

## REFLEXÕES ACERCA DA TEORIA DE ADORNO SOBRE A MÚSICA POPULAR

*REFLECTIONS ABOUT ADORNO'S THEORY ON POPULAR MUSIC*

***Caique Geovane Oliveira de Carvalho<sup>1</sup>***  
***Filipe Santos Baqueiro Cerqueira<sup>2</sup>***

**RESUMO:** Neste artigo, pretende-se discutir e examinar os conceitos e ideias estéticas, formuladas por Theodor Adorno referente à sociologia da música, sobretudo aqueles relacionados aos seus estudos sobre a música popular. Em sua abordagem acerca desta popular é possível verificar a existência de um antagonismo entre a “música séria” e a “música popular”, além de teses que sustentam uma obliteração da agência do indivíduo frente às imposições subjacentes ao capitalismo tardio pela indústria cultural. Mediante tais questões, busca-se aqui, através de uma revisão bibliográfica das obras do autor, discorrer sobre tais categorias e conceitos elaborados por Adorno, pontuando os seus limites, acertos, e a resolução de possíveis contradições postos em sua obra.

**PALAVRAS-CHAVES:** Sociologia da música; Música Popular; Theodor Adorno; Indústria Cultural; Estandarização

**ABSTRACT:** *In this article, we intend to discuss and examine the aesthetic concepts and ideas formulated by Theodor Adorno regarding the sociology of music, especially those related to his studies on popular music. In his approach to this popular music, it is possible to verify the existence of an antagonism between “serious music” and “popular music”, in addition to theses that support an obliteration of the individual's agency in the face of the impositions underlying late capitalism by the cultural industry. Through such questions, we seek here, through a bibliographical review of the author's works, to discuss such categories and concepts elaborated by Adorno, highlighting his limits, successes, and the resolution of possible contradictions in his work.*

**KEYWORDS:** *Sociology of music; Popular music; Theodor Adorno; Cultural Industry; Standardization*

---

<sup>1</sup> Mestrado em andamento em Ciências Sociais Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da UFBA - Brasil. [caiqueg.carvalho@hotmail.com](mailto:caiqueg.carvalho@hotmail.com)

<sup>2</sup> Doutorando e Mestre em Ciências Sociais pelo PPGCS/UFBA, e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). [felipe.monteiro@usp.br](mailto:felipe.monteiro@usp.br)

## INTRODUÇÃO

No desenvolvimento dos seus estudos estéticos, a música popular tem um lugar de destaque nas obras de Adorno<sup>3</sup>. Independentemente do juízo que se faça da produção teórica do autor, podemos considerá-lo um dos primeiros intelectuais a se debruçar sobre a temática. Segundo Marcos Napolitano (2002, p.15), antes das análises iniciadas por Adorno, “as reflexões sobre a música popular ou eram apologéticas, feitas por cronistas nacionalistas, ou eram críticas e até desqualificantes, tendo como base a comparação com o ‘folclore’ de origem camponesa”.

Adorno constrói sua discussão apontando que a música popular não pode ser estudada a partir de uma diferenciação dicotômica com a música séria que estabeleça julgamentos baseados em categorias como as de “simplicidade” e “complexidade” ou “boa” e “ruim”. Para o autor, é necessário buscar as características da música popular de uma forma mais ampla, que desvele seus aspectos fundamentais tendo em vista sua relação com os processos sociais.

Um conjunto de elementos de ordem conjuntural terão uma grande influência na produção artística – e em particular na música – no início do século XX, e estarão presentes, diretamente ou de forma transversal, nas análises adornianas. Esses elementos giram em torno do desenvolvimento das forças produtivas na Europa Ocidental e nos Estados Unidos até o início do século XX, impulsionado pelos crescentes índices de industrialização, desenvolvimento da ciência e a incorporação de princípios cada vez mais racionais na organização industrial. A emergência do imperialismo e o embate entre os países que estão diretamente ligados às disputas colonialistas na África, tem como consequência a 1ª Guerra Mundial (1914-1918). Com o término da guerra, a partir dos anos 1920, o aparato tecnológico do rádio – amplamente utilizado para comunicar as movimentações das tropas aliadas e inimigas – fica à disposição para ser utilizado sobretudo sob um caráter de entretenimento (com a veiculação de programas musicais) e informativo (através dos rádios jornais).

