

## A MÚSICA COMO MERCADORIA: UMA INTERPRETAÇÃO CRÍTICA

Ivânio Lopes de Azevedo Júnior\*

**Resumo:** O presente artigo consiste em uma interpretação crítica da experiência com a música. O termo “crítica” é entendido aqui na esteira da tradição materialista-dialética que, desde de Karl Marx, e passando pela Escola de Frankfurt, vem aprofundando a compreensão da arte como fenômeno social cujas determinações econômicas são profundas. A partir de duas teses de Theodor Adorno e de um estudo, com forte viés benjaminiano, do antropólogo José Jorge de Carvalho sobre a sensibilidade musical, a proposta é mostrar em que sentido a música pode ser entendida como mercadoria e quais as implicações deste fato para a percepção auditiva.

**Palavras-chave:** Estética musical. Teoria Crítica. Materialismo dialético.

## MUSIC AS MERCHANDISING: A CRITICAL INTERPRETATION

**Abstract:** This article presents a critical interpretation of the experience with music. The term “critics” here is understood within the dialectical materialism tradition that, since Karl Marx and, throughout the Frankfurt’ School, is deepening its understanding of art as social phenomena whose economic determinations are profound. From two thesis of Theodor Adorno and a study, with strong Benjaminian influences, of the anthropologist José Jorge de Carvalho on the musical sensibility, we propose to demonstrate in what sense music can be understood as merchandising and what are the implications of this to the audible perception.

**Keywords:** Musical aesthetics. Critical theory. Dialectical materialism.

---

\* Pós-doutor em Filosofia pelo Programa de Pós Graduação em Metafísica da UnB (2019), tendo cumprido parte deste período em intercâmbio na Europa, donde se destaca a realização de cursos e seminários na universidade de Oxford e na London School of Economics (Inglaterra). É professor adjunto III da Universidade Federal do Cariri e coordenador do Grupo de Pesquisa Filosofia da Cultura - FilCul (UFCA/CNPq). E-mail: ivanio.azevedo@ufca.edu.br.

## *Introdução*

Neste artigo, iremos explorar dois temas trabalhados por Adorno: a relação entre arte e sociedade e o caráter fetichista da mercadoria musical. Em seguida, a partir da contribuição do professor Jorge Carvalho (1999), a qual segue a perspectiva benjaminiana, mostraremos como o desenvolvimento técnico aplicado ao campo da música condiciona a sensibilidade estética. Aqui o objetivo é explicitar como, para a interpretação crítica, a relação dialética existente entre a arte e a sociedade é de absoluta aproximação e interdependência, pois ao mesmo tempo em que arte pressupõe a atuação livre do artista, vivemos em um momento histórico no qual reina a não liberdade do artista e do consumidor. A padronização dos processos de produção e recepção musicais põe em xeque a autonomia individual e a qualidade da percepção estética. Esta característica da realidade social contemporânea se apresenta no movimento das próprias formas artísticas.

Nos termos aqui propostos, a experiência com a música é concebida, primeiramente, enquanto um fenômeno social, destituindo assim a primazia das análises puramente esquemáticas<sup>58</sup> que, tradicionalmente, abstraem o sujeito e objeto artísticos das relações e determinações histórico-sociais. No caso da música, explicamos como, para Adorno, a lógica do capital penetrou suas dimensões básicas: a produção e recepção. Na contemporaneidade, com o avanço da indústria para o campo da cultura, o valor de troca das mercadorias sobrepujou o seu valor de uso e a música, enquanto mercadoria, não escapou desse processo de inversão, o qual provocou a infantilização do ouvinte musical e a degeneração da experiência estética. A audição, sentido sem o qual não há experiência musical, sofre considerável influência com a efetivação da lógica do capital no mercado fonográfico. O ouvido está condicionado ao que o Jorge Carvalho indica como uma espécie de *princípio de equalização* que, nada mais é, do que um aspecto particular de reprodução técnica da música que, por sua vez, condiciona a sensibilidade estética.

---

<sup>58</sup> Por análises puramente esquemáticas pretendo designar as interpretações filosóficas a-históricas que não incorporam a influência do elemento histórico como constituidor da experiência. A noção de esquematismo remete ao esquematismo kantiano, esquematismo das formas entendidas justamente em sua completa separação quanto aos elementos históricos.

## Arte, sociedade e o caráter fetichista da música

A interpretação crítica da experiência musical se insere numa compreensão mais ampla do papel da arte e de sua função social. Com os teóricos da Escola de Frankfurt, o entendimento da experiência estética rompe com as análises esquemáticas que, tradicionalmente, trataram o fenômeno artístico nos termos de uma relação abstrata entre sujeito e objeto. Seja na investigação psicológica do gênio do artista ou na análise lógica do conteúdo objetivo da obra de arte, comumente se tratou a experiência estética muito mais como operação epistêmica do que como um fenômeno social. Para as abordagens mais epistemológicas, ou tradicionais<sup>59</sup>, nas palavras de Horkheimer, a tarefa principal consiste em revelar a dinâmica que subjaz a relação entre o intelecto e a sensibilidade de modo a explicitar as condições sob as quais é possível a constituição da forma artística, bem como do conteúdo da experiência estética. Diferentemente, sob a perspectiva crítica – e também nesse âmbito a Teoria Crítica segue de perto os nexos primeiramente apontados na *Estética* de Hegel<sup>60</sup>.

