atenuado pela proximidade das relações de troca possibilitadas sistematicamente. Enquanto mercadorias culturais instanciadas pela necessidade da troca de valores que ora precisam ser agregados, ora precisam ser suprimidos, as obras emudecem “o eu latente, que fala [nas obras de arte]” (ADORNO, 1982, p. 190), dissipa-se nelas. Ao ser privado de sua imanência na coisa como momento de realidade pelas formas de mediação capitalistas legitimadas, o eu é privado de si mesmo. Processo coadunado às investidas totalizantes da indústria cultural que procuram subsumir o objeto artístico-estético em sua maquinaria, mistificando-o enquanto mercadoria cultural, um produto como criação que expressa um momento mistificado da realidade, o particular como forma de representação do todo, mera criatura. Em sua lógica da reprodução em série, a indústria cultural mimetiza toda a realidade, inclusive a obra de arte na sua relação com o eu latente, transformando-a em bem cultural.

Na sociedade capitalista, a produção da vida material pela divisão do trabalho aparece como um processo de individuação que desemboca em um universal administrado, na reificação de uma “essência” particular que é imposta ao sujeito do trabalho, cujo processo de atomização a partir da esfera da produção estende-se a toda sua realidade.

Por um lado, seu trabalho fragmentado e mecânico, ou seja, a objetivação de sua força de trabalho em relação ao conjunto de sua personalidade – que já era realizada pela venda dessa força de trabalho como mercadoria –, é transformada em realidade cotidiana durável e intransponível, de modo que, também nesse caso, a personalidade torna-se o espectador impotente de tudo que ocorre com sua própria existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho. Por outro, a desintegração mecânica do processo de produção também rompe com os elos que, na produção “orgânica”⁸⁶, religavam a uma comunidade cada sujeito do trabalho. (LUKÁCS, 2003, p. 205)

Impotência que é amplificada à medida que um bem cultural, como a música de protesto, assume discursivamente o papel da resistência, personificando um sujeito através de um formalismo determinado pela negação abstrata e imediata da realidade social. Enquanto meio de protesto, o bem cultural atua como motor da sociedade administrada e da propriedade privada, em sua aparição como sujeito, como forma de representação subjetiva que formata comportamentos individuais, conforma subjetividades. O objeto artístico-estético como meio de protesto exerce ideologicamente o papel de sujeito histórico mediante a subjetividade expressada e requerida pelo objeto, mistificando a formação histórica concreta dos sujeitos

⁸⁶ Segundo Lukács (2003), processos de produção pré-capitalistas, associados ao trabalho de massa, que se distinguem de um processo de trabalho racionalmente mecanizado e orientado estritamente a finalidades mercantis, como no trabalho associado à esfera capitalista. (Cf. LUKÁCS, p. 206)

empíricos, sua percepção, fomentando a formatação de uma falsa consciência como consequência de subjetividades abstratas, cindidas do todo, que buscam autodeterminar-se por ações imediatas, previamente definidas. A mediação subjetiva ofertada por uma música de protesto associa-se à subjetividade contida nela mesma.

Como reflexo de si mesma, por mais que busque refletir, objetivamente, a realidade social, por mais que seja um produto da empiria, sua objetivação, a música que, como sujeito, “protesta” afasta o sujeito da compreensão de si mesmo, malogrando sua compreensão da realidade, tolhendo a formação de uma consciência estética, mediante seu caráter estritamente mimético, pois “ao funcionalizar-se em ideologia, a arte engajada assume funções miméticas próprias ao mundo [...]” (ROSA, 2007, p. 22) Na sociedade capitalista em que a troca sintetiza todas as necessidades, as necessidades remetem ao imediato e as formas de mediação são individualizadas, a música como meio de protesto oferta a chave para um outro mundo pelo objeto de consumo que atua como negação da realidade empírica. Uma relação de troca cuja objetividade expressa a projeção de uma realidade ulterior à inexorável realidade de dominação imposta, no mesmo instante que possibilita ao indivíduo, particularizado, sentir-se outro, imbuído da capacidade de superar, por si mesmo, sua condição de dominado.

Como instância terapêutica que atenua a alienação e os processos de subjugação capitalistas, a música de protesto é a mimese da forma mercadoria, mimese da sociedade mercantil, algo que faz com que os ideais investidos na formação de uma “subjetividade subversiva” sejam mimese do *éthos* burguês. Da mesma maneira que essa subjetividade subversiva, autonomamente politizada, objetivada através da música de protesto, caracteriza-se por uma individualidade *sui generis* cujas ações buscam representar o acesso à liberdade que é negada a todos na sociedade administrada, o *éthos* burguês fundamenta-se por uma promessa de autonomia relativa a um tipo de liberdade individual “inata” que prescinde à formação política. Ambas sujeitas a uma liberdade abstrata, que na sociedade burguesa substancializa-se a partir da propriedade privada, produto do trabalho exteriorizado, estranhado, e que determina um sujeito estranhado (MARX, 2010, p. 87), cujo reflexo ideológico aparece na esfera do consumo, através da *ratio* comercial, na posse da propriedade particular em relação aos indivíduos. “Somente na era do cinema sonoro, do rádio e das formas musicais de propaganda, a música ficou, precisamente em sua irracionalidade, inteiramente sequestrada pela *ratio* comercial.” (ADORNO, 1974, p. 15) Como formas de mediação no que tange à empiria, os artefatos “livres” que aparecem como reflexo do “trabalhador livre” (LUKÁCS, 2003, p. 207), do sujeito criador “livre”, – ambos hipostasiados – individualizam e abstraem sujeito e objetos

da realidade social, por mais que ambos sejam modos de expressão dela. Na negação imediata da realidade social coadunada à superficialidade de uma forma de politização meramente estetizada, a identidade formada junto a música de protesto, que tem como resultante um tipo de subjetividade subversiva, mantém intacta a individualidade burguesa convencionalizada socialmente.

Na negação *tout court* da realidade concreta, mediada pela projeção de uma realidade ulterior que determina o fim das ações imediatas de uma subjetividade subversiva requerida e formada, a música de protesto legitima uma relação em que o transcendente ocupa o lugar do ente. Nega a existência ao ente, seja de uma obra a ser contemplada, seja do sujeito contemplador, ambos alienados, dado que “na sociedade capitalista, a *alienação artística* é a transcendência consciente da existência alienada – uma alienação de nível “superior” ou interposta.⁸⁷” (MARCUSE, 1973, p. 72). Uma consciência que, reflexo da existência alienada, imprime ao sujeito a necessidade de sair de si mesmo, sobretudo a partir de uma obra que distancia o sujeito da realidade na maneira como ela reproduz as agruras da realidade social. (DANTO, 2011, p. 60) Se nessa dessubstancialização de sujeito e objeto, à obra contemplada resta apenas o papel de mero ornamento, ao sujeito contemplador resta apenas afirmar a realidade em sua própria forma de negação. Para a subjetividade subversiva, nesse modo de negação está sua própria razão de ser. Paralelamente, ela lhe fornece a busca de uma autoafirmação individualizada contra a ciência da própria impotência como medida de “autoconservação, a assemelhação bem ou mal sucedida à objetividade da sua função e aos modelos colocados para ela.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985. p. 35) (*sic*) Busca que afirma ideologicamente o que a realidade é inexoravelmente. Sob a atuação dessa necessidade fetichizada de afirmação de si do sujeito particular sobre seu outro, o objeto particularizado, toda relação social concorre para uma relação entre particularidades distintas e inconciliáveis. A música de protesto como mercadoria cultural reforça o caráter regressivo exigido pelo mundo social capitalista ao sujeito.

O poder absorvente da sociedade [capitalista] esgota a dimensão artística pela assimilação de seu conteúdo antagônico. No domínio da cultura, o novo totalitarismo se manifesta precisamente num pluralismo harmonizador, no qual as obras e as verdades mais contraditórias coexistem pacificamente com a indiferença. (MARCUSE, 1973, p. 73)

⁸⁷ Grifos do autor.

O sujeito que aparece como reflexo do mundo social mercantilizado reflete a si mesmo da mesma maneira que reflete *sobre* o objeto artístico-estético diante de si: como mercadoria. A mercadoria cultural inibe a reflexão ao condicionar o sujeito ao *seu* reflexo, ao mero reflexo da realidade social que tem em seu cerne a mercadoria. Condiciona-o ao aparente, ao equivalente como universal, delimitando sua percepção à relação de troca sedimentada entre sujeito e objeto. “Mas como a indústria cultural tem educado suas vítimas para evitar-lhes todo esforço no tempo livre que destinam ao consumo de bens espirituais que lhes fornece, elas se aferram com tenacidade ainda maior à aparência que apaga a essência.” (ADORNO, 1974, p. 18) Uma relação de apropriação, em que a existência mútua é inconcebível, pois, para que *um* apareça, exista, o *outro* deve deixar de existir no modo como submete-se, é inextricavelmente dominado. Aparição violenta como símbolo da dominação legitimada, aparição que afirma a dominação, e que ao mesmo tempo é desaparecimento. Relação que, para o sujeito, é aprioristicamente desigual, devido ao processo de esvaziamento do sujeito atomizado em prol da legitimação da mercadoria. Para o sujeito, desaparecer-se no outro, na mercadoria, é a única maneira de autoafirmar-se, a partir de uma necessidade ideologicamente instituída e inconscientemente introjetada pelo processo de autoconservação vigente.

O processo de constituição do eu, a sua progressiva diferenciação com relação ao ambiente que o cerca, só pode ser obtido a partir da colocação da autoconservação como ideal supremo, no qual se inscreve um irrefreável enrijecimento da psique e um estreitamento no conceito da própria racionalidade. (DUARTE, 1997, p. 25)

Aspecto regressivo que converge com certa alergia à obra de arte da subjetividade condicionada aos bens culturais, do sujeito consumidor, demarcando seu critério de valor. “Toda experiência artística é desvalorizada até tornar-se critério de valor. O consumidor é restringido ao puro ato de reconhecimento: apresentando-se como os produtos acabados em que foram convertidos, os bens culturais se prestam à identificação.” (ADORNO, 2020, p. 184) A mercadoria cultural erige-se dos aspectos subjetivos de sua composição que persuade o sujeito pelo enfoque ao sensível, evocando violentamente sua adesão como reflexo da obra na maneira como coloca-se diante dele, impossibilitando-o de escapar dela no modo como ela afirma o sujeito. Em sentido oposto, a obra de arte dissuade o sujeito ao negá-lo, objetividade que ultrapassa a interioridade subjetiva, forma de “integração não-violenta dos elementos divergentes, [através da qual] a obra de arte transcende simultaneamente os antagonismos do existente sem a ilusão de que não mais existem.” (ADORNO, 1982, p. 215)

Embora essa alergia também seja direcionada à moda, devido à apropriação feita pela indústria da moda, tentáculo da indústria cultural, sobre a arte engajada, cuja “verdade política dá consistência à forma estética” (BYLAARD, 2013, p. 91) ou sobre objetos artístico-estéticos como meio de protesto, a aversão às formas de apropriação é convertida em reconhecimento pelo próprio indivíduo. Sua simbiose a tais objetos faz com que ele conceba que a apropriação que macula seu objeto de identificação, de devoção, transmitida como forma de reconhecimento – sobretudo pelos *media* –, é uma forma de reconhecimento dada também a ele⁸⁸. Mediante seu aspecto ideológico latente, presente em sua “manipulabilidade comercial” (ADORNO, 1982, p. 202), a moda inscreve-se como elemento subjetivo que media as formas de reconhecimento e identificação do sujeito com o objeto, e elemento objetivo que determina a produção artística, como algo que simplesmente *acontece*, especialmente na sua relação com o desenvolvimento histórico das forças produtivas. “A moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche mercadoria deseja ser adorado.” (BENJAMIN, 2009, p. 44) Através da moda, o movimento subjetivo é ao mesmo tempo inconsciente e administrado, repetição dos procedimentos existentes, capturado *pelo e para* o simples *acontecimento*, a eventualidade que converge tanto com a norma vigente dos limites estético-artísticos preestabelecidos, quanto com a capacidade técnica disponível que *deve* ser empregada para que a obra seja reconhecida, qualificada, valorizada pelo público. A moda tolhe o progresso da consciência ao fundar-se em um caráter progressista que coloca a moda como “anátoma do conservadorismo cultural” (ADORNO, 1982, p. 218), símbolo da era de uma consciência estética subversiva, a modernidade (HABERMAS, 1992, p. 104). A moda tolhe a autenticidade, a espontaneidade, necessárias ao processo de individualização, na maneira como condiciona-as a uma produtividade artística mecânica, fabril, criando uma cisão entre a temporalidade histórica e a evolução das forças produtivas, em que os procedimentos técnicos disponíveis, ao mesmo tempo que são utilizados para a negação do devir histórico, são usados para a afirmação do *status quo*. São desistoricizados diante do sujeito autômato, capaz de reproduzir a si mesmo como um particular cindido do universal, antítese do sujeito espontâneo, que é receptáculo de uma consciência artística, cuja historicidade e logicidade armazenadas objetivam-se nas obras de arte, ultrapassando a subjetividade do mero produtor. “O sujeito espontâneo é algo de universal, tanto em virtude do que nele está armazenado como

⁸⁸ Fato a ser constatado por movimentos de contracultura surgidos no século XX, como a cultura do “*Do-it-yourself*”, vinculada ao movimento punk, cuja inspiração política contra-hegemônica determinava o caráter disruptivo de forma e conteúdo de suas músicas, que protestavam tanto contra o *status quo* quanto contra a indústria da música *mainstream*, mas que foram paulatinamente absorvidas enquanto mercadoria, nicho do mercado musical vinculado à indústria cultural. (Cf. BONADIO; GUERRA, 2022, p. 09)

mediante o seu próprio carácter de razão, que se transfere para a logicidade das obras de arte, e é algo de temporalmente particular enquanto produtor aqui-e-agora.” (ADORNO, 1982, p. 219)

Enquanto produções da moda, objetos artístico-estéticos como meio de protesto, como a música de protesto, funcionam como um gatilho destinado a acionar o sujeito autômato que, como ente atomizado diante da obra, detém-se nela, em sua imediatez. O sujeito autômato destituído de sua consciência histórica pela mercadoria cultural, produto da moda, torna-se refém de um realismo cujo modo de reprodução mecânica, acrítica, regressiva do aqui e agora mercantilizado, impossibilita-o de um julgamento para além da reação imediata. Um tipo de sujeito índice da desintegração, representação da negação do não-idêntico, do irreconciliado, que inconscientemente cai na heteronomia perante a busca irracional por uma falsa autonomia, cujas intenções pretensamente particulares já estão dadas previamente. Algo que oculta a aparição do não-verdadeiro, daquilo que é mistificado ideologicamente para o sujeito, pois a “apreensão do conteúdo de verdade sucede sempre através de uma relação negativa com sua face oculta, que é a manifestação do não-verdadeiro.” (ROSA, 2007, p. 22)

O sujeito que aparece como instância individual na sociedade mercantil é a imagem e semelhança dessa sociedade, cópia, produto de relações sociais organizadas pela engenharia da produção em série. A promessa de individualização é falsa, pois prescinde à emancipação, na medida em que ao sujeito cabe apenas a participação autômata. O sujeito que aparece perante a mercadoria cultural, como seu reflexo, é o mesmo sujeito reduzido à força de trabalho, cujas habilidades e aptidões são submetidas às regras de compra e venda no mercado.