Esse momento histórico influencia a produção teórica de Adorno que diante do crescente alcance do sinal do rádio, aliado à sua função de entretenimento dos ouvintes, formula a categoria de Indústria Cultural para designar a indústria do divertimento que se estabelece. Nesse período, a música popular se entrelaça ao desenvolvimento das gravadoras e rádios e

---

<sup>3</sup> Dentre as principais obras do autor que tratam da questão da música popular, temos: “Sobre o jazz” (1936); “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938); e “Sobre música popular” (1941).

passa a influenciar a produção musical dos (as) artistas que a produzem – uma das razões pelas quais Adorno se propõe a analisar esse segmento musical, em particular o *jazz* estadunidense.

Para Adorno (2011, p.113), a música passa a ser submetida ao mercado e perde, desse modo, a autonomia estética que conseguiu desenvolver com o despontar da era burguesa. Segundo o autor, ao funcionar como entretenimento ela adquire uma função: a de divertir, tornando-se, inclusive, instrumento ideológico, tanto no capitalismo quanto nos regimes nazifascistas. É essa a análise feita por Adorno do *jazz*, na qual ele visualiza neste gênero musical características militares que o assemelham ao regime nazista alemão<sup>4</sup> e o capitalismo tardio, no qual, ainda que sendo um elemento catártico para as massas que dele frui, permanece fiel aos ditames do mundo administrado. Em ambos os casos, a arte torna-se instrumentalizada, sofrendo manipulações e falseamentos que são exteriores a ela, e conseqüentemente subtraindo-se ao seu potencial intraestético que é onde, segundo o autor, reside a sua potencialidade.

### **A música popular enquanto objeto de investigação em Adorno**

Uma das principais contraposições estabelecidas por Adorno (1986) no que se refere a música, reside no que ele denomina de música séria e música popular. Neste sentido, as análises adornianas consistirão em forte crítica à música popular, utilizando-se por vezes da música séria enquanto suporte para tal desígnio. Um dos pontos de partida para discutir a sua concepção acerca da música popular é como o autor entende o seu processo de composição enquanto fruto da imitação e da competição proveniente do processo de standardização ao qual a música popular estará submetida.

A categoria de standardização remete a imposição de padrões que são externos à arte, de caráter comercial, que não somente influenciam como também normatizam a produção musical, dessa forma, os artistas se imitam e competem entre si para tentar emplacar o novo

---

<sup>4</sup> Segundo Tanaka (2012, p.141), a música intitulada “jazz” que chega dos Estados Unidos na Alemanha nas duas primeiras décadas do século XX, difere do jazz que é produzido pelos norte-americanos anos mais tarde, com artistas como Louis Armstrong. E em 1953, quando Adorno lança o texto “Moda intemporal – sobre o jazz”, é feita uma análise anacrônica do jazz, desconsiderando toda uma produção de artistas norte-americanos – em sua maioria negros – e o conseqüente desenvolvimento do gênero musical.

*hit* de sucesso para o grande público. Esse processo possibilita a formação de padrões musicais que passam a servir de modelo para o alcance do sucesso.

O *hit* para Adorno deve ser entendido sob a categoria da estandardização, como fruto do processo de imitação no qual se convencionam padrões e fórmulas musicais que são economicamente rentáveis, impondo-se um esquema musical que irá impedir o possível aparecimento de qualquer elemento realmente novo e, assim, nos faz retornar sempre para uma mesma experiência familiar que já tenha sido vivida.

Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos. Desse modo, a estandardização busca provocar reações estandardizadas e prejudica a audição dos ouvintes. (...) Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o hit acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido. (ADORNO, 1986, p. 116-117).

A música séria, por sua vez, teria para o autor uma maior liberdade musical, isso porque, enquanto a música popular estaria atada a um esquema padronizado e limitado, a música séria permitiria “ao compositor uma configuração livre e autônoma” (ADORNO, 2011, p. 92).

A distinção entre essas duas músicas por parte do teórico frankfurtiano, pode ser compreendida também na relação entre o todo e as partes. Na música séria cada detalhe se relaciona com o todo e só adquire significado a partir da sua totalidade, enquanto, na música popular, mediante a estandardização, as partes bastam por si mesmas, excluindo a interação do todo, que segundo o autor, não passam de disfarces para embelezar o esquema pré-determinado.

Para fins de comparação, a música séria pode ser caracterizada do seguinte modo: Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical. (...) Nada equivalente pode ocorrer na música popular. O sentido musical não seria afetado se qualquer detalhe

fosse tirado do contexto; o ouvinte pode suprir automaticamente a "estrutura", na medida em que ela é, por si mesma, um mero automatismo musical. O começo da parte temática pode ser substituído pelo começo de inúmeras outras. A inter-relação entre os elementos com o todo não seria afetada. (ADORNO, 1986, p. 117-118).

Ou seja, na visão do autor, existe um padrão definido de forma externa aos processos da própria música quando se trata da produção da música popular. Esse padrão pré-determinado é seguido por todos os artistas por meio da repetição, buscando o mesmo sucesso alcançado pelo *hit* anterior. Entretanto, os compositores irão criar pequenas diferenciações nos detalhes desse padrão, buscando enfeitá-lo, criando pequenas nuances que não interfiram de fato no modelo musical estabelecido para não correr riscos. Ao fazer isso, os artistas acabam criando detalhes que não possuem uma relação viva com a totalidade musical, tornando-os substituíveis e esquecíveis.

Na teoria da música popular de Adorno, o processo de padronização não se limita apenas a produção musical, mas também, a sua recepção, isso porque ela promove reações estandardizadas que dispensa o esforço do ouvinte no sentido de interpretá-la, fornecendo-lhe modelos que podem subsumir qualquer espontaneidade do receptor ao condicionar as suas reflexões. A desconcentração como parte constitutiva de uma audição regressiva (ADORNO, 2000, p.92), representa, portanto, um papel central no esquema de Adorno, pois ela faz com que os ouvintes percam a capacidade de um conhecimento consciente da música e neguem, até mesmo a própria possibilidade de alcançar determinado conhecimento. É vinculada a essa discussão que o autor afirma a passividade do ouvido (ADORNO, 2011, p.131), que em outros termos, é também uma passividade do ouvinte.

Porém, se no modo de produção capitalista a arte – e a música em particular – está sujeita aos itinerários do lucro, não é somente a isto a que ela está designada no capitalismo: em Adorno, a função atual da música está afinada com o conformismo (ADORNO, 2011, p.117) e à sua tendência ideológica global (ADORNO, 2011, p. 135). Assim, enquanto parte do arco da cultura do capitalismo contemporâneo, caberia à produção musical – principalmente àquela associada à música popular, nos dizeres de Adorno – a incumbência do conformismo do trabalhador ao seu lugar neste modo de produção.