A experiência artística deve ser entendida, obrigatoriamente, enquanto fenômeno social, ou seja, os processos de produção, recepção e significação na arte mantêm uma imbricação necessária com o movimento histórico. Arte e sociedade se relacionam numa dialética tão radical que toda e qualquer interpretação positiva que isole sujeito e objeto das determinações histórico-sociais se mostra insuficiente, parcial e acrítica. Assim, a interpretação crítica termina por implodir uma leitura estritamente lógico-epistêmica da experiência com a música justamente por, em seu entender, não ser possível conceber a arte em uma espécie de vazio social. Horkheimer esclarece:

A representação tradicional de teoria é abstraída do funcionamento da ciência, tal como este ocorre a um nível dado da divisão do trabalho. Ele corresponde à atividade científica tal como é executada ao lado de todas as demais atividades sociais, sem que a conexão entre as atividades individuais se torne imediatamente transparente. Nesta representação surge, portanto, não a função real da ciência nem o que a teoria significa para a existência humana, mas apenas o que significa

---

<sup>59</sup> Sobre a distinção entre a abordagem crítica e a abordagem tradicional, vide *Teoria crítica e teoria tradicional*, de Max Horkheimer (1975).

<sup>60</sup> Não nos alongaremos nesta relação entre a Teoria Crítica e o pensamento de Hegel. Mencioná-lo é importante, contudo, a referência é apenas para demarcar a posição crítica de Adorno a um formalismo esquemático e a-histórico, isto é, a um prolongamento da crítica hegeliana ao esquematismo de Kant.

na esfera isolada em que é feita sob as condições históricas (HORKHEIMER, 1975, p. 131).

Para que se compreenda o cerne da posição crítica, apresentamos partir de Adorno, duas teses diferentes e complementares: a primeira, mais geral, defende que a arte expressa a sociedade por meio de suas formas internas<sup>61</sup>; a segunda, mais específica, diz que a música não escapou do processo de fetichização capitalista em que, no contexto do capitalismo tardio da indústria cultural, o valor de troca sobrepuja o valor de uso das mercadorias. Com essas duas teses devidamente apresentadas e algumas de suas implicações examinadas, compreender-se-á tanto a relação dialética entre arte e sociedade quanto a expressão dessa dinâmica nos processos de produção, recepção e significação musicais. Em seguida, no intuito de aprofundar um pouco mais a compreensão crítica da produção e da recepção, aponto a leitura que o professor Jorge Carvalho desenvolve, seguindo uma perspectiva benjaminiana, sobre o impacto da técnica na sensibilidade musical, particularmente, no que tange à padronização da equalização das mais diversas manifestações musicais sob um mesmo princípio de gravação.

Sobre a relação entre arte e sociedade, Adorno (2008) anuncia:

O caráter ambíguo da arte enquanto autônoma e como *fait social* faz-se sentir sem cessar na esfera de sua autonomia. [...] Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da sua forma. É isto que define a relação da arte com a sociedade. [...] A liberdade das obras de arte, cuja consciência é celebrada e sem a qual elas não existiriam, é a mentira de sua própria razão. Todos os seus elementos as acorrentam ao que elas têm a dita de sobrevoar e em que ameaçam a todo o momento mergulhar de novo (ADORNO, 2008, p. 18-19).

A crença ordinária de que a liberdade individual do artista é o fundamento, ou a força motriz, da experiência estética consiste numa interpretação errônea sobre a arte a qual é derivada, numa visão crítica, das análises tradicionais, esquemáticas e apriorísticas, entre sujeito e objeto artísticos. Tal equívoco reside no fato dessas mesmas

---

<sup>61</sup> Martin Jay, em *Imaginação dialética* (2008), resgata uma afirmação de Richard Löwenthal que revela muito da tese de Adorno: “Interpretamos (a arte) como uma espécie de linguagem codificada de processos que ocorrem na sociedade, a ser decifrada por meio de uma análise crítica” (LÖWENTHAL apud JAY, 2008, p. 233).

análises tomarem o movimento histórico-social lateralmente ou, até mesmo, por descartá-lo. É comum encontrarmos interpretações acríticas que jogam sobre os ombros do artista toda a razão de ser de suas obras, como se a ele fosse possível se desligar da exterioridade, entrando em algo como uma realidade virtual composta somente de elementos sensíveis e habilidades intelectuais. Para Adorno, a arte não é uma atividade que paira sobre a vida social, pelo contrário, ela é um meio possível de expressão e intervenção sociais exatamente pela estreita relação que arte e sociedade preservam entre si. Mesmo um olhar rápido para história da humanidade é capaz de fazer notar os inúmeros momentos em que a arte estava refém de interesses institucionais ou presa a aspectos ritualísticos.

As contradições reais que se desenrolam diante de nós encontram nas artes particulares um meio de apresentação objetiva. O artista, enquanto indivíduo, não exerce sua liberdade criativa de modo absoluto e seu processo de criação não se dá sem forte influência das determinações sociais. “Tal como a vida dos artistas sua obra só parece livre quando vista de fora. A obra não é reflexo da alma nem encarnação da ideia platônica. Não é o Ser puro, mas um campo de forças entre sujeito e objeto” (ADORNO apud JAY, 2008, p. 233-234). Quando a arte é compreendida em sua relação dialética e necessária com a sociedade, seus problemas que, para determinadas filosofias são estritamente estéticos, passam a ser estético-sociais para a interpretação crítica. A arte, então, deixa de ser uma atividade setorial e criativa inteligível somente para os iniciados ou especialistas dotados de conhecimentos técnicos acerca da interação estética entre o intelecto e a sensibilidade, tornando-se uma práxis na qual a totalidade da vida social encontra um meio de expressão.

Segundo Bernstein (2008), a autonomia da arte, para a teoria crítica, possui um duplo caráter. O aspecto negativo, explícito no modernismo, mostra-se na falta de objetivo social ao qual a arte esteja submetida (político, religioso, moral e epistêmico), diferentemente do que ocorria em épocas anteriores, e na influência que, mesmo assim, o movimento histórico exerce sobre a atividade artística. Sua positividade, de outro lado, reside na possibilidade da arte de apontar para a superação da sociedade mediante

suas próprias formas internas, sendo este o potencial crítico da arte<sup>62</sup>. Esta, ao passo em que está presa à empiria e à realidade social encontra em suas formas internas um meio para comunicar conteúdos sociais. Ela é “algo que se separa da realidade empírica e, portanto, do contexto funcional da sociedade, e ainda assim permanece, ao mesmo tempo, parte da realidade empírica e do contexto funcional da sociedade” (ADORNO apud BERNSTEIN, 2008, p.184). À arte é possível, por conseguinte, mediante a articulação de seu material sensível, distinguir-se de seu conteúdo social sem que haja um total descolamento do mesmo, pois ao abstrair-se da realidade social, a arte continua carregando consigo este outro de si, seja para afirmá-lo, seja para negá-lo.