O princípio de troca, a redução do trabalho humano ao conceito universal abstrato do tempo médio de trabalho, é originariamente aparentado com o princípio de identificação. Esse princípio tem na troca o seu modelo social, e a troca não existiria sem esse princípio; por meio da troca, os seres singulares não-idênticos se tornam comensuráveis com o desempenho, idênticos a ele. A difusão do princípio transforma o mundo todo em algo idêntico, em totalidade. (ADORNO, 2009, p. 128)

Um processo de individualização que se dá pela capacidade do sujeito de ser comprado e vendido, objeto destinado a alguma função, instante em que é distinguido em relação ao seu equivalente que aparece sob as mesmas condições e convenções preestabelecidas. Mediado pela mercadoria cultural, o sujeito é impedido de modificar-se qualitativamente, exponencialmente: ele apenas reforça, afirma aquilo que ele já é. A mercadoria cultural garante o eterno retorno do sujeito a ele mesmo, a sua autoafirmação como meio de gratificação, mesmo quando ele é provocado para se manifestar contra um estado de coisas sedimentado, através de um

dispositivo como a música de protesto. “Assim, o eterno retorno inclui o retorno do sofrimento, mas sofrimento como um meio para maior gratificação, para o engrandecimento da alegria e do prazer.” (MARCUSE, 1975, p. 117) Ação reativa, mas inofensiva tanto no sentido da busca do sujeito pela modificação da realidade social, quanto no sentido de modificar o próprio sujeito, dado que ao manifestar-se contra essa realidade, o sujeito manifesta-se contra si mesmo.

Situação de inércia que faz com que a linguagem utilizada pelo objeto artístico-estético para comunicar-se com o sujeito, a partir de elementos que revelam a ele o que a obra *diz* de si mesma e da realidade, emudeça. De maneira semelhante, o discurso pautado por palavras de ordem trazido pela obra cai no palavreado vazio, na inação. Torna-se ineficaz, sequer arranha a couraça ideológica que recobre a pseudoindividualidade instaurada ante o sujeito. Assim como na história da arte “[o] conceito de estilo refere-se tanto ao momento englobante pelo qual a arte se torna linguagem [...], como aos entraves que se aliam à particularização” (ADORNO, 1982, p. 232), condicionado as obras a vínculos coletivos, a linguagem e os elementos discursivos trazidos por objetos artístico-estéticos como a música de protesto englobam os sujeitos em agrupamentos atomizados. As ações dos sujeitos, particularizadas, são reduzidas a formas de reconhecimento mútuo, compartilhamento de uma ordem comum, delimitadas pelos modos de comportamento a serem celebrados pelos membros do grupo de pertencimento. A particularização é subtraída dos sujeitos para servir ao grupo, para representar sua identidade. O engajamento político mediado por objetos como a música de protesto é reduzido ao engajamento em torno do objeto. O sujeito é reconhecido em sua particularidade por seu grupo de pertencimento. Sua aprovação no grupo depende de sua identificação à linguagem e aos elementos discursivos celebrados em torno dos objetos artístico-estéticos totemizados. Após os ritos de passagem é acolhido, torna sua imagem uma forma de representação do grupo.

Um tipo de vinculação cuja necessidade trazida pela universalização das relações de troca atesta a ideologia em torno do processo de individualização requerido pela sociedade burguesa, à medida que o processo atuante de atomização do indivíduo isola-o, causa uma fratura entre ele e o todo. Seu *status* de cópia do grupo que representa, partícula de um microcosmo social, seu “comportamento mimético [...] caracterizado como um comportamento regressivo de assimilação ao perigo, na tentativa de desviá-lo” (GAGNEBIN, 1993, p. 72), surge da necessidade de ser parte de algo para que sua existência individual seja reconhecida por ele mesmo, reação ao temor de seu estado de isolamento. Um tipo de esquema, aos moldes das células de produção fordistas em que a ação de cada membro do grupo, assim como a ação

de cada grupo individualizado, associa-se ao todo. “[A] administração pelo capital da forma de execução de tarefas individuais se dá de uma forma coletiva, pela via da esteira.” (NETO *apud* VIANA, 2009, p. 67) Todas as ações comprometidas com o produto final, as ações mecanizadas são parte do próprio produto. Processo fabril em que a promessa de liberdade individual apregoada aparece de forma antinômica: ao mesmo tempo que é negada diante de seu pertencimento ao grupo, à medida que o indivíduo abdica de sua liberdade em prol do coletivo, ela afirma sua existência particular a partir do coletivo. Por mais que o indivíduo apareça como forma de representação particular, mediado por grupos aparentemente distintos, pretensamente diversificados, heterogêneos, sua ação particular no grupo corresponde ao todo da sociedade fechada em si mesma, repressiva e autoritária. Seja individualmente, seja coletivamente, permanecem como equivalentes, a partir da coação do mercado, a integração e a adaptação escamoteadas. Ação que é alimentada pela indústria cultural. O indivíduo assiste, atônito, ao seu processo de integração e desintegração, onde o engajamento solicitado converte-se em voyeurismo.

O capitalismo é o que sobra quando as crenças colapsam ao nível da elaboração ritual e simbólica, e tudo o que resta é o consumidor-espectador, cambaleando trôpego entre ruínas e relíquias. [...] Ainda assim, essa guinada da crença para a estética, do engajamento para o voyeurismo, é tida como uma das virtudes do realismo capitalista. (FISHER, 2020, p. 13)

Um mimetismo mecanicista refletido por expressões artístico-estéticas que surgem como meio de protesto, como a música de protesto, pois, ao restringir a percepção da obra a linguagem encapsulada em um estilo, a ordem do discurso cujo comando emitido conduz determinadas ações, a música de protesto representa a imobilidade do mundo real, sua racionalidade assentada sobre a divisão do trabalho. Ações situadas entre a conservação do *status quo* e a autoconservação individual, reflexos da dominação vigente, cuja objetividade reproduz formas de subjetividades *sui generis*.

Em sua aparição, a música de protesto exerce o papel do contraditório presente no mundo real, na maneira como apresenta-se ao sujeito, como forma de mediação. Na música de protesto, o irreconciliado denunciado pela obra de arte, a ser negado em seu movimento dialético, do qual depende seu processo de objetivação, é mera imagem, “o real se converte em imagem a ponto de sua particularidade se equiparar tão perfeitamente ao todo, as imagens se transformam em realidade imediata.” (ADORNO, 2020, p. 158) A negação é convertida em mera recusa, a uma ação individual, a uma escolha impulsiva cujo radicalismo propagado como

reação às agruras da realidade social denunciadas são respostas a uma disposição imediatista alimentada. A música de protesto acopla-se à realidade social como sua parcela, mera repetição, simulacro, como mera música de acompanhamento. (ADORNO, 2020, p. 158) O espelhamento do mundo real trazido pela música de protesto imobiliza a percepção da realidade social diante do sujeito, petrifica-a, mediando ações individuais, assim como reproduz uma visão fragmentada, de mundos esteticamente distintos que replicam a mesma realidade: a realidade social é estetizada ao ser simplesmente capturada, reproduzida. Fatura que reduz o progressismo propagandeado pela música de protesto à noção de progresso dos meios técnicos empregados na confecção e projeção dos objetos artístico-estéticos. O cânone progressista que tem na civilização o antídoto à barbárie é condicionado à técnica de reprodução artístico-cultural, simbolizando a superação do arcaico, do obsoleto, ultrapassagem daquilo que remete ao atraso, ao nostálgico, daquilo que precisa ser negado para que o aprimorado, o sofisticado, reflexo dos “novos tempos” se consolide, especialmente como salvação. Um tipo de fuga para frente que sabota o horizonte histórico, a percepção crítica, fazendo com que o caráter progressista torne-se reacionário, na “tentativa reacionária de converter formas tecnicamente condicionadas, ou seja, variáveis dependentes, em constantes [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 174) Assim, embora a música de protesto, como objeto artístico-estético, semelhantemente à obra de arte, seja “mediatizada pela estrutura social dominante no momento” (ADORNO, 1982, p. 237), suas limitações formais minam sua capacidade de conduzir o sujeito, as subjetividades que produz (e reproduz), a uma ruptura verdadeira com a realidade social.

4.3.2 De uma subjetividade subversiva a uma subjetividade reacionária

Diferentemente da obra de arte que acolhe a espontaneidade e a impulsividade em seu caráter processual, em seu aspecto constitutivo, bens culturais como a música de protesto são privados dessas instâncias devido ao fato de serem mecanicamente determinados em vista dos seus fins. Neles a espontaneidade e a impulsividade reduzem-se ao sujeito. Ora aparecem como projeção das ações desencadeadas no sujeito contemplador, ora na escassez de domínio técnico na fabricação da obra pelo sujeito produtor. Por mais que racionalmente predeterminada, a música de protesto produz um efeito irracional, entre a espontaneidade teleguiada e a pura impulsividade, um comportamento regressivo produto de uma noção de continuidade a partir da descontinuidade disposta enquanto modo de ruptura com a empiria.

A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas. Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções, os homens se reconvertem exatamente naquilo contra o que se voltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na coletividade governada pela força. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 41)

A ruptura prometida pela música de protesto em relação ao estado de coisas sedimentado reforça a cisão entre sujeito e realidade, ruptura mediada pelo objeto, pela obra objetivada. A inflação do sujeito enquanto antítese à realidade social tolhe-o em sua capacidade de apreender-se como parcela da realidade, subjetividade determinada socialmente, historicamente, fazendo que projete a si mesmo como uma construção individualizada, atomizada, *sui generis*, para além das condições subjetivas e objetivas determinadas. O distanciamento crítico essencial à compreensão da realidade é substituído pelo distanciamento do sujeito da realidade, por um realismo desistoricizado e ideologicamente estabelecido. O caráter social, a promessa de autonomia discursivamente trazidos pela “música de protesto” cai no mais puro individualismo, em heteronomia, contribuindo para o triunfo da sociedade sobre o indivíduo cuja promessa quer libertar.

Com efeito, esse estado de negação como total recusa do existente, cujo sentido teleológico replica o comportamento mimético do sujeito autômato, conserva um tipo de caráter ritualístico que envolve objetos artístico-estéticos como a música de protesto. Um ritual da negação individualista do outro em que a diferenciação torna-se um dogma. Pelos ritos que circunscrevem a música de protesto, o sujeito busca diferenciar-se do *outro de si* para identificar-se com seu clã, na busca por reconhecimento, expulsando o diferenciado não apenas do grupo, mas de si mesmo, pois, “ao contrário do que se diz com frequência, quando se fala de tribos, de clãs, de novas comunidades, não há, de forma alguma, esgotamento do individualismo, mas disseminação em espiral da sua dinâmica.” (LIPOVETSKY, 2004, p. 20)

Por mais que esse caráter ritualístico na produção de obras de arte remonte a um período pré-artístico, em que “[elas] nem eram pensadas como arte no sentido elementar de serem produzidas por artistas – seres humanos colocando marcas em superfícies – mas eram vistas como tendo uma origem miraculosa” (DANTO, 2006, p. 04), a imbricação entre sujeito e objeto realizada pela música de protesto engendra na contemporaneidade artística um tipo de consciência pré-artística, determinada por um comportamento arcaico, pré-civilizatório,

irracional, pois delimitado a ordem sensível. A figura do outro, positivada, se reduz ao objeto de culto, ao qual o sujeito é subserviente. “[Na] tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa [...] Para se salvar do perigo, o sujeito desiste de si mesmo e, portanto, perde-se.” (GANGNEBIN, 1993, p. 72)

Nesse aspecto, toda obra que prescindir dos elementos culturais, ritualísticos, compatíveis com o clã é demonizada, repelida, sacrificando a capacidade de julgamento do sujeito sobre a qualidade da obra. Paralelamente, enquanto a questão qualitativa escapa ao sujeito e à obra, pois restringe-se ao conteúdo a ser legitimado pelo clã, sua funcionalidade ritualística para a celebração do grupo, a técnica artística delimita-se a processos quantitativos, reprodutivos. Separada do conteúdo, a técnica artística é limitada à projeção do objeto de culto, assim como à otimização da celebração em torno dele. A técnica aparece como símbolo de um progresso linear à serviço do conteúdo. A relação dialética entre técnica e conteúdo na construção e na compreensão de uma obra, de um objeto artístico-estético, é reificada, transformada em relação de dominação, pois os meios técnicos servem ao conteúdo, a sua difusão. Uma relação contraditória, em que o progresso técnico, a evolução tecnológica, aliena-se ao arcaico, ao místico.

O fim e os meios contradizem-se. Porém, a contradição não se baseia na totalidade dos meios, mas abrange também o fim, a glorificação da contingência, que celebra como vida liberta o que não passa de anarquia da produção de mercadorias e a brutalidade dos que a controlam. A ideia de um progresso linear da técnica artística operaria ainda com um falso conceito de continuidade e não teria em conta o conteúdo; os movimentos de libertação técnicos podem ser afectados pela inverdade do conteúdo. (ADORNO, 1982, p. 242) (*sic*)

Ao colocar a técnica à serviço do conteúdo, em contradição a ele, bens culturais (e culturais) como a música de protesto emulam o caráter artístico-estético de *seu outro*, a obra de arte, comprometendo a objetividade da apreensão por parte do sujeito, sua compreensão. Uma performance emuladora em que bens culturais como a música de protesto adquire *status* de obra de arte diante do sujeito que, a partir de sua ligação afetiva com o objeto fetichizado, empreende uma defesa cega das pretensas qualidades artístico-estéticas da música de protesto. Limitada a um objeto emulador capaz de mimetizar o existente na maneira como o contradiz, a ordem subjetiva atua em conformidade com o existente representado pela música de protesto. Investida nesse objeto, a técnica serve ao antiartístico, à reificação, ao servir a um conteúdo que constitui-se enquanto reflexo do existente, ao mesmo tempo que tolhe a percepção do sujeito. A técnica

que reproduz industrialmente objetos artístico-estéticos reproduz industrialmente sujeitos condicionados ao existente. Na maneira como organiza a técnica, os processos empreendidos na fabricação do objeto artístico-estético, o conteúdo organiza a relação do sujeito com o existente. Embora pretensamente apareça em contraposição à ordem estabelecida, a música de protesto atua como forma de mediação do existente, sendo facilmente integrada aos processos de industrialização, de massificação da indústria cultural, servindo à adaptação integral. Na música de protesto, a construção, “forma das obras que já não lhes é imposta, que também não provém delas, mas da sua reflexão mediante a razão subjetiva” (ADORNO, 1982, p. 250), é reduzida à fabricação, aos meios técnicos e a tecnologia empregados, cuja forma é imposta, determinada pelo existente em sua imobilidade. Um circuito fechado que retroalimenta-se através de um sujeito que é seu reflexo.

Nesse confinamento determinado pela música de protesto que separa o sujeito da realidade social ao mesmo tempo que o mantém preso nela, o sujeito é tolhido da noção de universalidade necessária à compreensão de uma obra em seu processo de construção e de objetivação. Na fetichização da totalidade trazida pelo existente, a experiência estética é enclausurada tanto a forma e conteúdo predefinidos enquanto “fórmula”, quanto a imediatidade. Essa falsa autonomia que envolve bens culturais como a música de protesto, mediante seu falso antagonismo em relação ao existente, reafirma a falsa autonomia do sujeito. Por limitar-se a mera contraposição às normas sociais vigentes, à ordem, a música de protesto, assim como seu sujeito, torna-se apêndice do existente e de suas relações sociais, funcional à autonomização da dominação. “[Na] práxis da indústria cultural, o respeito servil perante pormenores empíricos, a aparência sem falha da fidelidade fotográfica alia-se com tanto maior êxito à manipulação ideológica, mediante a utilização desses elementos.” (ADORNO, 1982, p. 254) A música de protesto torna-se um suporte responsável por fornecer *feedbacks* aos limites das normas sociais vigentes, seus alcances em relação aos “novos tempos”, aos “novos sujeitos”, às “novas identidades” que, anteriormente invisibilizados, são requeridos como força de trabalho a ser explorada, conforme as demandas do capital.

Respondendo aos estímulos sociais das necessidades produtivas e de atualização das normas sociais vigentes, a música de protesto realiza papel semelhante às políticas de atendimento ao cliente empresariais, voltadas à reafirmação do sujeito para que ele esteja satisfeito dentro da ordem dada. Algo que podemos ilustrar através da música “*Rap da felicidade*” (1995) de Cidinho & Doca, cujo trecho abaixo trazemos. Um *Funk carioca*, estilo cujas “batidas” dançantes aliam-se à exposição da situação de exclusão social e violência estatal

vivenciada pelas populações das favelas brasileiras. Pobres trabalhadores invisibilizados, mas que, ao final, apenas “querem” ser felizes *na* favela. Lugar predeterminado às populações periféricas na sociedade capitalista, situação determinista a qual o “pobre” *deveria ter* “consciência”.

Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar
Mas eu só quero é ser feliz
Feliz, feliz, feliz, feliz onde eu nasci
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar

(CIDINHO & DOCA. Rap da felicidade. In: *Eu só quero é ser feliz*. Rio de Janeiro: Spotlight Records, 1995. Duração: 05:10'. Formato: CD)

Estilos musicais como o *Funk carioca*, cuja centralidade é dada ao ritmo, portanto, a repetição, a regularidade, conduzem à introjeção de um estado de inércia do ouvinte diante da repetição e da regularidade das mazelas sociais vivenciadas, denunciadas pelas próprias músicas. Inércia que, para tais ouvintes, sobretudo para aqueles impactados pelas situações de violência denunciadas, é delimitada entre a expectativa do próximo acontecimento, trágico ou não, e a esperança, principalmente de uma realidade melhor. O ritmo funciona como ideologia, normalizando as penúrias da realidade social.

A noção de ritmo está ligada à de expectativa: após um acontecimento, espera-se o seguinte, é o próprio critério do ritmo. Mas é essencial notar, nesta reconstrução psicológica da noção de periodicidade, que essa expectativa não é certeza, é esperança, ou mais precisamente, é pressuposição baseada numa série anterior: em cada instante, o indivíduo submetido ao ritmo, supõe que, aproximadamente no final do mesmo intervalo de tempo, o acontecimento se reproduzirá, e isso com uma esperança matemática, função crescente do número de elementos que já se produziram. Mas o fato dessa esperança não ser certeza, implica que a expectativa será desenganada de um momento para o outro [...]. (MOLES, 1969, p. 105)

Situada na esfera da recepção (BENJAMIN, 1989, p. 125)⁸⁹, na qual o sujeito assume a tipologia de “ouvinte do entretenimento” (ADORNO, 2011, p. 57), a música de protesto afasta o sujeito da esfera da produção, aproximando-o da esfera do consumo, determinada pela circulação e administrada pela indústria cultural. No processo de particularização ideológica de sujeito e objeto pela indústria cultural em que a óptica da customização faz com que cada objeto artístico-estético pareça ter sido feito sob medida para cada sujeito, a produção de uma obra ou de um bem cultural aparece individualizada, como propriedade particular, fraturando o trabalho socialmente disposto em cada obra.

A própria produção personalizada é uma forma de conquistar e ampliar o mercado consumidor e é incentivada pelos mecanismos de divulgação das empresas, principalmente através da publicidade, pois para se manter a reprodução ampliada do capital, é preciso garantir a reprodução ampliada do mercado consumidor, e isto implica produzir necessidade fabricadas, já que estas realizam esta ampliação. (VIANA, 2009, p. 73)

O trabalho investido em uma obra aparece como empreendimento individual – *do it yourself*!⁹⁰ –, produto de uma ideia singular cujo ineditismo adquire as bênçãos da “livre-iniciativa” e a proteção institucional dos Direitos autorais.

O “*Do it yourself*”, um tipo de comportamento recomendado atualmente para o tempo livre, inscreve-se, não obstante, em um contexto mais amplo. Eu já o designei, há mais de trinta anos atrás, como *pseudo-atividade*. Desde então, a pseudo-atividade ampliou-se assustadoramente, também e precisamente entre aqueles que se sentem

⁸⁹ “Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 125) Embora no trecho que destacamos, Benjamin faça referência ao filme, após a relação de simbiose criada entre televisão e música através do vídeo-clipe a partir da década de 1980 com a MTV, a veiculação da música tem sido cada vez mais alienada ao recurso audiovisual, à produção fílmica. Nesse sentido, assim como Benjamin asseverou acerca do filme a sua época, nessa relação imbricada entre música e televisão, “[chegou] o dia em que [a música] correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. (BENJAMIN, 1989, p. 125).

⁹⁰ Segundo Bennet (2018), o conceito de *Do-it-yourself* (DIY), “faça você mesmo”, surge em resposta às demandas socioeconômicas dos indivíduos das sociedades industrializadas da primeira metade do século XX, em relação ao provimento de suas necessidades particulares. Impactados pela equação entre industrialização e processos de urbanização desenfreados, e a falta de acesso a bens e serviços especializados, os indivíduos assumiam tarefas de criação, reparo e modificação de bens materiais, difundindo um tipo de “cultura do improvisado” que posteriormente estende-se a manifestações culturais, como a música. A partir da década de 1970, o conceito de DIY é relacionado à crítica social, como *slogan* de uma postura política de inspiração anarquista e anti-establishment por intermédio do *Punk rock*. Em meio a difusão desse estilo musical pela indústria cultural através de bandas como *Sex Pistols*, *The Clash* e *The Stooges*, o conceito de DIY é associado a um caráter comportamental, a moda e a cultura, criando um tipo de *ethos* que passa a determinar uma estética disruptiva por parte do público jovem do ambiente urbano das grandes metrópoles. (Cf. BENNET, 2018, p. 133 – 134)

como questionadores da sociedade. De uma forma geral, pode-se presumir, na pseudo-atividade, uma necessidade represada de mudanças nas relações fossilizadas. Pseudo-atividade é espontaneidade mal orientada. Mal-orientada, mas não por acaso, e sim porque as pessoas pressentem surdamente quão difícil seria para elas mudar o que pesa sobre seus ombros. (ADORNO, 2002, p. 68)

Como empreendimento individual no mundo mercantil das trocas livres, a obra converte-se em forma de mediação de interesses particulares. Um objeto artístico-estético que ora serve aos interesses do artista, ora aos interesses do contemplador-consumidor, fazendo com que haja uma disputa ideológica entre os sujeitos pela propriedade da obra, incumbida da capacidade de diferencia-los. Tais efeitos causados e buscados pela obra tornam-se seus fins para além dela mesma, forma de violência que, ao retirar os fins da obra de si mesma, torna violento o efeito almejado no contato com a obra: o artista quer chocar, assim como o observador quer ser chocado pela obra. Através do choque, cujos estímulos provocam uma reação do consciente que reduz o acontecimento à efemeridade da vivência, a experiência como acúmulo de impressões que ativam e formam uma memória é comprometida. (BENJAMIN, 1989, p. 111) Interposição à receptividade da obra que compromete a percepção do sujeito em relação à realidade mediada por um objeto artístico-estético que administra doses de choque.

Na esfera da vida cotidiana, o choque se impõe como a realidade onipresente. O indivíduo está diariamente exposto aos choques da multidão, na qual tem que abrir seu caminho, com gestos convulsivos, como um esgrimista, distribuindo estocadas, como choques, sem os quais a cidade não seria transitável. A sobrevivência, na cidade, exige uma atenção superaguçada, a fim de afastar as ameaças múltiplas a que está sujeito o passante. A experiência do choque acaba produzindo um novo tipo de percepção, voltada para o idêntico, uma nova sensibilidade, um novo aparelho sensorial, por assim dizer, concentrado na interceptação do choque, em sua neutralização, em sua elaboração, em contraste com a sensibilidade tradicional, que podia defender-se, pela consciência contra os choques presentes, mas podia também, pela memória, evocar as experiências sedimentadas em seu próprio passado e na tradição coletiva. (ROUANET, 1981, p. 46)

Uma busca por um efeito catártico que concilia a fuga individual à realidade administrada ao individualismo que necessita autoafirmar-se perante o outro. “[Enquanto] estiver sedado por essa *kathársis* regressiva, o sujeito ver-se-á impedido de tomar consciência do mundo e de seu lugar nele.” (ROSA, 2007, p. 56 – 57)⁹¹ O sujeito que usurpa a obra é usurpado por ela. Ao mesmo tempo, o choque amortece, atenua a receptividade do sujeito em relação à obra, ao objeto artístico-estético, e, paralelamente, à realidade social, fornecendo um tipo de satisfação substituta que restringe seus afetos, purifica seus assombros, sufocando a

⁹¹ Grifo do autor.

insatisfação do sujeito sobre sua situação no mundo real. “Pelos *shocks*, o indivíduo percebe diretamente sua própria nulidade frente à gigantesca máquina de todo o sistema.” (ADORNO, 1974, p. 123)⁹²

Como meio de protesto, modo de extravasamento, expurgamento de anseios pré-digeridos e recalques adquiridos, toda obra, todo objeto artístico-estético torna-se forma de mediação temática, “é integrada na realidade como factor ‘formador de opinião’ e eficaz, e subsumida nos fins dessa realidade, quase sempre para incentivar a produção.” (ADORNO, 1982, p. 258)⁹³. (sic) A compreensão da realidade social passa a depender do domínio discursivo dos elementos utilizados para compor a narrativa trazida por uma obra como meio de protesto, forma de mediação com o mundo real. Para o sujeito, interpretar a realidade social, emitir um parecer, realizar um diagnóstico sobre ela é suficiente para modificá-la: tudo se torna uma questão de percepção e recepção. Na sociedade do intercâmbio, basta trocar a maneira de se interpretar o mundo real, trocar caracteres linguísticos, imagéticos, estéticos, estilísticos que compõem formas de interpretação da realidade para modificar a realidade social. Mera mudança de ares que substitui o tema vigente, impulsionador de debates, por um mais atualizado. A dinâmica do real é conduzida pelo desenrolar discursivo, pela sobreposição de narrativas que encampam a luta de classes em sua concretude. Um realismo capitalista legitimado por objetos artístico-estéticos como a música de protesto, que tanto acomoda eficazmente sujeitos ao horizonte ideal da sociedade burguesa, quanto fornece uma capacidade de naturalização do mundo real a uma individualidade burguesa insensível à concretude das misérias da realidade social. Assim, segundo Fisher (2020, p. 33),

O realismo capitalista [...] não pode ser confinado à arte ou à maneira quase propagandística pela qual a publicidade funciona. Trata-se mais de uma *atmosfera* penetrante, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação — agindo como uma espécie de barreira invisível, limitando o pensamento e a ação.⁹⁴

Integrado pela “estandardização do individual” (ADORNO, 2020, p. 161) presente na música de protesto, o sujeito artístico é privado, destituído de seu caráter social, devido ao direcionamento de seu trabalho, sua produção material (e imaterial), aos fins de uma narrativa

⁹² Grifo do autor.

⁹³ Grifo do autor.

⁹⁴ Grifo do autor.

e a uma subjetividade preconcebidas, por mais que sua obra constitua-se através de uma linguagem artístico-estética impregnada de elementos sócio-históricos.

Um movimento autorreferenciado, do ente privado ao ente privado, do sujeito à obra como um giro em torno de si mesmo que retroalimenta a individualidade burguesa vigente pelos ritos institucionais da cidadania “de indivíduos autocentrados, da noção de política como posse, da transformação reduzida a uma mudança de atitude e de uma esfera fixa e naturalizada de privilégio e opressão.” (DEAN, 2021, p. 38) Diante do sujeito artístico privado de si mesmo como indivíduo, murais, esculturas e canções que denunciam a espoliação capitalista, servem tanto para adornar galerias e ambientes salubres, protegidos dos rastros da barbárie capitalista, quanto para fornecer distração em forma de divertimento ao momento em que a exploração capitalista ocorre diante dos olhos do indivíduo, invisibilizando-a. Os mesmos olhos que assistem a um concerto de músicas de protesto são cegos à exploração do trabalho que acontece simultaneamente a essa apresentação. Inconscientemente, o artista reforça a imediatidade, a cegueira social, reforçando a falsa consciência burguesa operante, a consciência conformista, amputando a possibilidade do aparecimento do sujeito global, cuja forma de compreensão dialética busca abarcar a totalidade sócio-histórica como conjunto de determinações sociais. “Ao comportar-se sempre negativamente na sua produção em função da própria imediatidade, o artista obedece inconscientemente a algo de socialmente universal: em toda a correcção bem sucedida aparece o sujeito global que ainda não teve êxito.” (ADORNO, 1982, p. 259) (*sic*)

Por mais que em sua composição a música de protesto incite a emancipação social do sujeito, ela é incapaz de romper com os controles sociais vigentes. A ascense a uma suposta autenticidade, objetivada em sua forma de construção, é inócua no sentido de abrandar a situação social de penúria em que se encontra o indivíduo, muito menos de libertá-lo do mundo real. “O que aparece como autêntico é aquilo a que as mercadorias e os outros meios de troca são reduzidos, sobretudo o ouro. Mas, do mesmo modo que o ouro, a autenticidade abstraída do seu teor de pureza transforma-se num fetiche.” (ADORNO, 1992, p. 136 – 137) Contrariamente ao que promete em sua forma de objetivação, a “objectividade petrifica-se em máscara e a vida invocada transforma-se em ritual repelente.” (ADORNO, 1982, p. 261) (*sic*) Ao fim, em prol de sua existência e da existência das subjetividades que produz – e reproduz por intermédio da indústria cultural –, bens culturais como a música de protesto atuam como mais uma forma de convenção social, somada às já celebradas na sociedade industrial capitalista contemporânea, ao ponto de

a velha batalha entre apropriação e recuperação, entre subversão e incorporação, [parecer] coisa do passado. Não estamos lidando agora, como antes, com à incorporação de materiais dotados de potencial subversivo, mas sim com sua “precorporação”: a formatação e a moldagem prévia dos desejos, aspirações e esperanças pela cultura capitalista. Prova disso, por exemplo, é o estabelecimento acomodado de zonas culturais “alternativas” ou “independentes”, que repetem infinitamente gestos de rebelião e contestação como se fossem feitos pela primeira vez. “Alternativo” e “independente” não designam nada fora do *mainstream*; pelo contrário, são, na verdade, os estilos dominantes no interior do *mainstream*. (FISHER, 2020, p. 18 – 19).⁹⁵

A música de protesto é imanente à sociedade que repudia, fator que faz com que uma falsa liberdade, uma falsa autonomia, uma falsa identidade inerentes a essa sociedade, perpassem a música de protesto, estejam impregnadas nela, mistificadas a partir de um teor de verdade, contribuindo para o processo de dessubjetivação vigente. Processo que constitui sujeitos alienados de si mesmos mediados pela crença em uma autenticidade individual e um tipo de ascese à liberdade celebradas em torno da música de protesto.

Hoje, quando sob pressão da organização econômica total, ambos os elementos [sujeito e objeto] se integram numa falsa identidade, numa convivência das massas com o aparato do poder, e junto com a tensão se dissolvem o estímulo criador do compositor e a força de gravitação da obra, que numa época ligava as duas coisas e que hoje já não está secundada pela tendência histórica. (ADORNO, 1974, p. 27)

Uma forma de integração que assemelha-se à crença mítico-religiosa em torno do objeto de culto. Em ambas as situações, a promessa basta. A totalidade condicionada pela ordem esclarecida, cuja promessa de superação da ordem mítico-religiosa, irracional, mediante a ascensão da racionalidade técnico-científica, teve como consequência a institucionalização da irracionalidade capitalista da sociedade industrial, é refletida nas manifestações artístico-estéticas enquanto meio de protesto. “O eu integralmente capturado pela civilização se reduz a um elemento dessa inumanidade, à qual a civilização desde o início procurou escapar.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 37) Como forma de manifestação cultural, a música de protesto fundamenta no eu a crença de imunidade tanto à racionalidade técnico-científica, quanto à barbárie da objetificação e mercantilização capitalistas, na maneira como coloca-se como antítese a tudo isso, um todo amorfo transformado em inimigo a ser combatido, escapando a compreensão do sujeito. Enquanto produtos da indústria cultural, as manifestações artístico-estéticas que atuam como meio de protesto, frutos dos processos de urbanização

⁹⁵ Grifos do autor.

contemporâneos, produtos da sociedade capitalista industrial, caem na mais pura ideologia, colocam-se à serviço da barbárie.