Através de qual mecanismo a indústria cultural consegue levar a cabo este último desígnio? Uma das principais questões que Adorno se depara em sua análise acerca da música popular refere-se a esse elemento que cumpre um papel fundamental no ordenamento das suas elaborações, sendo, talvez, a principal função social da música no capitalismo tardio: a diversão. Ela não é algo que surgiu contemporaneamente à sua época, e inclusive remete à um período pré-capitalista; porém, para o autor, é no interior da indústria cultural que a diversão e o entretenimento são amplamente potencializados – com o propósito do lucro e do conformismo das massas. O papel ideológico cumprido pela indústria do entretenimento através de todo o seu aparato tem como principal finalidade o impedimento de que “os seres humanos ponderem sobre si mesmos e sobre seu mundo, iludindo-os a um só tempo com a ideia de que tal mundo está corretamente disposto, já que lhes é dado possuir uma tal abundância de coisas jubilosas” (ADORNO, 2011, p. 117-118).

Deste modo, Adorno conclui o seu esquema analítico acerca da música popular. É importante ressaltar um certo tom pessimista sobre o lugar da música popular dentro do modo de produção capitalista para o autor. Este pessimismo está embasado, primeiramente, por suas conclusões decorrentes de uma análise que parte da base real da cultura no capitalismo: se mesmo “o esclarecimento se converte, a serviço do presente, na total mistificação das massas” (ADORNO, 1985, p. 46), a indústria cultural, ao converter a produção artística num misto de lucro e conformismo, cerceia e impede uma ruptura política por parte dos trabalhadores com o capitalismo. Disto decorre uma segunda questão: fundamentando-se no pensamento adorniano, as massas são vistas como passivas, dentro de um círculo que se retroalimenta, na medida em que se desenvolvem as forças produtivas e as tecnologias midiáticas; e dentro deste inevitável e crescente “círculo”, não há escapatória, possibilidade de ruptura, ou ainda uma probabilidade de contradição das produções artísticas dentro da indústria cultural.

### **Reflexões críticas acerca de um conceito de “música popular” adorniano**

Como tratamos acima, foram diversas as contribuições de Adorno para a estruturação desse campo de estudo que veio a ser chamado de sociologia da música. Particularmente acerca da música popular, provavelmente terá sido o primeiro a utilizar conceitos e categorias

sociológicas para analisá-la. Em que pese esta contribuição sociológica singular para uma análise da música popular, podemos destacar algumas questões numa perspectiva crítica ao arcabouço teórico desenvolvido pelo pensador alemão; e a partir deste momento, adotarmos um procedimento crítico para apreender a potencialidade e os equívocos das formulações de Adorno sobre a música popular. Iniciamos abaixo com a crítica às elaborações adornianas sobre a indústria cultural – conceito este que possui importante contribuição de outro intelectual da sua época, que teve uma importante contribuição para a formulação deste conceito: Walter Benjamin.

As análises de Adorno sobre a indústria cultural são dotadas, em certa medida, de um tom pessimista acerca da arte no mundo administrado, que vacila entre a recusa ao que a produção artística veio a se tornar e a prescrição de como ela deveria ser. A análise proposta por Benjamin, diferente de Adorno, adota sim uma perspectiva crítica, porém com o elemento da contradição que seria inerente a arte no modo de produção capitalista.

Noutras palavras, Benjamin indica que com o desenvolvimento das forças produtivas, a possibilidade de reprodução das obras artísticas as colocam num outro patamar. Não cabe mais a arte enquanto o *aqui e agora*, pois estas obras se evanesceram da sua aura tradicional que lhes era atribuída; nesta virada de século, a reprodutibilidade está na ordem do dia. Através de Benjamin (2012, p.181) é possível refletir acerca da captura da música popular através da indústria fonográfica – seja com o *jazz* nos Estados Unidos, seja com o *samba* no Brasil. Ambos os gêneros musicais, inicialmente, tinham um enraizamento popular e mantinham uma identidade étnica daqueles (as) que participavam dos seus espaços; porém, ao serem apropriados como mercadoria e um meio de subsistência, pela indústria cultural e pelo artista, respectivamente, o alcance desses gêneros musicais potencializam-se e seguem rumos que serão alheios aos que lhe deram origem.