Esse caráter duplo da arte implica, para a interpretação crítica, dois momentos distintos e interligados da análise do fenômeno artístico. O primeiro deles consiste na compreensão da relação que a forma artística mantém com seu contexto histórico. O segundo diz respeito à própria forma artística enquanto estrutura interna das artes particulares. Não é por acaso que o pensamento de Adorno está repleto de análises “internas” e “externas” da experiência com a música. Suas preocupações giram em torno tanto das determinações sociais que condicionam a produção e recepção da música quanto dos elementos musicais específicos que constituem aquilo que é próprio da forma artística. No caso da análise que Adorno desenvolve sobre o jazz, sua reflexão vai desde a influência que as bandas militares exerceram sobre as formações jazzísticas, por exemplo, até a função que a síncope e o compasso quaternário desempenham nas composições. Contudo, por se tratar de uma interpretação crítica e dialética da experiência com a música, esses momentos de análise, apesar de diferenciados, não podem operar de modo isolado. O substrato social penetra a forma musical, assim como a forma musical comunica a determinação social<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> “Todavia, é a autonomia positiva da arte que está no centro de sua importância crítica” (BERNSTEIN, 2008, p. 184).

<sup>63</sup> “A questão é, ainda, em que medida a música, enquanto ela mesmo deve intervir no processo social, está em posição de intervir como arte. Em todo caso, hoje e aqui a música é capaz de nada mais além de representar, em sua própria estrutura, as antinomias sociais que também portam a culpa de seu isolamento. A música será tanto melhor, quanto mais profundamente ela for capaz de expressar, em sua forma, o poder daquelas contradições e da necessidade de sua superação social; quanto mais puramente ela pronunciar, nas antinomias de seu próprio idioma de forma, a ânsia da condição social, e clamar pela mudança na escrita cifrada do sofrimento. Não lhe serve olhar para a sociedade numa consternação perdida: ela realiza sua função social de maneira mais precisa quando, em seu próprio material e de acordo com suas próprias leis da forma, apresenta os problemas sociais contidos nas células mais

A relação entre a arte e a sociedade, por conseguinte, deve ser apreendida tanto a partir de uma análise interna da obra de arte como da reflexão sobre sua gênese e função sociais. Um *standard* de jazz de sucesso, para uma interpretação crítica, exige o entendimento da obra no interior de um contexto social em que vigem determinadas regras de produção e circulação das mercadorias culturais e, simultaneamente, como tal tipo de composição traz em si algo destas mesmas determinações no âmbito que caracteriza a forma propriamente musical. A lógica social penetra a lógica interna do jazz, assim como a lógica interna do jazz revela a lógica social que lhe subjaz e permeia.

A estrutura musical do jazz contemporâneo que se evidencia nas repetidas progressões harmônicas na forma cadencial II – V – I<sup>64</sup>, em diferentes tonalidades, é a expressão da mesma lógica fabril e previsível que caracteriza a produção capitalista moderna. O conteúdo social que o jazz carrega não está explícito apenas nas estratégias de propaganda da indústria cultural que o sustenta, mas se encontra também em suas formas musicais. Seu compasso quaternário, suas figuras rítmicas características (as síncopes), seus padrões melódicos e suas harmonias são, quando tomados em conjunto e à luz de uma análise crítica, a prova de que a música em seu momento atual comunica o estado da sociedade. O que nos parece crucial na interpretação crítica é nunca perder de vista a interferência constitutiva do social na experiência com a música. Isto destitui de sentido, por conseguinte, uma compreensão da experiência musical que se restrinja aos seus aspectos formais. Adorno afirma: “Nenhum acorde é falso em si, pelo simples fato de que não existem acordes em si e porque cada acorde leva consigo o todo e até toda a história” (ADORNO, 2009, p. 38).

A análise crítica permite encontrar o que está por trás da aparência da experiência musical justamente por introjetar as determinações sociais na compreensão da atividade estética. Nestes termos, o belo improvisado de Joe Pass sobre o clássico *All things you are*, no *Brecon Jazz Festival*, em 1991<sup>65</sup>, deixa de ser apenas a expressão da

---

profundas de suas técnicas. A tarefa da música como arte assume, assim, uma certa analogia face à teoria social (ADORNO, 2003 apud PETRY, 2014, p. 390).

<sup>64</sup> Esta forma padrão de sequenciar os acordes, construindo assim as harmonias tonais, é o movimento padrão das três funções básicas do tonalismo: subdominante, dominante e tônica. Onde o acorde II substitui o acorde IV, mantendo a função de subdominante.