Quanto mais a sociedade se transforma sem vergonha naquela totalidade em que ela assinala também à arte, como a tudo, o seu valor posicional, tanto mais completamente a arte se polariza em ideologia e protesto; e esta polarização dificilmente se faz para seu bem. O protesto absoluto estreita-a e gira em torno da sua *raison d'être*, a ideologia reduz-se a uma cópia lamentável e autoritária da realidade. (ADORNO, 1982, p. 262)⁹⁶

Emaranhada às leis de reprodução da sociedade mercantil, a música de protesto engendra uma perspectiva reacionária e conservadora, que ressoa na postura da pretensa subjetividade subversiva formada, resultante do contato com as obras. A música de protesto serve à integração na desintegração, cuja radicalidade trazida em sua composição compele os sujeitos a condutas regressivas ao atingir seus ressentimentos, desencadeando modos de comportamento reacionários, extremistas, irracionais. O comportamento reativo do sujeito ressentido torna-o, nas palavras de Adorno, um ouvinte do ressentimento.

Ele desdenha a vida musical oficial como algo desgastado e ilusório; não trata, porém, de ir além dela, senão que foge para trás em direção a períodos que acredita estarem protegidos contra o caráter mercadológico dominante, contra a reificação. Em virtude de seu enrijecimento, termina por render tributos à própria reificação a que se opõe. [...] O ouvinte do ressentimento, aparentemente inconformista em seu protesto contra o sistema musical, simpatiza na maior parte das vezes com as ordenações e coletividades pelo simples fato destas existirem, com todas as consequências políticas e sociopsicológicas. (ADORNO, 2011, p. 68 – 69).

A conduta desse tipo de ouvinte é totalmente compatível com os processos de mercantilização da ordem social estabelecida enquanto modelo de sociedade, com um individualismo atomista operado ideologicamente por essa ordem. Uma conduta cujo individualismo atomista associa-se a um moralismo reacionário, reflexo do conservadorismo latente nesse modelo de sociedade liberal-burguesa, que assenta modos de segregação de classe, raça, gênero, orientação sexual e sexualidade sobre a propriedade privada.

A imediata repulsa fomentada pela música de protesto como modo de desprezo à ordem estabelecida que comporta as misérias da realidade social, o racismo, a misoginia, a lgbtfobia, escamoteia tanto o modelo de sociedade que determina tais meios de segregação, a sociedade liberal-burguesa, quanto o móbil dessa sociedade, o capital, incrustado na ordem política

⁹⁶ Grifo do autor.

estabelecida, pois, segundo Hirsh, (1978, p. 63)⁹⁷, “[...] o Estado burguês [constitui-se] como expressão de uma forma histórica específica de domínio de classe e não simplesmente como o portador de funções sociais específicas.⁹⁸” A música de protesto atua como ideologia. “Uma das componentes da ideologia é que ela nunca é inteiramente acreditada e avança do autodesprezo para a autodestruição.” (ADORNO, 1982, p. 264) Portanto, a música de protesto legitima um comportamento destrutivo que é funcional a manutenção de uma sociedade irreconciliada, fraturada, organizada por um aparato estatal cujo sistema institucional punitivista disciplina, marginaliza e rejeita corpos e mentes contraditórios à ordem, incongruentes com a normalidade e a coletividade preestabelecida, cujos valores devem ser internalizados.

Conforme a ideologia dos valores interiores, a regressão forçada é travestida em algo melhor do que aquilo que lhes é denegado, o que é formalmente comparável à manipulação fascista, que revestia a imposição coletiva dos atomizados com as insígnias da comunidade popular pré-capitalista e originalmente natural. (ADORNO, 2011, p. 74).

Dirigida à esfera do consumo pela indústria cultural, como mercadoria, a música de protesto torna-se cúmplice da condenação pública e privada, da marginalização e do encarceramento de sujeitos aprioristicamente descartáveis pela sociedade enquanto minorias sociais. A música de protesto denuncia, expõe os sujeitos pelos quais luta em seus discursos e imagens, mas, principalmente, condena-os aos ataques dos ressentidos que cultiva, cuja personalidade é formatada pelos mecanismos de repressão pertinentes à sociedade capitalista. Sujeitos cujo estado de prontidão resulta em ações contra aqueles e aquelas que representam uma ameaça à ordem, a partir da mobilização de seus comportamentos, guiando-os por forças presentes em sua personalidade, disparadas por gatilhos sociopsicológicos presentes em objetos artístico-estéticos como a música de protesto, que atuam como mecanismos psicossociais de controle. “As forças de personalidade não são respostas, mas *prontidão para a resposta*; se uma prontidão irá ou não produzir uma expressão explícita depende não apenas da situação do momento, mas de quais outras prontidões colocam-se em oposição a ela.” (ADORNO, 2019, p. 79).⁹⁹

⁹⁷ Tradução nossa.

⁹⁸ [...] *the bourgeois state as the expression of a specific historical form of class rule and not simply as the bearer of particular social functions.*

⁹⁹ Grifo do autor.

4.3.3 A música de protesto como via para a subjetividade da *antipolítica*

A música de protesto sabota a capacidade de sublimação e dessublimação da arte, aborta a transcendência da realidade imediata, ao direcionar a energia pulsional reprimida para uma forma de comportamento regressivo, na medida em que canaliza desejos inconscientes a serem expurgados de modo imediato por intermédio dos comandos emitidos por um objeto artístico-estético. A pretensa subjetividade rebelde, disruptiva em relação aos valores dominantes, é abarcada pela subjetividade subversiva, meramente reativa aos condicionantes sociais.

A sublimação estética dirige-se à componente afirmativa, reconciliadora da arte, embora seja ao mesmo tempo um veículo da função crítica, negadora, da arte. A transcendência da realidade imediata destrói a objectividade reificada das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência: o renascimento da subjectividade rebelde. Assim, na base da sublimação estética, tem lugar uma *dessublimação* na percepção dos indivíduos – nos seus sentimentos, juízos, pensamentos; uma invalidação das normas, necessidades e valores dominantes. Com todas as suas características afirmativo-ideológicas, a arte permanece uma força de resistência. (MARCUSE, 2007, p. 18)¹⁰⁰ (*sic*)

Ao purgar as emoções a partir de um instante determinado temporalmente por uma faixa musical, pelo tempo empírico, a música de protesto serve à manutenção da repressão celebrada pela sociedade. A energia pulsional canalizada pela música de protesto torna-se produtiva para o modelo de sociedade vigente, afirmando-a, atuando como mais um aparelho de controle, de dominação, a ser internalizado pelo sujeito, cuja negação imediata da sociedade transforma-se em sua afirmação inconsciente, reação previamente calculada do organismo excitado dentro dos parâmetros estipulados pela administração total. Uma consciência que petrifica-se diante do real, conjuga instantes de perplexidade diante da barbárie a sua total normalização. O absurdo de uma realidade desumanizante, objetificante, torna-se humano, um “problema do ser humano”, representação de uma humanidade abstrata, abstraída do complexo social instalado, alheia e inerme às consequências das relações sociais de produção mercantilizadas,

¹⁰⁰ Grifo do autor.

mecanizadas, à história social da desumanização capitalista. Horizonte de cegueira social em relação a si e ao todo, cujas tentativas de subversão à ordem, a partir da excitação de interesses irracionais, externos ao sujeito, podem constituir uma personalidade fascista, pois o fascismo “precisa, portanto, fazer apelo, acima de tudo, não ao autointeresse racional, mas às necessidades emocionais – frequentemente aos medos e desejos mais primitivos e irracionais.” (ADORNO, 2019, p. 88).

Para essa “consciência”, a misantropia destilada em imagens e discursos trazidos pela música de protesto aparece como representação fiel daquilo que é humano. Por mais que o indivíduo seja capaz de projetar uma outra realidade para além da empiria e das representações dadas através de suas obras, nele atua a descrença de que essa outra realidade algum dia possa existir de fato. Sensação de fatalismo que é atenuada mais drasticamente por momentos de expurgo oferecidos pela música de protesto, em contraposição à música de entretenimento, despretensiosa, que oferta doses açucaradas de sentimentos e emoções não existentes, mera fonte de estímulo para que os sujeitos suportem a aspereza e o amargor das relações frias e desumanizadas, do cotidiano das mazelas sociais.

A música de entretenimento elevada, extremamente divulgada, faria jus a esse compromisso entre ideologia e escuta efetiva. Em função da falta de uma relação específica com o objeto, o tipo consoante ao entretenimento já se acha preparado nesse tipo próprio ao consumidor cultural; para ele, a música não consiste numa estrutura de sentido, mas numa fonte de estímulo. (ADORNO, 2011, p. 76)

Já a música de protesto oferta sentimentos mais vivos e latentes, doses de revolta para sujeitos incapazes aprioristicamente de se revoltar de modo efetivo, neutralizando outros tipos de sentimentos não existentes, de sujeitos cujas sensações são administradas. Uma conexão afetiva entre música de entretenimento e música de protesto, faces da mesma moeda, objetos musicais que causam vício em um modelo de sociedade que necessita de viciados, entorpecidos.

A tendência ao vício é inata às constituições sociais e não pode ser facilmente reprimida. Resultantes do conflito são, pois, todos os esquemas de comportamento que satisfazem com brandeza a necessidade viciada, sem interferir em demasia na moral do trabalho dominante e na sociabilidade: a postura, no mínimo indulgente, da sociedade para com a degustação de álcool, bem como a aprovação social do ato de

fumar. A dependência musical de um bom número de ouvintes do entretenimento teria o mesmo sentido. (ADORNO, 2011, p. 77)

Revolta restrita à imediatidade, devido à maneira como atua ora contra o próprio sujeito, que inconscientemente reconhece sua inércia, sua condição inerme, culpando-se por essa situação, ora contra o outro, que inconscientemente é reconhecido pelo sujeito como culpado da situação de inércia, da condição inerme que aflige e atinge a todos. Uma revolta reacionária, portanto, antirrevolucionária. Assim, a música de protesto aparece como mimese do *kitsch*.

O *kitsch* não é, como desejaria a fé na cultura (*Bildung*), um simples dejecto da arte originado mediante uma acomodação desleal, mas espreita as ocasiões de emergir da arte, que constantemente reaparecem. Enquanto que o *kitsch* se esquia como um diabinho a toda a definição, mesmo histórica, a ficção e ao mesmo tempo a neutralização de sentimentos não existentes constitui uma das suas características mais tenazes. O *kitsch* parodia a catarse. Mas esta mesma ficção produz também uma arte de ambição e foi-lhe essencial: a documentação de sentimentos realmente existentes, a «restituição por si mesma» da matéria-prima psíquica é-lhe estranha. É vão pretender traçar abstractamente as fronteiras entre a ficção estética e a pilhagem sentimental do *kitsch*. Está misturado em toda a arte como um veneno; separar-se dele constitui hoje uma das suas tentativas mais desesperadas. (ADORNO, 1982, p. 268)¹⁰¹ (*sic*)

Por trás da estereotipia, da paródia catártica, de clichês em formas de reivindicação, de manifestações que beiram ao ridículo, de performances por vezes hilariantes, a música de protesto estimula e dissemina catastrofismo em tom de seriedade, cujo comportamento regressivo espelhado cria sujeitos dispostos a tudo por um “mundo melhor”.

Na e contra a organização terrivelmente eficiente da sociedade afluyente¹⁰², não só o protesto radical, mas até a tentativa de formulação, de articulação, de dar palavras ao protesto, assume uma imaturidade pueril, ridícula. (MARCUSE, 1975, p. 20)

¹⁰¹ Grifos do autor.

¹⁰² Marcuse (1975) utiliza o conceito de *sociedade afluyente* para referir-se a um modelo de sociedade capitalista industrializada contemporâneo em que a repressão sobre o sujeito acontece por mecanismo psicossociais, tornando-se um *modus operandi* da sociedade que atua em conjunto, através das instituições públicas e privadas e de mercadorias de consumo *animadas* pela indústria cultural. Na sociedade afluyente, o progresso tecnológico ofertado aos indivíduos como promessa de liberdade, “libertação das necessidades instintivas”, conduz a modos de exploração do trabalho e de repressão psicossocial mais eficientes. (Cf. MARCUSE, 1975, p. 15 – 16)

Canalizam qualquer tipo de insatisfação que, por intermédio de uma predisposição irracional incutida em sujeitos esvaziados e estranhados de si mesmos, transforma-se em ira. Uma ira que encontra no *outro* o alvo perfeito, devido à necessidade imediata de sua externalização, mas, principalmente, devido ao estado de falsa liberdade inconscientemente internalizado. A figura do outro, revestida pela ideologia dominante, atua como mecanismo psíquico de dominação. Primeiramente, ao aparecer como um tipo de arquétipo da sociedade capitalista, repositório da culpa por todas as mazelas sociais impostas aos dominados, transformando determinações sociais, históricas, culturais e econômicas em um problema moral, individual, particular. Por conseguinte, ao aparecer como uma forma de projeção em que o sujeito deposita a ira que sente de si mesmo diante da sua situação de inércia, sua condição inerme, seu estado de heteronomia, concebido como irremediável. O caráter *kitsch* da música de protesto faz com que a agressividade trazida por ela seja transferida ao sujeito. “Foi assim que, ao longo do século XIX, o *kitsch* musical contribuiu para a idealização da existência do burguês e do proletário, engalfinhados na lua pela existência [...]” (ADORNO, 2020, p. 47).

A estereotipização da violência trazida pela música de protesto, cuja pretensão é simbolizar a violência praticada e legitimada pela sociedade, torna-se um estímulo à violência, anima comportamentos violentos. Na busca desesperada por um efeito social que tenha como consequência a transformação de uma humanidade apartada de seu conceito, estranhada de si mesma pelos processos de desumanização mercantil capitalistas, a música de protesto indiretamente afirma o existente que nega de maneira direta, sobretudo na maneira como seu conteúdo, reflexo das formas de dominação empregadas no mundo social, nega a multiplicidade à forma. A mediação da forma pelo conteúdo se dá a partir das relações de produção vigentes. Seu efeito entra em contradição com seu conteúdo “libertador”, devido ao seu problema de forma, determinada pela razão instrumental, submetida às relações de produção.

[A] mediação da forma pelo conteúdo não se dá como se lhe ocorresse algo heterogêneo; ou seja, a multiplicidade é imanente à forma, caso contrário ela nada mais seria que a da razão instrumental, exercida nos objetos da experiência cotidiana submetida às relações de produção. (FREITAS, 1996, p. 70).

A espontaneidade utilizada na produção de uma obra destinada ao protesto contra o estado de coisas sedimentado na sociedade resulta em puro espontaneísmo apolítico, comportamento reacionário, funcional à adesão do indivíduo à propaganda fascista. “A tarefa

da propaganda fascista, em outras palavras, torna-se mais fácil dependendo do grau em que potenciais antidemocráticos já existem na grande massa de pessoas.” (ADORNO, 2019, p. 88).