<sup>65</sup> JOE Pass all things you are. [S. l.: s. n.], 2007. 1 vídeo (4 min 10 seg). Publicado pelo canal Siouxies74. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mn0INQD2Bhg>. Acesso em: 31 mar. 2021.

verve criativa do guitarrista norte-americano, no exercício de sua liberdade artística, tornando-se a manifestação de uma relação comercial e reificada em que o músico atua de modo não livre. A aparência da liberdade presente no jazz, que é desmistificada pela análise crítica, perpassa todos os momentos dessa experiência musical, passando pela composição, pela audição do público apreciador, pela performance do músico, etc. A interpretação crítica procuraria explicitar os pressupostos sociais que a experiência com a música carrega. O material sonoro, ao ser apropriado pela forma musical na experiência estética, revela sua realidade social. Logo, a música, tal como a teoria, mas com outro tipo de operação, possui também uma função cognitiva. Adorno diz:

Assim, a relação da música e da sociedade contemporâneas é igualmente problemática em todas as direções. Ela partilha suas aporias com a teoria social; ao mesmo tempo, porém, também os modos de comportamento, através dos quais esta deveria se contrapor ou enfrentar as aporias. Da música que, hoje, quer provar o seu direito de viver, deve-se – de certo modo – exigir um caráter cognitivo. No seu material ela precisa modelar claramente aqueles problemas que o material lhe coloca – material este que nunca é puramente natural, mas material sócio-historicamente produzido; as soluções, que ela encontra nesse andar, igualam-se a teorias [...] (ADORNO, 2003 *apud* PETRY, 2014, p. 391).

Entretanto, vale destacar que a *arte autêntica* não se constitui enquanto um mero meio passivo de apresentação da realidade ou como delator das contradições sociais. Ela não é uma atividade em que os elementos sociais se sedimentam para ser, na sequência, comunicados e acriticamente reproduzidos, pois esta é característica da *arte reificada*, inautêntica. A arte autêntica, resistente e insurgente, incorpora a crítica em suas formas. Já a arte reificada, enquanto mercadoria rendida ao vigente, não somente traz consigo a lógica da indústria que lhe faz perpetuar no mercado, expressando-a, mas a reproduz enquanto manifestação do processo histórico de racionalização, mais evidente do nunca em uma sociedade administrada, a do capital. O jazz é um exemplo de mercadoria, da arte inautêntica, que não só comunica a tendência de seu tempo, as determinações da racionalidade capitalista, empobrecedora da experiência estética, como reproduz essa lógica que substancia a inautenticidade. A forma musical do jazz é prenha desta racionalidade.

Para Adorno, mesmo reconhecendo a forte influência das determinações sociais e a não liberdade do artista na experiência musical reificada, ainda há como resistir à sociabilidade estabelecida, desde que a arte autêntica e crítica resista, sob a negatividade de sua forma, ao que está posto. A música atonal de Schoenberg é, para Adorno, exemplo de arte autêntica porque através de sua forma as contradições sociais são denunciadas e a possibilidade de uma nova sociabilidade, através da nova música, é apresentada como possível. Por mais que toda a obra de arte possua seu valor de troca, por ser uma mercadoria intercambiável na esfera da circulação, nem todas reforçam as condições objetivas de seu próprio empobrecimento estético. À arte autêntica é possível a crítica e a insurgência, pois sua forma denuncia os limites impostos pelo processo de reificação e racionalização que marca o momento histórico em questão.

Agora, no intuito de aprofundar outro aspecto da interpretação crítica, que não entra ainda no mérito das especificidades técnicas da forma artística (propriamente musicais), passo à apresentação da outra tese de Adorno, apontada acima, que defende que a música, tal como as demais mercadorias, passa pelo processo de fetichização, típico do capitalismo, em que as relações de trabalho, sem as quais não há mercadoria, ficam obscurecidas. Com esta tese, Adorno insere a música em sua visão mais ampliada da interferência do capitalismo no campo das artes e da cultura em geral, tendo em seu conceito de *indústria cultural* uma espécie de baliza para sua leitura crítica da experiência artística no capitalismo avançado, no qual a influência do mercado tornou-se ineliminável. Deixando de lado as dificuldades que o conceito de indústria cultural enfrenta até os dias atuais nos debates mais especializados, passo a uma breve definição de seu significado, bem como dos conceitos de *fetichização*, *valor de troca* e *valor de uso*. O importante é compreender o sentido da afirmação adorniana de que a música não escapou ao processo de fetichização próprio à experiência capitalista ao tornar-se uma mercadoria como as demais na medida da extensão das relações capitalistas a todos os âmbitos da vida humana.

Para entender que a cultura está completamente inserida nas relações sociais contemporâneas que são, por sua vez, agora inteiramente mediadas pelo mercado e pela lógica da produção capitalista, é necessário um conceito que revele essas interações entre a economia global, o artista e o público consumidor das mercadorias culturais. Em

*Dialética do Esclarecimento* (1985), obra publicada originalmente em 1947, Adorno e Horkheimer desenvolvem o conceito de *indústria cultural* para explicar como a experiência artística ocorre na sociedade administrada, sociedade na qual a lógica do capital articula a totalidade da vida social seguindo as regras de oferta e procura e os anseios da massa consumidora. É necessário evidenciar como a lógica econômica opera no mercado da cultura, comprometendo significativamente a autonomia do sujeito artístico<sup>66</sup>. Com a produção e a recepção estéticas cooptadas pelo *modus operandi* do mercado, a arte como um todo deve ser reinterpretada à luz de seu tempo. A *Indústria cultural*, mais do que um conceito provido de poder explicativo é, em Adorno e Horkheimer, uma realidade social a ser compreendida e superada.

Com o desenvolvimento do capitalismo no século XX, iniciou-se a formação de um novo mercado no âmbito da cultura. O advento de novas técnicas de reprodução em série, juntamente com a diferenciação entre *tempo do trabalho* e *tempo de lazer* foram fatores que contribuíram na formação de um momento histórico em que as obras de arte deixaram de ser acessíveis somente aos mais abastados (DUARTE, 2010, p. 15-17). O avanço das forças produtivas para o campo da cultura e das artes possibilitou o fenômeno da massificação do consumo desses novos bens. O capitalismo penetra a dimensão da produção espiritual e dela se apropria a partir de uma racionalidade administrada, para a qual a geração de lucro ocupa o centro das interações sociais e da produção artística. O humano está submetido à racionalidade capitalista no espaço da fábrica (no mercado de trabalho como um todo), em seu tempo de lazer e quando de sua atividade estética.

A estratégia da sociedade administrada foi transformar os bens culturais em mercadoria, fazendo uso dos avanços tecnológicos e abrindo um promissor mercado do entretenimento. Desse modo, “o mundo inteiro é obrigado a passar pelo filtro da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118). O capitalismo se universaliza ainda mais, dominando as dimensões fundantes da vida social. A constituição do entretenimento em esfera de produção e circulação mercantis transformou a arte em mais um produto de consumo, obrigando-a a se submeter às

---

<sup>66</sup> “Esse processo de assimilação imediata da mercadoria cultural em função de sua previsibilidade contrasta imensamente com a experiência da arte autônoma, não dominada pelo imperativo da lucratividade e da geração de conformidade ao *status quo*” (DUARTE, 2010, p. 53).

regras da lógica do capital. A indústria cultural, em nome do alto desempenho de sua produção serial ofertada à massa consumidora, impõe à atividade artística a padronização de seus resultados, comprometendo o sentido da autonomia espiritual da arte no tocante à sua criação e apreciação:

Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo. E todos os seus agentes, do produtor às associações femininas, velam para que o processo de reprodução simples do espírito não leve à reprodução ampliada (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 105).

No campo da música, o advento da indústria cultural ocasiona mudanças significativas nos processos de produção e recepção. A popularização do rádio e o aperfeiçoamento das técnicas de gravação e reprodução fonográficas em consonância com os interesses do capital forneceram as condições objetivas para o surgimento do mercado do entretenimento no qual o compositor trabalha por demanda e o ouvinte, passivamente, estabelece uma relação lúdica e superficial com o material sonoro. Logo, a composição e a audição musicais não podem ser compreendidas sem a mediação do mercado, sendo exatamente sob esse aspecto que a liberdade do compositor e do ouvinte, respectivamente, transforma-se em não liberdade. A experiência musical nos moldes da indústria cultural e da lógica mercantil está condicionada à produção e a recepção que se alinham aos interesses administrativos. Não se compõe e nem se ouve mais sem a interferência, direta ou indireta, da indústria cultural<sup>67</sup>.

Karl Marx (2001), no início de *O Capital*, seguindo a lógica de sua exposição, explica o duplo caráter do valor das mercadorias para, em seguida, justificar o seu caráter de fetiche:

A utilidade de uma coisa faz dela um valor-de-uso. Mas essa utilidade não é algo aéreo. Determinada pelas propriedades materialmente inerentes à mercadoria, só existe através delas. [...] Esse caráter da mercadoria não depende da quantidade de trabalho empregado para obter suas qualidades úteis [...] O valor de uso só se realiza com a utilização ou consumo [...] Na forma de sociedade que vamos estudar, os valores-de-uso são, ao mesmo tempo, os veículos materiais do

---

<sup>67</sup> Na teoria estética Adorno afirma sobre a arte: “Ao mesmo tempo em que ela se opõe à sociedade, ela não é, no entanto, capaz de adotar um ponto de vista que seja exterior à sociedade” (ADORNO *apud* SAFATLE, 2007, p. 402). Sobre esta passagem, Vladimir Safatle comenta: “No caso da música, isso nos mostra, primeiro, que a autonomia da esfera musical em relação a tudo o que é extra musical simplesmente não é possível” (SAFATLE, 2007, p. 402).

valor-de-troca [...] O valor-de-troca revelava-se, de início, na relação quantitativa entre valores-de-uso de espécies diferentes, na proporção em que se trocam, relação que muda constantemente no tempo e no espaço (MARX, 2001, p. 58).

Sobre o caráter fetichista da mercadoria, segue Marx:

Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção das mercadorias (MARX, 2001, p. 94).

Noutras palavras, o valor-de-uso de uma mercadoria é o seu aspecto qualitativo, aquilo que determina sua diferença diante das demais mercadorias. É a dimensão mais intuitiva da coisa, o que justifica sua utilização, o seu uso. O valor-de-troca torna possível identificar as diversas mercadorias em um *quantum* determinado, possibilitando o seu intercâmbio em termos de equivalência. As diversas mercadorias, detentoras de múltiplas qualidades, são traduzíveis em quantidades e proporções. As diferenças qualitativas entre as coisas passam a ser cifradas e calculáveis e, com isso, perdem justamente o seu caráter qualitativo, usável, sacrificando à equivalência que torna as mercadorias intercambiáveis. A constituição do valor mercantil como regra da produção material, o processo de submissão do valor de uso ao valor de troca submete justamente as qualidades e diferenças à uniformidade imposta pela quantificação. A lógica da sociedade mercantil, racionalizada, encontra na forma quantificada do valor-de-troca a condição de inteligibilidade de sua organização social direcionada para o lucro. Esse duplo caráter da mercadoria, seu índice de utilidade e sua forma de equivalência, determina-se ainda mais na mercadoria-curinga: o dinheiro. A redução do valor da mercadoria a uma quantidade monetária bem mostra o processo real de abstração das especificidades do trabalho humano, pois nele, ao exibir-se a pura quantidade, se mostra a abstração real levada a efeito na produção mercantil, que apaga aquilo que diferencia os trabalhos individuais do trabalho total pressuposto nas mercadorias, trabalho abstrato.

O fetichismo está fundado exatamente na falsa experiência que as relações entre os homens, agora só existentes por meio das relações quantificadas entre as mercadorias, nos levam a construir. Essa inversão fetichista, velando as relações sociais sob as trocas de mercadorias, de coisas, constituem uma completa inversão do que é humano e do que é da coisa. As mercadorias se substancializam e parecem se separar dos homens, como se fosse possível às primeiras se relacionarem sem estes últimos. O fetichismo é possível exatamente porque as finalidades humanas particulares, os trabalhos humanos particulares e mesmo as mercadorias particulares (que nas experiências históricas anteriores não tinham forma econômica, isto é, eram simples coisas que, enquanto tais apresentavam finalidades diversas em épocas diversas), agora, nas condições capitalistas apenas, são socialmente possíveis como simples coisas graças ao primeiro plano ao qual é alçada a produção mercantil e suas leis propriamente econômicas. É a submissão a uma forma, que agora submete *a priori* todos os trabalhos individuais, a própria forma valor, que define toda mercadoria, que convertendo a quantificação em princípio, submete as qualidades e uso à troca. Submetidos a esta lei abstrata – do valor - os homens, que efetivamente criam e constroem com sua atividade as coisas, são objetivamente transformados em meros suportes das coisas que produzem.