A necessidade imediata de uma ação individual que restrinja-se ao expurgo da sensação de letargia e da tensão perante à barbárie reproduzida e normalizada pela sociedade capitalista industrializada produz, em última instância, uma indiferença em relação ao mundo real. A busca pela superação do existente, através de uma práxis objetiva que rompa a estrutura reificada da existência é sabotada aprioristicamente por uma percepção fragmentada e atomizada da realidade social. “A reificação é, portanto, a realidade imediata e necessária para todo o homem que vive no capitalismo [...]” (LUKÁCS, 2003, p. 391) Mecanismo que, por intermédio da indústria cultural, transforma essa indiferença subjetiva em indiferença objetiva. Subjetivamente, as necessidades culturais e estéticas são meios para a redução de danos individuais perante os impactos sociais e psíquicos causados por uma realidade hostil, degradante, subjugadora. Objetivamente são respostas aos mecanismos de controle social que, ideologicamente, assumem a feição de necessidades reais por intermédio da satisfação ofertada pela indústria cultural, responsável por administrar a produção e reprodução de necessidades irremediavelmente insaciáveis. A vivência equivale-se à existência como meio de negação do existente. A música de protesto, em seu caráter *kitsch*, fornece o um tipo de letramento cultural necessário aos futuros sujeitos da sociedade administrada, ao ofertar em bens culturais o antídoto ao tédio do ambiente urbano sob os processos de coisificação do trabalho produtivo. “Em virtude de poder ser fabricado mecanicamente, o kitsch tornou-se de uma tal maneira parte integrante do nosso sistema produtivo como a verdadeira cultura jamais o poderia, salvo acidentalmente.” (GREENBERG, 1997, p. 33)

Por meio de um sujeito mero receptor passivo, cuja ação individual corresponde ao acionamento dos mecanismos dispostos pela música de protesto, inculcados nela, a vivência resume-se à expressão emocional. A existência é enclausurada no instante entre o vivenciado e o revivido: passado e presente tornam-se abstratos, desistoricizados, parcelas de um microcosmo administrado que alimentam uma compreensão e uma percepção fragmentadas, ratificando uma falsa consciência. “Este [sujeito] deve estar emocionado quando a música traduz a emoção ao passo que, na medida em que compreende alguma coisa, deveria permanecer tanto mais indiferente quanto mais importunamente a coisa (*Sache*) gesticula.”¹⁰³ (ADORNO, 1982, p. 273) A reação ao absurdo, à absurdidade das inúmeras situações de

¹⁰³ Grifo do autor.

penúria normatizadas na realidade empírica causam um tipo de espanto tão efêmero quanto o gozo trazido pela satisfação das necessidades imediatas introjetadas. A experiência mediada pela música de protesto corresponde a estímulos para uma consciência anestesiada, para um organismo cuja ação cega é funcional ao corpo, de um sujeito impossibilitado de sentir emoções reais. O modo de engajamento propagandeado pela música de protesto, como proposição estéril, mero entretenimento, atua como forma de mediação em relação ao mundo administrado, principalmente a partir do momento em que coloca-se como fonte de satisfação particular do *eu*, como projeção de suas necessidades imediatas, sua autorrealização, como qualquer mercadoria cultural. Legítima como verdade o fato de que a realidade está dada, resta apenas resistir, passivamente, à inevitabilidade do mundo real em seu movimento de destruição objetiva. A tensão sob a qual está condicionado o sujeito é atenuada por microscópicos instantes de distensão ofertados pela música de protesto, legitimando um estado de homeostase diante das agruras impostas pela realidade social.

O eu que é estimulado de modo violento pela música de protesto rapidamente volta ao estado de repouso devido à limitação de sua reação a ordem sensível, reação, portanto, aprioristicamente determinada, amputada, afastada de uma práxis objetiva, no sentido de uma modificação substancial da realidade social. O eu que despontou rapidamente em meio a outras subjetividades novamente dilui-se em meio a elas, dilui-se no todo. O eu volta ao estado de autoconservação instituído objetivamente.

O ouvinte do entretenimento só se deixará descrever adequadamente quando contextualizado a partir dos meios de comunicação de massa tais como o rádio, o cinema e a televisão. Do ponto de vista psicológico, a fraqueza do Eu [*Ich-Schwäche*] é algo que lhe é próprio: como convidado de transmissões radiofônicas, aplaude com empolgação ao sinal de luz que o anima para tanto. (ADORNO, 2011, p. 79)

Mediada pela indústria cultural, a tendência à intolerância pregada pela música de protesto contra a imediatidade sensível, contra a brutalidade empreendida pela ordem social de forma totalitária, atua de forma semelhante à tendência dos catálogos de moda, cuja objetividade é dada pelo mercado. A necessidade de mudança apregoada pela música de protesto refletida por seu conteúdo torna-se equivalente a satisfação das necessidades fornecidas pelo entretenimento e suas gamas de futilidades. A música de protesto atua como maneira de neutralização social ao subsumir, amortecer sentimentos de indignação e de revolta em relação aos processos de subjugação empreendidos na realidade social e recalca-los. Ao fazer isso, canaliza camadas de insatisfação do eu, transformadas em energia acumulada, seja

para suportar as agruras do mundo real, seja para ser dispendida no “mundo do trabalho”, entre processos produtivos e relações de trabalho cada vez mais precarizados.

O sujeito já mutilado pela ordem empírica permanece mutilado, assim como permanece integrado a essa ordem – ironicamente – por veículos pautados na promessa de liberdade: toda a seriedade estimulada pela música de protesto cai no lúdico. O discurso revolucionário, que prega resistência, torna-se mero jogo, distração para além dos muros das fábricas, das cadeiras de escritório, dos guichês de atendimento e do frenesi das opressões institucionais e informais. O estado de consciência introjetado, reflexo da “consciência” da realidade, é reafirmado e autoafirmado pelo sujeito inconscientemente, não apenas pelos mecanismos de subjugação, mas pelos veículos pretensamente críticos a sociedade. A crítica social limitada ao caráter conteudístico do objeto artístico-estético é anulada pelo caráter formal da música de protesto, por seu caráter de mercadoria cultural.

Vivemos em uma sociedade de mercadorias – isto é, uma sociedade onde a produção dos bens está ocorrendo, em primeira instância, não para satisfazer necessidades e anseios humanos, mas sim para o lucro. As necessidades humanas são satisfeitas apenas incidentalmente, quando muito. Esse condicionamento básico da produção afeta a forma do produto, bem como as inter-relações humanas. (ADORNO, 2020, p. 108)

A crítica social torna-se artigo de consumo, ocupa prateleiras de redes lojistas, estampas de camisetas, *souvenirs*. Sob a lógica da música de protesto, a libertação da sociedade torna-se dependente da adesão do sujeito aos conclames dos bens culturais, a uma decisão individual de um sujeito condicionado a uma estrutura de dominação.

Implicitamente, o que a música de protesto fomenta socialmente é o princípio de troca legitimado na sociedade, no momento em que a posse dela como bem cultural permite ao sujeito gozar de um momento de liberdade em um horizonte social de não-liberdade, imposto pela realidade empírica. Enquanto bem cultural, a música de protesto atua como meio de compensação psíquica, para um sujeito que, no fundo, sabe que o máximo que pode fazer perante o estado de dominação totalitária é gritar, chacoalhar-se¹⁰⁴, vestir-se e despir-se, colorir-se e descolorir-se, na busca por romper “padrões estéticos”, cuja necessidade de rompimento já

¹⁰⁴ Como referência, fazemos alusão ao conceito de *jitterbugs*, trazido por Adorno em textos como “Sobre música popular” (Cf. COHN, 1986, p.144). Contudo, embora nesse texto Adorno utilize o conceito de “música popular”, em nossa leitura compreendemos que sua crítica associa-se à esfera da produção musical em escala industrial, à música estandardizada, ao *hit*, à cultura de massa, forma musical em que a espontaneidade do ouvinte lhe é retirada, pois “[a] composição escuta pelo ouvinte.” (ADORNO, 1986, p. 121). Esfera na qual situamos – e se situa – a música de protesto, nosso objeto de crítica.

foi previamente calculada: padrões criados para serem rompidos, para dar movimento a uma ordem estática. Um prazo de validade que dá vida a algo novo, a ser absorvido sem resistência, pois “[a] resistência é encarada como um sinal de má cidadania, como incapacidade de se divertir” (ADORNO, 1986, p. 143), cumprindo o ciclo da moda, em que a noção de mudança é cimentada por um tipo de “consciência” coletivizada delimitada por uma necessidade de conformação, pois as mudanças almejadas limitam-se a aspectos cosméticos. “A atribuição de energia libidinal a mercadorias musicais é algo manipulado pelo ego. Por isso essa manipulação não é completamente inconsciente.” (ADORNO, 1986, p. 144) O clamor pelo “novo” é o clamor por aquilo que sai de fábrica, pela última moda.

Ao reproduzir o ambiente de dominação legitimado empiricamente, a música de protesto torna-se a trilha sonora perfeita para o mundo real, o fundo musical para as formas de desigualdade social, para as misérias humanas, para a desumanização capitalista, para a barbárie. Cria a atmosfera consoante à realidade que denuncia a partir de suas letras, de sua agressividade, das imagens que traz, produz e reproduz. Atrai a atenção de um ouvinte acostumado à falta de atenção aos problemas da realidade social, fornecendo-lhe uma válvula de escape à pressão, ao tédio e à monotonia de um mundo em que a produção e a reprodução da vida assumem os parâmetros da repetitividade das linhas de produção fabris, em que todos os sentidos são destinados a produção de algo que precisa ser mercantilizado. Para esse ouvinte,

[criticar] a coisa é algo tão estranho quanto se esforçar para apreendê-la. É cético em relação a tudo aquilo que lhe exige autorreflexão; como consumidor, está sempre disposto a se solidarizar com seu próprio julgamento, mostrando-se um adepto contumaz da fachada da sociedade que lhe sorri, com os dentes à mostra, nas revistas ilustradas. Sem que fosse politicamente moldado, tal tipo se conforma, seja do ponto de vista musical, seja na realidade, com qualquer dominação que não interfira de modo demasiadamente explícito em seu padrão de consumo. (ADORNO, 2011, p. 79).

A música de protesto estimula corpos e mentes de sujeitos anestesiados, adestrados para afirmar as mazelas do mundo real no modo como estão naturalizadas, realidade em que o absurdo é o novo normal. Abafa tanto o silêncio quanto o grito do oprimido. Como mercadoria integrada na produção de mercadorias, a música de protesto integra indivíduos pretensamente subversivos da mesma maneira que o divertimento integra indivíduos submissos. A música de protesto é traída por sua pretensa finalidade social ao tornar-se parte da composição da rotina da exploração patenteada. Como extensão da esfera social, torna-se funcional à mercantilização totalitária da vida sob o capitalismo.

Com a crise da democracia liberal, cujos processos de desdemocratização impulsionam uma identidade antipolítica¹⁰⁵, na esteira de mais uma crise estrutural capitalista e seus “rearranjos” que buscam equacionar a recuperação da queda da taxa de lucro e a impulsão da acumulação de capital¹⁰⁶, questiona-se sobre qual seria o papel dos movimentos artístico-culturais. Questiona-se não apenas os impactos sofridos pelo público que compõe esses movimentos, em sua maioria parcela da classe trabalhadora, mas em que medida as formas de subjetivação, as individualidades e identidades produzidas por esses movimentos assumem um perfil autoritário, aderindo ao conservadorismo, ao reacionarismo e ao pós-fascismo¹⁰⁷, mesmo que, em sua história, alguns desses movimentos artístico-culturais tenham surgido entre as minorias sociais, como forma de protesto contra a realidade social. História que, portanto, coloca esses movimentos em franca oposição aos dogmas conservadores e reacionários, assim como à extrema-direita. Entre esses movimentos artístico-culturais, cuja história congrega o questionamento aos costumes estabelecidos, aos anseios sociais e existenciais da população afro-americana e da população rural branca norte-americana, impactadas pelos efeitos

¹⁰⁵ Segundo Miguel (2021), a *antipolítica* pauta-se pela disseminação de um discurso que prega intolerância às diferenças e às minorias sociais, criando um tipo de identidade entre sujeitos que acolhem tais discursos mediante predisposições individuais. A antipolítica “faz apelo a um povo uno para, uma vez mais, impor políticas definidas de antemão. Destroem-se as bases do diálogo entre diferentes e do pluralismo, indispensáveis à convivência democrática, ao mesmo tempo em que a instrumentalização do Estado em favor da minoria rica permanece.” (MIGUEL, 2021, p. 14)

¹⁰⁶ Segundo Marx *apud* Hirsch, na *Lei tendencial da queda da taxa de lucro* o desenvolvimento das forças produtivas gera uma elevação persistente na composição orgânica do capital – composição técnica do capital, a quantidade de meios de produção e trabalho vivo aplicado, expressa em termos de valor, a partir da relação entre capital constante e capital variável –, que não é acompanhado por uma proporção de aumento em massa de mais-valor, dado que o emprego da tecnologia “poupa” força de trabalho, assim como “expulsa” trabalho vivo dos processos de produção. Consequências como o aumento do exército de reserva e a queda do salário real comprometem as esferas da produção, em relação à queda da extração de mais-valor e da circulação, devido à impossibilidade de escoamento de mercadorias. O capital abstrai-se do processo de produção pois *move-se em direção a si mesmo*, expulsando suas bases concretas. A elevação da espoliação do trabalho, no intuito de frear a queda da taxa de lucro encontra limites intransponíveis, concretos, em relação à força de trabalho e à redução da taxa de lucro média da economia, elevando as tensões em torno da luta de classes devido à contradição entre ação individual – sobretudo dos capitalistas – e o resultado social, exigindo do Estado, assim, seu papel de mantenedor da “ordem”. (Cf. HIRSCH, 1978, p. 68 – 69).

¹⁰⁷ Traverso (2019) traz o conceito de *pós-fascismo* no intuito de compreender as metamorfoses sofridas pelo fascismo desde sua formulação clássica, devido à atualidade e atualização do fenômeno diante da expansão de um processo de extremodireitização presente nas democracias liberais ocidentais, a exemplo do Brasil. Segundo o autor, o pós-fascismo “surge de um passado fascista clássico, mas vem mudando suas formas. Muitos movimentos pertencentes a esta constelação não apelam a essas origens e se distinguem do neofascismo. De qualquer modo, eles não exibem uma continuidade ideológica com o fascismo clássico. No esforço de defini-los, não podemos ignorar o ventre fascista de onde eles surgiram, na medida em que essas são suas raízes históricas, mas também devemos levar em consideração suas metamorfoses. [...] O pós-fascismo pertence a um regime particular de historicidade – começo do século XXI – o que explica seu conteúdo ideológico errático, instável e contraditório, no qual se misturam filosofias políticas antinômicas.” (Cf. TRAVERSO, 2019, p. 03 – 04)

socioeconômicos da Depressão de 1929 e da Segunda Guerra Mundial, está o *Rock and roll*¹⁰⁸. (BREUNIG, 2008, p. 85 – 86).

No Brasil, na esteira do nacionalismo musical inaugurado pelo modernismo folclorista na década de 1920, que surge como forma de confronto ao mercado cultural internacionalizado (BREUNIG, 2008, p. 41 – 42), a *música rock* composta no Brasil permeia a ideia de uma identidade nacional. Entretanto, o papel político da *música rock* e seus subgêneros no Brasil, enquanto música de protesto, tem se mostrado contraproducente no sentido de gerar engajamento em torno de uma *práxis* emancipatória, progressista, devido à adesão de parte de seu público ao atual “populismo de direita”. (MIGUEL, 2021, p. 16). Caráter contraditório que permeia a música de protesto produzida no país, que associa-se a determinadas bases sociopolíticas, socioeconômicas e sociopsicológicas. Por um lado, a busca de uma identidade nacional trazida pelo Tropicalismo na década de 1970, cujas canções de protesto, segundo Tinhorão (1998, p. 325 – 326), reduziam-se ao inconformismo de uma classe média universitária, porta-voz de angústias pequeno-burguesas associadas ao individualismo de uma liberdade sem reservas. Por outro, pelo questionamento da identidade nacional através do “Rock brasileiro” popularizado na década de 1980, cujas canções de protesto pautam-se por um pessimismo sobre a possibilidade de uma identidade nacional, sobretudo com a realização do festival internacional *Rock in Rio* em 1985. “O evento provocou muitas reações em defesa da ‘verdadeira’ música brasileira contra a ‘invasão’ do rock. Os nacionalistas encontravam aliados em muitas frentes, não importando se eram politicamente ‘progressistas’ ou ‘conservadores’.” (VIANNA, 2002, p. 135). Bases sociopolíticas, socioeconômicas e sociopsicológicas que, por mais que estejam associadas ao contexto sócio-histórico brasileiro e suas particularidades, são determinadas pela música estandardizada, forma musical internacionalizada pela indústria cultural já atuante na indústria fonográfica desde a primeira metade do século XX, e que condiciona a formação da chamada música *pop*. Fator que corrobora para que o Rock brasileiro, a música de protesto brasileira *por excelência*, assumia desde a década de 1980 os tons e coros do nacionalismo.