Assim como em toda mercadoria, também no trabalho humano os elementos individuais e sensíveis só existem – do ponto de vista econômico, da produção mercantil – como meros suportes materiais do valor de troca. Assim como em todas as mercadorias ficam ocultos os valores de uso no valor de troca, fica oculta, na mercadoria força de trabalho, toda a singularidade qualitativa, transformada em mero suporte material da troca. Essa é a explicação clássica da relação dialética entre valor-de-uso e valor-de-troca que encontramos em *O Capital*. Uma consequência possível a ser inferida do raciocínio marxiano é que se a mercadoria não possui qualidades, ou valor-de-uso, não terá igualmente valor-de-troca, ficando fora do mercado. Ora, “*se os valores-de-uso são, ao mesmo tempo, os veículos materiais dos valores-de-troca*” (MARX, 2001, p. 58), sem qualidade não haveria quantidade das mercadorias. No entanto, na indústria cultural, no mercado do entretenimento, esta relação entre os valores é um tanto subvertida.

Segundo Adorno, em seu texto *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1975), escrito em 1938, a música enquanto objeto de consumo da indústria do entretenimento está completamente submetida ao mercado. Sua produção e recepção têm suas estruturas modificadas pelas regras da sociedade administrada. Uma característica típica das mercadorias musicais é que sua qualidade, valor-de-uso<sup>68</sup>, passa a ser o seu valor-de-troca<sup>69</sup>. Enquanto item supérfluo, mercadoria dispensável para subsistência, a música encontra na maximização de seu valor-de-troca a única maneira de se manter no jogo mercantil. A indústria cultural desenvolve estratégias comerciais de domesticação e “diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformam em escravos dóceis; os que em setor algum se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente” (ADORNO, 1975, p. 182).

O sucesso de uma obra, sua falsa qualidade, é determinado por quanto o consumidor paga por ela. Alastra-se pela cultura um processo de coisificação que penetra a forma artística e a alma dos indivíduos. A música passa a ser produzida por compositores fabris cuja finalidade é divertir ouvintes infantilizados. “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” (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p. 181). Assim, a produção em série do mercado fonográfico que escoou nas programações radiofônicas, juntamente com o império do valor-de-troca, evidencia que “a liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos” (ADORNO, 1975, p. 178). A ausência do valor de uso das mercadorias culturais, “magicamente”, é ressignificada por seu valor-de-troca que o transforma em seu próprio valor de uso<sup>70</sup>. Tal dinâmica fetichista só acontece em virtude da atuação

---

<sup>68</sup> “O valor-de-uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche – avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade da qual elas desfrutam” (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p. 181-182).

<sup>69</sup> “Certamente o valor-de-troca se impõe no âmbito dos bens culturais de um modo particular. Pois esse âmbito aparece no mundo das mercadorias exatamente como subtraído do poder da troca e essa aparência é novamente aquilo somente a que os bens culturais devem seu valor-de-troca. Ao mesmo tempo eles estão completamente integrados no mundo das mercadorias, são confeccionados para o mercado e se guiam para o mercado” (ADORNO, 1982, p. 20).

<sup>70</sup> A formulação de Safatle ajuda a esclarecer: “O valor da música na época do fetichismo da mercadoria estaria determinado pelo deslocamento (*Verschiebung der Affekte*) em direção ao valor de troca. Isto quer

comercial do indivíduo consumidor. Sua não liberdade, moldada pela lógica mercantil, transforma a experiência estética em determinação econômica:

[...] é nesse quiproquó que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição ‘psicológica’ (ADORNO, 1975, p. 181).

O impacto do fetichismo na música está para além do obscurecimento da estrutura de valor que subjaz a mercadoria musical porque sua determinação atinge tanto a esfera da audição quanto a da produção. A audição se volta para as partes autonomizadas da obra em detrimento da percepção do todo da composição. Os fragmentos musicais, tais como as frases melódicas executadas repetidas vezes, a performance técnica do instrumentista, os timbres de instrumentos específicos e a tessitura vocal do cantor, para exemplificar, ganham mais relevância no contexto da indústria cultural do que o todo da composição. A audição atomizada se coloca frente à audição estrutural, permitindo que os aspectos fragmentários das obras se “autonomizem” diante da composição como um todo.

A produção musical, completamente tomada pelas demandas de mercado, as mais contingentes possíveis, é orientada para fins comerciais. A racionalidade administrativa da indústria cultural condiciona a audição e pauta a produção. “Se a audição atomizada pode se impor, é porque ela encontraria obras permissivas ao gozo metonímico que ela pressupõe” (SAFATLE, 2007, p. 379). Logo, a regressão da audição só se explica no contexto da produção das mercadorias, a qual só pode ter sua lógica compreendida quando se consideram os interesses comerciais impostos pela indústria cultural. Em resumo, a implicação central desse sentido possível do caráter de

---

dizer, entre outras coisas, que a consciência musical das massas não seria guiada pelo resultado de um julgamento estético, mas pelo mero consumo de valores de troca reificados nas obras e socialmente determinados. Tais valores se fundam na abstração de toda consideração qualitativa sobre os materiais musicais. Nesse sentido, a relação com a música, em um momento histórico no qual ela aparece desprovida de funções rituais e outras funções prático-finalistas para além da função de entretenimento, não poderia deixar de se inserir em uma situação de colonização pela lógica de equivalentes própria à forma-mercadoria. Assim, a possibilidade da autonomização da esfera estética de valor teria sucumbido à colonização da arte pela forma-mercadoria” (SAFATLE, 2007, p. 377).

fetichismo no pensamento de Adorno, que nos interessa tomar aqui como elemento importante da interpretação crítica, é justamente o que esconde a estrutura de determinação do valor da mercadoria. A relação de trabalho e a lógica social pressupostas na mercadoria cultural condicionam a recepção e a produção que, de modo alinhado aos interesses da indústria do entretenimento, criam ouvintes regredidos e compositores rendidos às exigências flutuantes do comércio.

## **O desenvolvimento da técnica e a percepção estética**

Em seu artigo *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*, o professor Jorge Carvalho (1999) parte da constatação que a produção intelectual recente sobre a música tem se concentrado, principalmente, na análise das estruturas musicais em seu contexto social ou na crítica aos gêneros musicais atuais, juntamente com seus processos de produção e difusão. Para o autor, há ainda uma forte carência de estudos que aprofundem o tema da sensibilidade musical. Nosso interesse, ao lançarmos mão de suas reflexões para compor a interpretação crítica da experiência com a música, justifica-se pelo fato de que, além da análise acurada em torno do impacto da técnica na percepção musical que se encontra no texto, sua argumentação pressupõe uma posição crítica defendida por Walter Benjamin (1994) em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. A tese de Benjamin, assumida e corroborada pelo estudo de Jorge Carvalho, é que o desenvolvimento e a interferência da técnica no campo das artes alteram a percepção estética. Sua pesquisa antropológica, voltada para a interferência das tecnologias de gravação na sensibilidade, evidenciou o quanto o padrão de equalização aplicado nos registros musicais condiciona a audição.

A massificação da música, possível somente em tempos de indústria cultural, foi viabilizada por meio dos avanços técnicos nos processos de gravação e reprodução sonoras. O acesso a certos gêneros musicais que, até o século XIX, era relativo ao poder aquisitivo das classes sociais, começa a perder o sentido com o advento do rádio. Após a invenção de novas técnicas de registro tais como o vinil, o cd e a mp3 a massificação da música foi ainda mais radicalizada. Além dos diversos gêneros musicais transitarem pelas diferentes classes sociais, eles se tornaram mercadorias que habitam o mesmo

espaço. No mercado, em uma loja especializada em produtos musicais, encontra-se facilmente o convívio entre o jazz, o samba, o rock, a música erudita, dentre outros estilos. Aquilo que parece ser um ganho trazido pelo fenômeno da massificação, a saber, a universalização do acesso aos diferentes tipos de música e a convivência entre manifestações musicais tão diversas entre si, esconde em si um aspecto técnico de padronização e uniformização da experiência estética. Para Jorge Carvalho, o preço que se paga pelos “benefícios” do mercado musical do capitalismo tardio é o empobrecimento da sensibilidade musical, ou seja, os mesmos processos que tornaram viável a universalização do acesso à música condenaram o ouvinte, para dizer em termos adornianos, a um estado de regressão auditiva.

Por outro lado, há um efeito perverso nesse modelo capitalista monopolizador de captação da variedade musical do mundo: as tecnologias de gravação e reprodução que possibilitam esses trânsitos entre os mais variados estilos agora comensuráveis baseiam-se num gosto padronizado, capaz de fazer a percussão de uma bateria de escola de samba soar cada vez mais próxima a como soam nas gravações os timbales de uma orquestra ou os tambores de um grupo de música religiosa coreana ou indonésia. Assim, não apenas a alteridade musical, do ponto de vista do aspecto tímbrico, é controlada eletronicamente; mais que isso, as diferenças radicais de forma e estrutura são agora, caso necessário (e essa necessidade é exercida), suavizadas pelas intervenções homogeneizadoras dos procedimentos de gravação e reprodução (CARVALHO, 1999, p. 57).

A técnica principal utilizada na manipulação das frequências sonoras e dos timbres é a equalização:

O equalizador é um aparelho que constrói um equilíbrio sonoro dos vários instrumentos de um conjunto e sua relação com as vozes. Compensa sons agudos com sons médios e graves e a dinâmica específica no interior de cada canal gravado e entre os vários canais, com a finalidade de que tudo se ouça com facilidade e que a massa sonora resultante seja agradável, segundo o gosto do produtor da gravação (CARVALHO, 1999, p. 58).

O uso da equalização no processo de reprodução técnica da música se universalizou de tal maneira a ponto de se tornar um *cânon* da experiência musical. Se imaginarmos a dinâmica básica da gravação do CD de um grupo de música popular após a fase de captação da massa sonora bruta das linhas de cada instrumento, incluindo a voz, teremos a etapa conhecida como mixagem. Neste momento, os instrumentos que

foram captados separadamente serão reunidos e equalizados, sendo a equalização o procedimento sem o qual o produto acabado seria inimaginável. O equalizador equilibra as frequências e define a timbragem final dos instrumentos a partir de um padrão de mixagem, alinhado à tendência mercantil, o qual irá permitir a reprodução em massa da música gravada em formatos diversos. A atuação dos músicos está, comercialmente, em função do *cânon* da equalização que geralmente fica sob a responsabilidade do produtor, que é quem garante o formato final do produto, da mercadoria. Se este mesmo grupo for executar sua música para um grande público, ao vivo, utilizando um sistema de P.A (*Public Address*) e de retorno para o palco, todos ali presentes, os músicos e o público, serão submetidos às equalizações pré-definidas. Tudo em função de uma expectativa auditiva já estabelecida pelo mercado. Não é à toa que, muitas vezes, o público já espera, com a apresentação ao vivo de seu grupo predileto, apenas a maximização da experiência musical vivida em seu carro ou no conforto de seu lar. Há, portanto, um padrão de equalização a ser seguido na captação musical que se constituiu enquanto condição necessária para a reprodução em massa da música comercializada.