Desde 1982, ano em que se popularizou o rótulo rock brasileiro⁴ e que dá início a um período de grande sucesso para os novos grupos cuja música assim foi rotulada (tendo

¹⁰⁸ Segundo Breunig (2008), o teor disruptivo do *rock and roll*, movimento artístico-cultural que, com a ascensão da indústria cultural em meados do século XX nos EUA, torna-se um estilo musical, associa-se à própria historicidade do termo *rock and roll*, de conotação sexual, sendo encontrado em letras de *blues* desde o fim do século XIX. (Cf. BREUNIG, 2008, p. 84)

como marco inicial o lançamento do compacto que continha *Você não soube me amar*, do grupo Blitz), a pregação nacionalista adquiria novamente vigor e espaço, mais ou menos generoso dependendo do órgão de imprensa, para ser emitida. (VIANNA, 2002, p. 135 – 136)¹⁰⁹

À medida que, desde os anos 1960, o *rock and roll* vai perdendo sua “essência” subversiva, ao ser transformado em estilo musical, mercadoria cultural e em “música particular do inconformismo jovem” (TINHORÃO, 1998, p. 333) por uma indústria cultural já internacionalizada, subgêneros como o *Punk rock* e o *Heavy metal* surgem nos anos 1970 nos EUA e na Inglaterra como movimentos artístico-culturais que continuariam o legado da *música rock* na tentativa da subversão dos padrões sociocomportamentais e na crítica à realidade social e política. Entretanto, mesmo com propostas estéticas visuais e musicais disruptivas, trazidas nos materiais utilizados para sua composição e no conteúdo de suas letras, no intuito de tanto “chocar” quanto denunciar as agruras da sociedade capitalista, movimentos artístico-culturais como o *punk rock* e o *heavy metal*, são transformados em estilos musicais, em mercadorias culturais, algo que, segundo Hirsch *apud* Straw (1984, p. 108)¹¹⁰, aparece como reflexo dos movimentos econômico-institucionais no sentido de uma reoligopolização industrial capitalista, que atinge as subculturas, estandardizando-as, industrializando-as para o entretenimento. Transformação e apropriação associadas às características desses próprios movimentos: composições musicais cuja forma mimetiza a forma-mercadoria, e o caráter grupal e de culto que permeia-os, tornando-os estilos de vida para seus ouvintes (STRAW, 1984, p. 107), algo presente no *punk*, desde sua origem¹¹¹, e que é mais latente no *heavy metal*, cuja diversidade e multiplicidade em termos de subgêneros, exigem a criação de um ecossistema socioeconômico de produção e comercialização próprios, o *underground*.

¹⁰⁹ Grifos do autor.

¹¹⁰ “*One can suggest, for example, that Hirsch's cyclical account of rock music's history, which distinguishes between periods of industry turbulence and periods of re-oligopolization, may be seen as differentiating those periods for which subcultural models and institutional-economic explanations are most appropriate (see Hirsch 1972).*”

¹¹¹ Segundo Guerra e Straw (2017), por mais que o *punk rock* tenha surgido na esteira dos movimentos de contracultura da década de 1960, em meio aos protestos e posicionamentos políticos contra a sociedade capitalista, o conservadorismo das sociedades estadunidense e inglesa, as crises econômicas e as guerras, “[o] *punk* foi uma matriz de reconstrução identitária dos jovens no pós-guerra: o *punk* mais do que um movimento foi um coletivo de indivíduos que se expressaram, o que o torna muito difícil de definir. O individualismo é uma marca compartilhada por todos os atores ingleses e americanos deste contexto.” (Cf. GUERRA; STRAW, 2017, p. 07) Grifo dos autores.

Antes de ser uma fórmula “anti-mercado” ou “anti-indústria fonográfica”, o *underground* é uma organização específica de mercado e indústria de música, dispondo técnicas e tecnologias de produção, distribuição e divulgação de maneira que lhe proporcionem maior autonomia, controle e discricão. (CAMPOY, 2008, p. 73)¹¹²

Apesar de sua proposta estética disruptiva que ultrapassa a música, pois “[no] caso do heavy metal, o sonoro, o visual e todas as dimensões verbais fazem contribuições cruciais para a definição do gênero¹¹³” (WEINSTEIN, 2000, p. 06)¹¹⁴, o *heavy metal*, como subcultura de contestação tem como sua “essência” a música de protesto. Através de seu material musical, o ouvinte de *heavy metal* e o adepto à família e ao estilo de vida *heavy metal* externalizam suas insatisfações particulares, demovidas e intensificadas pelo som dos amplificadores das guitarras distorcidas.

Em defesa da postura disruptiva desses movimentos artístico-culturais contra-hegemônicos por “essência” – como o *heavy metal* e seus subgêneros –, há uma ênfase em sua história que determinaria seu “conceito”, seu gênero como meio de compreensão mais acurada. Ênfase que parte de uma categorização de cunho genealógico do gênero e suas variações, associada ao *rock and roll*, da qual derivaria sua postura e estética antissistema. Nesse sentido, Weinstein (2000), adota uma perspectiva genealógica em detrimento de uma perspectiva historiográfica acerca da relação entre o *heavy metal* e o *rock and roll*. Segundo a autora, “os elementos sonoros, visuais e verbais trazidos e desenvolvidos pelo Heavy metal decorrem de uma “bricolagem” (WEINSTEIN, 2000, p. 05), uma coleção de elementos culturais herdados historicamente de movimentos artístico-culturais associados à *música rock* que estão impregnados no gênero, elementos que representam uma matriz “antissistema” evocada pelo público do *heavy metal*.

De forma mais geral, como uma erupção da música da cultura jovem da década de 1960, o heavy metal levou adiante as atitudes, valores e práticas que caracterizaram a geração Woodstock. Ele se apropriou do jeans, da maconha e do cabelo comprido. Colocou estrelas do rock em pedestais, adotou uma desconfiança em relação à

¹¹² Grifos do autor.

¹¹³ “*In the case of heavy metal, the sonic, the visual, and the verbal dimensions all make crucial contributions to the definition of the genre.*”

¹¹⁴ Tradução nossa.

autoridade social e sustentou que a música era uma expressão séria e que a autenticidade era um elemento essencial e de virtude moral dos artistas de rock.¹¹⁵ (WEINSTEIN, 2000, p. 18)¹¹⁶

Estetização comportamental imanente à estética disruptiva do *heavy metal*, cujos protestos contra os padrões vigentes na sociedade, evocados através da música, refletem, mais propriamente, os interesses individualistas de um estrato de classe média da sociedade capitalista industrializada desde a gênese do estilo. Segundo Straw (1984, p. 111), no período da gênese do gênero, geograficamente o público do *heavy metal* está afastado dos subúrbios estadunidenses, majoritariamente habitado por negros, hispânicos e *gays*, onde prevalece estilos como o *Disco* e o *punk rock*. Perfil classista que alia-se a certo “*éthos*” compartilhado pelo público do gênero que reconhece-se como *família*, a “família metal” (WEINSTEIN, 2000, p. 07), algo a ser reconhecido pelo enfoque iconográfico que caracteriza uma “cultura Heavy metal”. (STRAW, 1984, p. 117) Na tentativa de relacionar seu conceito a sua forma, o *heavy metal* e seus subgêneros trazem consigo uma óptica antissistema, fundamentada por uma estética dissonante, cuja música “pesada” e distorcida congrega o tom de seriedade e de raiva expressos por seus sujeitos – público e componentes das bandas – ao grotesco e à representação de uma humanidade mutilada, retratada pelas imagens utilizadas e veiculadas nos discos e materiais de divulgação das bandas e artistas¹¹⁷. Perspectiva cujo aporte crítico ressalta a amoralidade e a imoralidade dos conflitos sociais, sociopolíticos e geopolíticos da história da sociedade contemporânea, como podemos ver em letras como de *Refuse/Resist*¹¹⁸, música da banda de *Trash metal* brasileira *Sepultura*, cujo trecho reproduzimos:

Caos depois de Cristo
Tanques nas ruas
Confrontando a polícia
Sangrando os plebeus
Multidões furiosas

¹¹⁵ “More generally, as an eruption from the music of the youth culture of the 1960s, heavy metal carried forward the attitudes, values, and practices that characterized the Woodstock generation. It appropriated blue jeans, marijuana, and long hair. It put rock stars on pedestals, adopted a distrust of social authority, and held that music was a serious expression and that authenticity was an essential moral virtue of rock performers.”

¹¹⁶ Tradução nossa.

¹¹⁷ Como exemplo podemos citar capas de discos de bandas como *Iron Maiden* (*Killers*, 1981), *Slayer* (*Reign in blood*, 1996), *Megadeth* (*Countdown to extinction*, 1992), *Sepultura* (*Chaos A. D.*, 1993).

¹¹⁸ Tradução nossa.

Queimando carros
 Derramamento de sangue que se inicia
 Quem irá sobreviver? [...]
 Recuse
 Resista
 Recuse¹¹⁹

Embora essa perspectiva dissonante, disruptiva, trazida pelo *heavy metal* e seus subgêneros oponha-se a uma perspectiva estética aprazível, consonante com uma realidade e uma humanidade ideais que mistificam a realidade concreta e as mazelas sociais sustentadas pelos preceitos morais e políticos civilizatórios (burgueses), os meios utilizados para postular sua postura antitética são regressivos, fundamentados em uma visão catastrofista e em uma estética anti-humanista, veiculada por bandas e artistas do gênero.

Uma “visão de mundo” que alimenta um horizonte pessimista e niilista centrado na amoralidade e na imoralidade de um ser humano e de uma sociedade abstratos, apartados de um conjunto de determinações concretas. Um enfoque moralizador individualista que equaciona-se ao *éthos* familiar compartilhado pelo público do *heavy metal*, norteador por uma visão de classe¹²⁰ vigente na sociedade.

Os garotos da classe média que abraçaram o metal não pertenciam às camadas superiores de sua classe. Eles estavam centrados na classe média baixa, cujos

¹¹⁹ “*Chaos A.D.*
Tanks on the streets
Confronting police
Bleeding the plebs
Raging crowd
Burning cars
Bloodshed starts
Who'll be alive? [...]
Refuse
Resist
Refuse”

SEPULTURA. Refuse / Resist. In: Chaos A. D. Londres: Roadrunner, 1993. Duração: 03:19'. Formato: CD.

¹²⁰ Segundo Weinstein (2000), a primeira geração do público do *metal*, em meados do século XX, advinha da classe trabalhadora em ascensão, trabalhadores especializados que constituiriam um público de classe média-baixa. Nesse sentido, por mais que uma cultura operária estivesse presente na estética metal, em suas formas de protesto contra a sociedade (capitalista) e seus problemas sociais, a subjetividade do público do metal tem como cerne uma “visão de mundo” de classe média. “O público do heavy metal nunca foi exclusivamente da classe trabalhadora. Os fãs de metal mais velhos, aqueles no final da adolescência e início dos vinte anos, eram mais propensos a serem operários, mas uma parcela significativa dos adeptos em idade escolar vieram de famílias de classe média. No entanto, a cultura operária permeou a subcultura do heavy metal.” (WEINSTEIN, 2000, p. 114) Tradução nossa.

membros são os mais inseguros em sua posição. Haveria coisa mais ameaçadora para os pais de classe média baixa do que testemunhar seus filhos imitando as maneiras dos operários e defendendo os valores dos operários (?)¹²¹ (WEINSTEIN, 2000, p. 115)¹²²

Algo que suplanta a construção de uma *práxis* política, fomentando, em contrapartida, uma subjetividade reacionária, cujo pessimismo em relação à irremediável degradação da realidade (e da sociedade) produz uma sensação de desamparo, frustração e desesperança. Sensação que torna o indivíduo suscetível à narrativas que advogam pela implementação de uma ordem centrada em figuras de autoridade, na busca por coesão social. Sensação que converte-se em agressividade, sobretudo contra um *outro* incompatível com a ordem almejada – fundamentada pelas relações de produção capitalistas e suas contradições –, comportamento relativo à personalidade autoritária (HORKHEIMER *apud* COSTA, 2019, p. 28), de cunho fascista.

A agressividade do indivíduo é despertada pela frustração, geralmente de suas necessidades econômicas; então, incapaz de apontar as verdadeiras causas de sua dificuldade, devido à confusão intelectual, ele parte para o ataque, por assim dizer, despejando sua fúria sobre qualquer objeto que esteja disponível e que muito provavelmente não revidará. (ADORNO, 2019, p. 144)

A apreensão meramente imediata do conteúdo estético suplanta sua compreensão na sua relação com o conceito, fazendo com que alimente uma “visão de mundo” reacionária, limitada a ordem do sensível, aos afetos, ao irracionalismo e a brutalidade trazidos pelas imagens e pela música em seu conteúdo. Uma barreira imagética e sonora que malogra a mensagem trazida pela letra da música de conteúdo pretensamente crítico, politizado, afastando o indivíduo da compreensão da história que alicerça a construção material e estética do gênero que cultua. Assim, a música pretensamente política despolitiza.

Na subcultura do metal, o estilo e sentimentos dos operários estão ligados a atitudes políticas, mas estas não são progressivas em qualquer sentido convencional,

¹²¹ “*The middle-class kids who embraced metal were not from the upper reaches of their class. They were centered in the lower middle class, whose members are the most insecure in their standing. There could be few things more threatening for lower-middle-class parents than to witness their sons aping blue-collar manners and espousing blue-collar values.*”

¹²² Tradução nossa.

basicamente equivalendo a um animosidade cínica para com aqueles em posições de autoridade governamental.¹²³ (WEINSTEIN, 2000, p. 115)¹²⁴

O *rock and roll*, sobretudo o *heavy metal* e seus subgêneros, a partir de sua ênfase em uma expressão musical dissonante, no sentido da produção de uma massa sonora barulhenta e estridente, catalisam a percepção do sujeito em torno da excitação, da ordem sensível. Nessa apreensão imediata em que o sensível é evocado em detrimento do racional, a compreensão subjetiva diante dessa experiência estética tem no corpo o cerne de sua forma de mediação. Uma exacerbação individualista que regride a gênese do gênero.

A década de 1970 foi chamada de “Década do Eu”. Aqueles que tentaram preservar um senso de comunidade tornaram-se Deadheads ou aderiram a cultos religiosos e se tornaram “Jesus Freaks”. A subcultura do heavy metal foi outra alternativa para uma cultura excludente da comunidade juvenil.¹²⁵ (WEINSTEIN, 2000, p. 18)¹²⁶

No impacto da experiência do particular excitado, a experiência é amplificada mediante o caráter grupal, massificador e cultural que envolve a subcultura do heavy metal, determinando padrões comportamentais e estéticos aos indivíduos que escutam e consomem as músicas do gênero. Caráter que estende-se aos músicos das bandas, levados a expressar-se pelos seus instrumentos a partir dessa mediação corporal associada à excitação. Na *música rock*, mas principalmente no *heavy metal*, a técnica na execução do instrumento é destinada a produzir uma música que combine volume, velocidade, agressividade e barulho mediante uma quantidade de notas em um compasso, algo que exige um condicionamento físico, uma disposição corporal predeterminada – e que ainda está associada à reproduzibilidade dos padrões e das frases¹²⁷ exigidos pelos gêneros como parte de seus códigos.

¹²³ “In the metal subculture, blue-collar style and sentiments are tied to political attitudes, but these are not progressive in any conventional sense, basically amounting to a cynical animosity toward those in positions of governmental authority.”

¹²⁴ Tradução nossa.

¹²⁵ “The 1970s was called the ‘Me Decade.’ Those who attempted to preserve a sense of community became Deadheads or joined religious cults and became ‘Jesus Freaks.’ The heavy metal subculture was another alternative for an exclusionary youth community.”

¹²⁶ Tradução nossa. Grifos da autora.