Se, por alguma razão, ocorresse uma subversão completa na equalização da música de estúdio e na música ao vivo, certamente a massa consumidora reagiria contrariada. Isso porque a padronização, à qual a produção, a difusão e a recepção musicais se submeteram, moldou o ouvido de todos os envolvidos na cadeia produtiva, empobrecendo a experiência estética de músicos, produtores e ouvintes. A lógica fabril do capitalismo contemporâneo, submetendo a produção, difusão e recepção musicais, deu forma a sensibilidade e percepção musicais.

A equalização de gravações, então, deixou de ser o aperfeiçoamento de um padrão estético específico para alguns gêneros musicais e transformou-se, em nossa época, em um princípio geral de equilíbrio sonoro. Uma vez que tenha aprendido a equalizar, um técnico de gravação tenderá a tratar praticamente da mesma maneira todas as massas sonoras captadas pelos gravadores do estúdio. A equalização sai então de sua esfera específica do gosto musical ocidental para tornar-se uma metáfora da homogeneização, da redução dos pontos de resistência estética dos milhares de estilos musicais do mundo a um princípio único. Enfim, uma espécie de colonização, por parte do estilo de equilíbrio entre os parâmetros musicais de alguns gêneros, sobre a imensa maioria de combinações possíveis de massas sonoras praticadas dentro e fora do âmbito ocidental (CARVALHO, 1999, p. 59).

A gravação e a reprodução, submetidas às regras de equalização que visam o registro e a massificação da mercadoria cultural têm possibilitado que os músicos nem estejam mais presentes no mesmo espaço para a realização da execução. Aquilo que antes do advento das técnicas de gravação à distância era inimaginável – a não exigência da presença de todos integrantes do grupo no momento do registro – tem fragmentado fortemente a produção da música, e seu impacto é visível na prática de conjunto. É interessante notar que o desenvolvimento técnico impõe uma dinâmica de rápidas mudanças no mercado fonográfico como um todo.

Na época em que o registro musical era massificado através da comercialização de vinis ou CDs, a produção musical dos artistas estava bastante atrelada à noção de que a unidade de significado, que revelava o *trabalho artístico*, consistia nessas mercadorias que reuniam certo número de faixas. Com a massificação da música por meio do formato mp3 e da circulação da produção através das redes sociais, os artistas têm apresentando ao mercado músicas isoladas, sem que estas estejam atreladas ao conceito de um disco completo. Em muitos casos, a produção auditiva se vincula à produção visual, sendo os *clipes* a mercadoria da vez. O problema da sensibilidade musical exige, além de um exame do impacto da técnica nos processos de gravação e reprodução, um olhar cuidadoso para a dinâmica corrente do mercado cultural, pois as transformações comerciais interferem tanto na expectativa quanto na recepção das músicas por parte dos ouvintes.

Finalizamos, então, reafirmando os três aspectos basilares que a interpretação crítica da experiência musical, sob a perspectiva de leitura que propomos, deve conter: i) a relação entre a arte e sociedade é condição necessária para a análise do fenômeno musical, pois por meio das formas artísticas o conteúdo social é apresentado. Tanto a compreensão do estado atual da sociedade quanto das condições para sua superação, através da arte, pressupõe a relação que as formas artísticas mantêm com as determinações históricas e sociais; ii) a mercadoria música, que é comercializada pela indústria cultural, sob a égide do valor de troca, forja seu valor de uso na quantidade que o mercado lhe confere. Seu caráter de fetiche se apresenta quando “no bem cultural a suposta ausência de valor de uso se transforma, ela própria, em valor de uso”

(DUARTE, 2010, p. 62); iii) O desenvolvimento da técnica no mercado musical interfere diretamente na constituição da sensibilidade musical, determinando a percepção auditiva de toda a cadeia produtiva que compõe a experiência musical na forma mercantil. A percepção musical é definida agora por um princípio geral de equalização sonora que reduziu a multiplicidade das manifestações musicais a um processo eletrônico de padronização. Uma interpretação crítica não deve prescindir da reflexão específica sobre o impacto da técnica na formação da sensibilidade musical.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Experiência e criação artística: paralipômenos à “Teoria Estética”*. Lisboa: Edições 70, 2003.

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ADORNO, Theodor. **O Fetichismo na música e a regressão da audição**. São Paulo: Nova Cultural, 1975.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Coimbra: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKEHEIMER, Max. *Dialektik der aufklärung*. In: ADORNO, Theodor. **Gesammelte Schriften 3: dialektik der aufklärung**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

ADORNO, Theodor W. *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik [Sobre a situação social da música]*. In: ADORNO, Theodor W. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Berlin: Directmedia, 2003.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BERNSTEIN, J. M. **O discurso morto das pedras e estrelas**. In: RUSH, Fred (org.). *Teoria Crítica*. São Paulo: Ideias e Letras, 2008. p. 175-202.

CARVALHO, José Jorge. *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831999000200004>. Acesso em: 31 mar. 2021.

- DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética**: o belo na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**: volume II. São Paulo: EdUSP, 2000.
- HORKHEIMER, Max. **Teoria tradicional e teoria crítica**. São Paulo: Nova Cultural, 1975.
- JAY, Martin. **A imaginação dialética**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 1.
- PETRY, Franciele Bete. A relação dialética entre arte e sociedade em Theodor Adorno. **Veritas**, Porto Alegre, v. 59, n. 2, p. 388-406, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2014.2.16468>. Acesso em: 31 mar. 2021.
- SAFATLE, Vladimir. Fetichismo e mimesis na Filosofia da Música adorniana. **Discurso**, São Paulo, n. 37. São Paulo, 2007, p. 366-405. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2007.62950>. Acesso em: 31 mar. 2021.