¹²⁷ Frases e motivos musicais. A frase musical é um conjunto de notas agrupadas que forma a menor unidade com sentido completo em uma composição, um fragmento da música que, como parte, denota o sentido do todo, da composição musical. Já o motivo musical associa-se à menor unidade da música com sentido temático, um trecho cujo conjunto de notas utilizadas nos permite identificar a música, fornecendo certa “identidade” à música, sobretudo em relação ao ouvinte. Em estilos musicais como o *rock and roll* e seus subgêneros, é marcante e essencial a presença do motivo musical através do popularmente conhecido *riff*, trazido pela guitarra elétrica.

O código do heavy metal envolve vários conjuntos de regras que podem ser aplicados para gerar um som identificável como música heavy metal. Assim como o rock and roll adotou muitas das regras do rhythm and blues, exagerando ou simplificando algumas delas no processo, o pesado código do metal tem raízes profundas no rock, de onde emergiu, especificamente as tradições do blues-rock e do acid-rock.¹²⁸ (WEINSTEIN, 2000, p. 22)¹²⁹

Uma experiência catártica em que o sujeito está imerso em uma experiência caótica de dispersão de energia corporal e pulsional, representada por sentimentos de raiva, indignação, frustração sob o impacto de uma massa sonora barulhenta, como trilha sonora para devotos que almejam um estilo de vida hedonista em meio a catástrofe, em meio às agruras do mundo real. “Visto como uma ocupação, o heavy metal é uma luta séria e exigente de pessoas comprometidas e ambiciosas, também identificadas e muitas vezes devotadas a um estilo de vida hedonista que atinge o seu auge no êxtase dionisíaco.”¹³⁰ (WEINSTEIN, 2000, p. 60)¹³¹ A fealdade das imagens estampadas nas camisas, *posters*, capas dos discos – LP, K7 e CD – que combina com a ausência de cor e luto do preto das roupas, funciona como um momento de expurgo em relação às mazelas sociais impostas empiricamente. Mecanismo funcional na redução das tensões e pressões sofridas por uma pseudo-individualidade atomizada pela sociedade capitalista que é acolhida pelo grupo de indivíduos que compartilham a mesma experiência, criando um horizonte de pertencimento, de proteção, um horizonte social, centrado na banda como unidade social, e que atua como negação imediata ao mundo externo pelo clã. “O artista de heavy metal não pode viver sozinho: ele deve ser membro de um grupo. O metal, seguindo a tradição do rock, é orientado para o grupo. A banda é um símbolo de comunidade e uma necessidade prática para produzir o som do heavy metal.”¹³² (WEINSTEIN, 2000, p.

Contudo, no meio musical do estilo, entre os instrumentistas e ouvintes, tanto a frase musical quanto o motivo musical são simplesmente referenciados como frase.

¹²⁸ “*The code for heavy metal involves several sets of rules that can be applied to generate a sound identifiable as heavy metal music. Just as rock and roll adopted many of the rules of rhythm and blues, exaggerating or simplifying some of them in the process, heavy metal's code has deep roots in the rock from which it emerged, specifically the blues-rock and acid-rock traditions.*”

¹²⁹ Tradução nossa.

¹³⁰ “*Seen as in occupation, heavy metal is a serious and demanding struggle of committed and ambitious people who are also identified with and often devoted to hedonistic life-style that reaches it peak in Dionysian ecstasy.*”

¹³¹ Tradução nossa.

¹³² “*The heavy metal artist cannot go it alone: he must be a member of a group. Metal, following the rock tradition, is group-oriented. The band is both a symbol of community and a practical necessity to produce the heavy metal sound.*”

69)¹³³. Uma experiência catártica cujo término produz uma sensação que assemelha-se aos momentos de purificação e revigoramento, sejam aqueles ofertados pelos templos religiosos, sejam aqueles ofertados por ambientes burgueses contemporâneos, como *resorts* e *spas*. Ambientes que recondicionam corpos e mentes para suportar a volta à normalidade da exploração do trabalho produtivo, das mazelas sociais e das violências físicas e psíquicas impostas pelo mundo real capitalista.

Por mais que, genealogicamente, o *heavy metal* descenda do *rock and roll*, o *éthos*, o fetiche iconográfico, a homogeneidade e a devoção, modos de representação característicos da identidade do público do *heavy metal*, alastraram-se por todo o público da *música rock*, constituindo sua subjetividade. O “Heavy Metal é ao mesmo tempo o mais consistente sucesso na forma da música rock [embora seja] o mais marginalizado dentro do discurso da cultura rock institucionalizada.”¹³⁴ (STRAW, 1984, p. 118)¹³⁵. Ambiguidade que cria um tipo de “consciência”, a do pária orgulhoso, constituinte da identidade *headbanger*¹³⁶.

Os párias orgulhosos usam as razões para a sua rejeição pela sociedade como uma medalha de honra. A sociedade dominante olha bastante desfavoravelmente para os grupos que marginaliza; torna-se militantemente hostil contra grupos que ostentam os motivos da sua rejeição como marcas da virtude. O pária orgulhoso convida à guerra cultural.¹³⁷ (WEINSTEIN, 2000, p. 271)¹³⁸

Um engajamento (a)político baseado na guerra contra um tipo de “ordem dominante”, percebida abstratamente e de maneira despolitizada. Ao invés dos marginalizados, tal ordem oprime um grupo de *outsiders*, situação representada pela épica batalha do indivíduo contra a sociedade narrada nas letras de uma música de protesto através da forma musical do gênero heavy metal. Engajamento que restringe o sujeito à imediatidade, à ordem sensível, ao expurgo de insatisfações particulares, aproximando a identidade *headbanger* de movimentos de direita e extrema-direita, propensão associada ao individualismo e a falta de comprometimento em relação a programas de ação coletiva, a pautas políticas radicais ou mesmo reformistas.

¹³³ Tradução nossa.

¹³⁴ “Heavy Metal is at once the most consistently successful form of rock music and the most marginalized within the discourse of institutionalized rock culture.”

¹³⁵ Tradução nossa.

¹³⁶ Denominação dos fãs de *música rock*, mais relacionada aos fãs do gênero *heavy metal* e seus subgêneros. (Cf. WEINSTEIN, 2000, p. 272)

¹³⁷ “Proud pariahs wear the grounds for their rejection from society as a badge of honor. Dominant society looks unfavorably enough on the groups that it marginalizes; it becomes militantly hostile against groups that flaunt the grounds for their rejection as marks of virtue. The proud pariah invites cultural warfare.”

¹³⁸ Tradução nossa.

O público do metal é descolado. A noção de ser politicamente correto é completamente estranha aos seus membros. São rebeldes do rock and roll com gosto pelo prazer dionisiaco. Eles têm julgamentos sobre política, mas esses julgamentos não envolvem programas de ações coletivas.¹³⁹ (WEINSTEIN, 2000, p. 242)¹⁴⁰

Aproximação como continuidade de uma subjetividade reacionária já atuante na sociedade contemporânea como “inconsciente coletivo”. Subjetividade que é reatualizada ao ser reafirmada por movimentos artístico-culturais cujo público *organiza-se* em torno de gêneros musicais como o *rock and roll*, o *punk rock*, o *heavy metal* e seus subgêneros. Gêneros demarcados por um material musical majoritariamente composto para ser meio de protesto dos indivíduos e seus clãs, para protestar por eles, e que disseminam formas de engajamento que resultam em modos de celebração a partir de uma estética cultural em torno da música de protesto em seus shows.

Tais eventos tornam-se momentos em que ocorre um tipo de experiência realizada em espaço e tempo delimitados, cuja estética da violência é externalizada dentro de um mundo privatizado que aparta-se do mundo exterior por tempo e espaço delimitados. Uma ordem de reclusão do mundo exterior (da sociedade) – ordem pública – ao mundo interior (dos eventos) – ordem privada. Mundo privado que produz um ambiente onde o tempo de *cena*¹⁴¹ e a quantidade de shows assistidos tornam-se condecorações, ambiente hierarquizado em que o culto à autoridade e aos símbolos de pertencimento ao clã e a sua ordem assemelham-se à rigidez militarista e a sua estética da dominação. Uma estrutura que pavimenta o ambiente para um culto à misoginia, a homofobia, a transfobia, à xenofobia e ao racismo, devido ao caráter exclusivista essencializado por um grupo de párias orgulhosos, cuja subjetividade subversiva, predisposta a desenvolver uma visão “antipolítica” da realidade social, pode cultivar uma subjetividade fascista. Um mundo interior que ultrapassa seus limites rumo ao mundo exterior. Assim, a subjetividade subversiva cultivada nesse contexto é aderente à propaganda de massas do fascismo.

¹³⁹ “The audience for metal is unhip. The notion of being politically correct is completely alien to its members. They are rock-and-roll rebels with a taste for Dionysian pleasure. They have judgments on politics, but those judgments do not involve programs of collective actions.”

¹⁴⁰ Tradução nossa.

¹⁴¹ Ecossistema social dos movimentos culturais no ambiente urbano.

CONCLUSÃO

Em nossa pesquisa, buscamos ressaltar a relação entre música, indivíduo e sociedade na história da sociedade ocidental, tendo em vista a maneira como a música adquire um *corpo social* que intermedia a relação entre indivíduo e o mundo social. Inicialmente, buscamos entender como a música desempenha um papel social na sua relação com o sujeito, compositor e ouvinte, papel capaz de modificar a relação entre o sujeito, em seu processo de individuação ao longo da história do ocidente e seu modelo de sociedade. Um papel social que, na contemporaneidade, assume uma *forma política*, no modo como a música, a partir da forma popular da canção, é transformada em bem cultural, em mercadoria, a ser manipulada pela indústria cultural no intuito de atender a interesses dominantes.

Iniciamos nosso percurso na antiguidade grega, expondo como autores como Platão enfatizavam em seus escritos a importância da música na formação do cidadão, no intuito de criar uma harmonia entre cidadão e *pólis*, na constituição de um *éthos*. No período medieval, buscamos demonstrar como a orientação do papel social da música para as pretensões catequéticas da igreja católica torna-se um projeto político de dominação ideológica para a constituição de uma coletividade submissa. “A função da música, naquela época, era a de levar os crentes a um estado de contrição e drástica humildade, apagando qualquer traço de individualidade neles e diluindo-os numa coletividade submissa.” (FISCHER, 1997, p. 213) Demonstramos, posteriormente, como na modernidade a centralidade dada ao processo de individuação, que coloca em primeiro plano os sujeitos compositor e ouvinte na sua relação com a música, associa-se à constituição dos Estados nacionais e da sociedade burguesa, envolta em relações comerciais que determinam o fim do trabalho artesanal e o início do trabalho artístico, reconhecimento mediado pelos interesses econômicos atrelados ao modo de produção capitalista.

Como apontamos, no século XIX, a cisão entre o compositor individualizado na figura do artista e o público, somado à transformação do ouvinte em parcela de uma plateia homogeneizada, ávida por acesso a bens culturais em atenção à “visão de mundo” burguesa sedimentada, corroboraram para a instauração de um processo de democratização da música, na relação entre a expansão do número de ouvintes e a exploração comercial da música, com o intuito de atender a interesses dominantes. Algo que remonta aos primeiros indícios da criação de uma cultura de massa que será funcional a indústria cultural.

No âmago mesmo da democratização generalizada da música, que se manifestou no século XIX tanto pela expansão do número de ouvintes como pelas modalidades da vida musical — primeiros indícios de uma cultura de massa, modestos, mas reais, em que a exploração comercial da música foi ganhando um papel cada vez mais importante —, esboçou-se uma diferenciação que haveria de revelar-se determinante para o futura música. (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 663 – 664)

A indústria cultural, como empreendimento capitalista, toma o horizonte social de um modelo de sociedade ocidentalizada em expansão no início do século XX, cujo *modus operandi* investe na estereotipia e na paródia catártica do *kitsch*, conectadas à alma do povo, estetizando um ambiente totalitário funcional à reprodução de capital. “O kitsch mantém um ditador em estreito contato com a ‘alma’ do povo. Se a cultura oficial ficasse acima do nível geral das massas, haveria o perigo do isolamento.” (GREENBERG, 1997, p. 39)¹⁴²

Com a ascensão da indústria fonográfica e suas gravadoras, demonstramos que mesmo formas musicais surgidas como meio de representação de uma camada da população, cujas manifestações artístico-culturais colocam-se como antítese à realidade social, são apropriadas, tornando-se objetos destinados ao entretenimento, cultura de massa. A partir da *forma canção*, constatamos que a mercantilização de gêneros musicais “subversivos” em relação à “visão de mundo” hegemônica na sociedade contemporânea torna suas canções produto de consumo, entretenimento, algo que malogra o caráter subversivo trazido por tais gêneros e suas canções.

Buscamos comprovar que essa forma de mercantilização transcende gêneros musicais, devido ao processo de standardização empreendido pela indústria cultural sobre a música popular. Nisso as distinções da forma musical em gêneros, estilos¹⁴³ e canções é subsumida na própria forma que caracteriza a música popular, determinada pela necessidade de conexão com o ouvinte através de uma audição facilitada. Um tipo de composição musical capaz de mobilizar ações e corresponder aos anseios mais imediatos dos ouvintes. Traço com o qual compactua a gênese da música de protesto, a música de resistência, forma musical que dissemina-se como cultura urbana da sociedade industrial capitalista no século XX, a partir dos rótulos de canção de protesto e canção de intervenção, cujas canções são meros veículos para a mensagem trazida,

¹⁴² Grifo do autor.

¹⁴³ Como gênero musical, concebemos os conteúdos e materiais trazidos por determinado tipo de música que diferencia-a de outro tipo de música. Como estilo musical, concebemos os materiais utilizados para a composição de determinado tipo de música, que associa-a a determinado gênero musical.

compostas em conformidade com as necessidades de mobilização política aprioristicamente dadas. Nisso, a música de protesto aparece como simulacro da música de consumo.

Nesse sentido, como buscamos evidenciar, uma proposta de mobilização política através da música de protesto em suas diversas faces como a canção de protesto ou a canção de intervenção, naufraga devido ao próprio caráter massificador desses objetos musicais, característica que predetermina seu *status* de mercadoria cultural. Massificar-se é requisito imanente à forma de tais objetos artístico-estéticos, é anterior aos materiais utilizados em sua composição, ao seu conteúdo e a sua mensagem, assim como à intenção do compositor, determinada ideologicamente. Em sua forma composicional, a música de protesto constitui-se por intermédio de uma subjetividade determinada por relações mercantis, eco da divisão do trabalho da sociedade de classes capitalista.

Como verificamos, o engajamento no intuito de fomentar uma práxis política emancipatória em torno da música de protesto é contraproducente, sobretudo pela relação dialética entre um objeto artístico-cultural, cuja forma é tautológica à forma-mercadoria, e uma subjetividade semiformada.

Os dominantes monopolizaram a formação cultural numa sociedade formalmente vazia. A desumanização implantada pelo processo capitalista de produção negou aos trabalhadores todos os pressupostos para a formação e, acima de tudo, o ócio. As tentativas pedagógicas de remediar a situação se transformaram em caricaturas. (ADORNO, 2005, p. 05).

Como mimese da sociedade capitalista, a música de protesto aliena-se a estrutura de produção, distribuição e circulação capitalistas. As promessas de libertação do indivíduo da condição de dominado, trazidas pela música de protesto, em troca de seu engajamento, fracassam diante da subjetividade disposta a ser mobilizada, imanente a pseudo-individualidade, reflexo da sociedade mercantil. A pretensa subjetividade subversiva, produto da experiência do sujeito com o objeto artístico-estético que suscita seu engajamento, restringe-se ao imediatismo da demanda requerida por tal objeto e às demandas particulares do sujeito. A subjetividade subversiva resume-se à reação, torna-se reativa, assume uma feição reacionária.

Como mercadorias culturais, mostramos como gêneros musicais fundamentados por uma proposta disruptiva, como o *rock and roll* – principalmente a partir do *punk rock* e do

heavy metal – ao invés do engajamento político, fomentam a criação de nichos culturais, tribos urbanas e clãs, meios de aglutinação de identidades díspares que transformam gêneros musicais, artistas e bandas em objeto de culto, criando um tipo de *éthos* peculiar, mais evidente no público *heavy metal*. “A composição de classe do público principal do metal está funcionando e classe média, mas a subcultura do metal está impregnada do ethos operário. O Ethos, porém, não precisa e não se traduz neste caso em uma postura política.”¹⁴⁴ (WEINSTEIN, 2000, p. 115).¹⁴⁵ Os aspectos iconográficos e comportamentais suplantam a mobilização política: o teor subversivo perde espaço para a ode ao niilismo. Com isso, constatamos como a música de protesto, ascendendo a *hit* e bem cultural, serve a processos psicossociais de regressão e autoconservação, mas principalmente, torna-se veículo de formas de manipulação empreendidas pela indústria cultural para atender a interesses dominantes.

Podemos inferir como o pretense engajamento político posposto pela música de protesto, que acontece a posteriori, é aprioristicamente condicionado a interesses dominantes, na maneira como os *managers* da indústria cultural utilizam os mecanismos de engajamento dispostos pela música de protesto para processos de despolitização em massa, para mobilizar sujeitos em torno de um projeto político dominante. Na relação entre compositor, composição e ouvinte, verificamos como a experiência particular, individualista e imediatista com o objeto artístico-estético tolhe a experiência estética. A relação do sujeito com uma obra é alienada a interesses ulteriores, interesses mercantis e ideológicos, que ultrapassam sujeito e obra. O valor de troca suplanta o valor de uso, a experiência estética e o gosto atrofiam-se mediante a primazia do sujeito consumidor sobre a obra, objeto de consumo. “A objetividade da obra de arte fica falsificada pela personalização [...]” (ADORNO, 2005, p. 14). Diante da promoção do “esmagamento de toda existência individual” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114) pela sociedade mercantil, destacamos a funcionalidade adquirida pela música de protesto como meio de amortecimento dos impactos das mazelas sociais sobre os indivíduos, à medida que ela assume o papel de porta-voz do sentimento de impotência e de ira acumulados, oferecendo instantes terapêuticos em que tais sentimentos são canalizados e externalizados. Funcionalidade que frustra as potencialidades de engajamento político ofertadas pela música de protesto, substituindo-o por um tipo de engajamento individualista no nível do desejo.

¹⁴⁴ “The class composition of the core metal audience is working and middle class, but the metal subculture is steeped in the blue-collar ethos. Ethos, however, need not and does not translate in this case into a political stance.”

¹⁴⁵ Tradução nossa.

Recuperar uma agência política efetiva significa, em primeiro lugar, aceitar, no *nível do desejo*, a nossa participação no impiedoso moedor de carne do capital. O que está sendo denegado nesse repúdio ao mal e à ignorância, projetados nesse Outro fantasmático, é a nossa própria cumplicidade com as redes de opressão planetárias. (FISHER, 2020, p. 28)¹⁴⁶

Enfatizamos como o caráter fetichista da música de protesto, como mercadoria cultural, é amplificado devido a sua capacidade de fetichizar formas de comportamento subversivas à ordem, normalizando-as iconograficamente. A música de protesto atua como meio de inclusão dos sujeitos e manifestações artístico-estéticas socialmente e esteticamente marginalizados no sistema global de produção e reprodução de capital, contribuindo com sua reorganização sistêmica. A música de protesto torna-se um mecanismo que fomenta a particularização da esfera pública e política, engendrando um comportamento reacionário, mistificado sob os rótulos *subversivo* e *outsider*. Assim, ressaltamos como a pretensa subjetividade subversiva, requerida e reproduzida por manifestações artístico-culturais engajadas como a música de protesto, é capaz de subsumir e conservar a subjetividade reacionária e conservadora operante na sociedade entre os processos de individuação dos sujeitos, tornando-se insumo para o surgimento de um comportamento “antipolítico” na sociedade contemporânea, de inspiração fascista, a ser disseminado pelos *media*.

Por fim, demonstramos neste trabalho que a proposta disruptiva trazida pela música de protesto, além de inócua no sentido da geração de um engajamento político que modifique a realidade social, mimetiza a realidade social, normalizando-a na maneira como a espelha, servindo à manutenção do sistema de reprodução de mercadorias devido a sua tautologia à forma mercadoria. Constatamos que esse problema de forma trazido pela música de protesto sabota sua própria proposta, assim como obstrui pretensões individuais e coletivas em torno de um projeto político emancipatório na maneira como as falseia, à medida que funciona como um engodo. Com isso, a música de protesto sabota a formação de uma individualidade emancipada, ao manter intacta a subjetividade reacionária que opera, autonomamente, o processo de pseudoindividuação vigente na sociedade produtora de mercadorias, ao mesmo tempo que exacerba seu caráter individualista e reacionário a partir do simulacro de uma subjetividade subversiva que funciona como ideologia. Assim, o engajamento proposto pela música de

¹⁴⁶ Grifo do autor.

protesto, mediado por técnicas de psicologia de massa, serve ao oposto em relação a sua proposta, tornando-se capaz de engendrar a produção de uma subjetividade de inspiração fascista. O ideal de emancipação converte-se, na realidade concreta, em sujeição e dominação.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Matos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ADORNO, Theodor W. *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Trad. Virgínia Helena F. da Costa *et al.* São Paulo: Unesp, 2019.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- ADORNO, Theodor W. Indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Sociologia: Theodor W. Adorno*. 4 ed. Trad. Amélia Cohn. São Paulo: Editora Ática, 1986. (p. 93 – 99).
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ADORNO, Theodor W. Moda intemporal: sobre o jazz. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. In: *Indústria cultural*. Trad. Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- ADORNO, Theodor W. Tempo livre. In: *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Maria Helena Ruschel. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor. *Teoria da semicultura*. Trad. Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. de Abreu. Revista Educação e Sociedade, n. 56, ano XVII, dezembro de 1996, p. 388 – 411.
- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.
- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). *Theodor Adorno*. São Paulo. Ática, 1986, p.115 – 146. Coleção Grandes Cientistas Sociais.
- ADORNO, Theodor W. Sobre o caráter fetichista na e a regressão da audição. In: *Indústria cultural*. Trad. Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Excurso II: Juliette ou Esclarecimento e moral. In: *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O conceito de esclarecimento. In: *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AMARAL, Shirlena C. S.; NASCIMENTO, Giovane do; PINHO, Leandro G. *Os anos 60 e o movimento negro norte-americano: uma década de elevação de consciência, eclosão de sentimentos e mobilização social*. Revista Científica Internacional InterSciencePlace. Nº 30, volume IX, artigo nº 11, Julho/Setembro 2014. ISS: 1679 – 9844. D.O.I: 10.6020/1679-9844/3011. Acesso em: 10/10/2023.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ARISTÓTELES. *Ética à Nicômaco*. In: *Aristóteles*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Livro V. Coleção Os Pensadores, Vol. II.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1985. Livro V.

BENNET, Andy. *Youth, Music and DIY Careers*. Cultural Sociology: British Sociological Association. Sage Publications, Jun 2018. Volume 12, Issue 2: Special Issue, p. 133 – 285. <https://doi.org/10.1177/1749975518765858>. Acesso em: 20/09/2023.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. Volume 1.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Batista. 1 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. Volume III.

BRAUN, Wilhelm Alfred. Introduction. In: *Types of weltenschmerz in german poetry*. New York: AMS PRESS, INC., 1966. The Project Gutenberg eBook. Acesso em: 12/08/2023.

BREUNIG, Tiago Hermano. *Tradição e contradição: a naturalização do rock no Brasil*. Dissertação (mestrado): programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2008. Acesso em: 03/09/2023.

BURNETT, Henry. *Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB?* Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p. 105 – 123, jan. 2008. Acesso em: 22/05/2023.

BONADIO, Maria Cláudia; GUERRA, Paula. *Moda, do-it-yourself e culturas globais digitais*. Revista dObra[s]. São Paulo: Associação Brasileira de Pesquisas em Moda (ADEPEM), 2022. Número 34. Janeiro-Abril 2022. e-ISSN 2358-0003. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras>. Acesso em: 14/06/2023.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil*. Dissertação (mestrado). UFRJ/IFCS: Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, 2008. Acesso em: 14/08/2023.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1958.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Trad. Roneide Venâncio Majer. 8 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. Vol. 1.

CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. Coleção Pensamento crítico, Vol. 48.

CARCANHOLO, Reinaldo. *Capital: essência e aparência*. São Paulo: Expressão popular, 2013. Vol. 2.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade liberal*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEAN, Jody. De aliados a camaradas. In: *Camarada: um ensaio sobre pertencimento político*. 1 ed. Trad. Artur Renzo. São Paulo: Boitempo editorial, 2021. p. 19 – 42. Versão eletrônica.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo F. Dias. 1ed. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas)

DU BOIS, W.E.B. *As almas do povo negro*. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A ideologia alemã*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. Manifesto comunista. In: *Manifesto comunista; Teses de Abril*. 1 ed. Trad. Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2017.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 9 ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista*. Trad. Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia literária, 2020.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBOURG, Jacob (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectivas, 1985.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. Coleção comunicações.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: a social history*. 2 ed. New York; London: Routledge – Taylor & Francis Group, 2006.

FREITAS, Verlaine. *A objetividade negativa do artefato estético: Adorno e os paradoxos da arte como figuração de um sujeito emancipado*. Piracicaba: Revista Comunicações, Ano 22, n. 3, p. 9 – 20, 2015. ISSN Impresso 0104-8481. ISSN Eletrônico 2238 – 121X. DOI: <http://dx.doi.org/10.15600/2238-121X/comunicacoes.v22n3p9-20> Acesso em: 05/03/2023.

FREITAS, Verlaine. *Unidade instável: o conceito de forma na Teoria estética de Theodor Adorno*. Dissertação (mestrado): Programa de Pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais: UFMG/FAFICH, 1996. Acesso em: 19/06/2023.

FREUD, Sigmund. Acerca de uma visão de mundo. In: *O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Obras completas, Volume 18. (a)

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Obras completas, Volume 12. (c) Versão eletrônica.

FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Obras completas, Volume 12. (c) Versão eletrônica.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Obras completas, Volume 18. (a) Versão eletrônica.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade da psicanálise. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Obras completas, Volume 14. (b) Versão eletrônica.

GUERRA, Paula; STRAW, Will. *I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground*. Revista Cadernos de Arte e Antropologia [Online], Vol. 6, No 1, 2017. p. 05 – 16. Acesso em: 15/07/2024.

GUINSBOURG, Jacob. Romantismo, historicismo e história. In: GUINSBOURG, Jacob (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectivas, 1985.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, Otília B. F.; ARANTES, Paulo E. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. Trad. Márcio Susuki. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HANKE, Michael M. *Comunicação e Lebenswelt, racionalidade e experiência estética: uma discussão interdisciplinar e pragmatista*. Revista Galaxia (PUC-São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 35, mai-ago, 2017, p. 106-118. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554129276> Acesso em: 23/07/2023.

HARVEY, David. *A loucura da razão econômica: Marx e o capital no século XXI*. Trad. Artur Renzo. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

HEGEL, Georg W. F. *Estética: a ideia e o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova cultural, 1988. Coleção Os pensadores, Vol. 1

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012.

HIRSCH, Joachim. The State Apparatus and Social Reproduction: Elements of a Theory of the Bourgeois State In: HOLLOWAY, John; PICCIOTO, Sol. *State and Capital: a marxist debate*. Londres: Edward Arnold (Publishers) Ltd, 1978.

HOBBSBORN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2002.

HORTA, Rodrigo César Ribeiro. *O imaginário político da Nova República nos acordes do rock nacional (1982 – 1992)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2020. Acesso em: 22/07/2023.

JAEGER, Werner W. A República I. In: *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 749 – 863.

JAEGER, Werner W. O lugar dos gregos na história da educação. In: *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 01 – 20.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

JUNG, Carl G. *Tipos psicológicos*. Trad. Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

LIMA, Annemeire Araújo de. *Canções de protesto nos estados unidos: uma leitura dialógica*. Florianópolis: UFSC, 2018. Programa de Pós-graduação em Inglês. Revista Estudos Anglo-Americanos, v. 47, nº 1, 2018, p. 69 – 93. Acesso em: 15/04/2023.

LIPOVESTKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal: ética, mídia e empresa*. 3 ed. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACPHERSON, Crawford B. *A democracia liberal: origens e evolução*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

MAGNANI, José Guilherme C. Transformações da cultura urbana das grandes metrópoles. In: MOREIRA, Alberto da Silva (Org). *Sociedade global: cultura e religião*, 2009.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Trad. Giasone Rebuá. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Maria Helena Barreiro Alves. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015. Coleção Folha grandes nomes do pensamento, Vol. 22.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010. (Coleção Marx-Engels)

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política – Livro I: O processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. Versão eletrônica.

MÉSZARÓS, István. *Para além do capital: rumo a uma teoria da transição*. Trad. Paulo César Castanheira e Sérgio Lessa. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2011. Coleção Mundo do trabalho.

MIGUEL, Luís Felipe. A reemergência da direita brasileira. In: GALLEGO, Ester Solano (Org.). *O ódio como política: a reinvenção da direita no Brasil*. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2018. Edição eletrônica (e-pub), p. 16 – 25.

MIGUEL, Luís Felipe. *Despolitização e antipolítica: a extrema-direita na crise da democracia*. Revista Argum, Vitória, v. 13, n. 2, p. 8-20, maio/ago.2021. | ISSN 2176-9575. Acesso em: 29/03/2023.

MIGUEL, Luís Felipe. *Mecanismos de exclusão política e os limites da democracia liberal: uma conversa com Poulantzas, Offe e Bourdieu*. Revista Novos estudos, CEBRAP, 2014. Vol. 98, p. 145 – 161. Acesso em: 07/07/2023.

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Trad. Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PACHUKANIS, Evgeni B. *Teoria geral do Direito e marxismo*. Trad. Sílvio Donizete Chagas. São Paulo: Editora Acadêmica, 1988.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2 ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ROSA, Ronel Alberti da. *Catarse e resistência: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade*. Canoas: Ed. ULBRA, 2007.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

ROCHA, Camila. O boom das novas direitas brasileiras: financiamento ou militância? In: GALLEGO, Ester Solano (Org.). *O ódio como política: a reinvenção da direita no Brasil*. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2018. Edição eletrônica (e-pub), p. 48 – 53.

- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo brasileiro LTDA, 1981.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- RUBIN, Isaak I. *A teoria marxista do valor*. Trad. José Bonifácio de S. A. Filho. São Paulo: Editora Polis, 1987. Coleção Teoria e História.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SILVA, Rubens Rangel. *A emergência do cartaz nas Jornadas de Junho: políticas e insurgências da escrita e da imagem em contexto de protesto*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2021. Acesso em: 01/11/2023.
- SCHERER-WARREN, Ilse. *Manifestações de rua no Brasil 2013: encontros e desencontros na política*. Caderno CRH, Salvador, v. 27, n. 71, p. 417 – 429, Maio/Ago. 2014.
- STRAW, Will. *Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal*. Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes, 1984. Number 5, p. 104 – 122. <https://doi.org/10.7202/1013933ar> Acesso em: 12/11/2023.
- TINHORÃO, José Ramos. O movimento tropicalista e o “rock brasileiro”. In: *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34. p. 323 - 349
- TRAVERSO, Enzo. *Do Fascismo ao Pós-Fascismo*. Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas, vol. 13, núm. 2, 2019. Universidade de Brasília, Brasil. Acesso em: 19/10/2023.
- VERNANT, Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- VIANA, Nildo. *O capitalismo na era da acumulação integral*. Aparecida, SP: Editora Santuário; Ideias e Letras, 2009.
- VIANNA, Hermano. Lugar nenhum. In: *O mistério do samba*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2002.
- WEBER, Max. *Escritos políticos*. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015. Coleção Folha: Grandes nomes do pensamento, v. 19.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” capitalista*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- WEINSTEIN, Deena. *Heavy metal: The music and its culture*. Boston: Da Capo Press, 2000.
- WEBER, Max. *Sociologia*. Trad. Amélia Cohn e Gabriel Cohn. São Paulo, 2003
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Trad. Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo: Iskra, 2016. Edição digital.