Partindo desta leitura de Benjamin também é preciso compreender o desenvolvimento da arte e a sua inserção na era da reprodutibilidade enquanto processo histórico, sujeito a novas possibilidades e (re)arranjos; este elemento conclusivo que está presente em Benjamin, falta à análise que Adorno realiza sobre a indústria cultural, o que faz com que somente visualize parcialmente o real desenvolvimento e potencialidades da música popular na primeira metade do século XX.

No que se refere a contraposição que Adorno desenvolve nas suas obras acerca da música popular e da música séria, ele pretende, acima de tudo, construir uma diferenciação com rigor analítico a respeito de cada uma delas. Para tal, lança mão de uma série de categorias ao longo dos seus textos que permitem, através da sociologia da música, dar substância a esta distinção.

No que tange a música séria, o autor trata, sobretudo, da Segunda Escola de Viena, representada pelo seu expoente Schoenberg, e a música dodecafônica – esta que seria “a única música capaz de trazer um conteúdo de verdade (...), por carregar em seu interior elementos não reacionários, dissonantes” (RODRIGUES, 2012, p. 28). Também pelo fato de ser um vasto conhecedor da música erudita, não lhes falta elogios a este segmento musical que no seu entendimento seria o único possível de provocar um estranhamento ao seu ouvinte.

Entretanto, ao tratar da música popular, surge uma primeira questão para quem se depara com os seus escritos: a qual “música popular” Adorno está se referindo? Através das suas obras, pode-se concluir que o autor parte de uma generalização ao categorizar o jazz como exemplo de toda e qualquer música popular padronizada (RODRIGUES, 2012, p.80). Isto por si só já poderia ser considerado um ponto cego na sua formulação, vide a variedade de gêneros musicais que estão presentes no território da música popular.

No entanto, segundo Tanaka (2012, p 139), Adorno desconhece profundamente o jazz, diferente do seu conhecimento sobre artistas como Schoenberg ou Bach. Um dos seus equívocos pode ser observado no trato dado pelo frankfurtiano ao funcionamento da síncope em relação ao jazz. Desse modo, Tanaka apresenta a contribuição de Townsend ao apontar o equívoco de Adorno em relação ao funcionamento da síncope no jazz, na qual o teórico acredita que essa acontece apenas nas ênfases das batidas fracas do compasso, desconhecendo, portanto, a complexidade musical.

Uma profunda generalização e um conhecimento superficial sobre o jazz, revestida de uma extrema rigidez teórico-metodológica, é o caminho que Adorno adota para analisar o que ele vai classificar de música popular. De outra forma, ao sobrepor a melodia ao ritmo, sendo que este último é a base da música na cultura de origem africana, Adorno reduz a função da síncope neste sistema musical, que além de compor a própria canção, os espaços entre as batidas convidam a participação do ouvinte à execução das músicas, através das palmas e da

dança. Muniz Sodré, comentando a organização do sistema musical de origem africana, afirma que:

A riqueza rítmica relega a segundo plano a melodia, que é simples, de poucas notas e frases pouco expressivas. No contato das culturas da Europa e a da África, (...) a música (...) cedeu em parte à supremacia melódica europeia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. (SODRÉ, 1998, p.25)

Nesse sentido, a crítica de Adorno para com o jazz reflete, de certo modo, a sua análise do papel da cultura no modo de produção capitalista. Frente a isso, a questão da música popular para Adorno, pode ser compreendida enquanto a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte (NAPOLITANO, 2002, p. 21).

Diante disso, para o autor, no capitalismo tardio a música não poderia ser concebida como uma crítica ao modo de produção capitalista no plano estético, ou representar uma atitude de resistência daqueles (as) que a produzem ou que dela fruem. No caso específico do jazz, para Adorno não chega nem a ser um elemento de resistência (interior ou exterior às obras) o fato de descendentes de africanos que foram escravizados nos Estados Unidos terem produzido e desenvolvido um gênero musical que ficou mundialmente conhecido a partir de diversas variações musicais e de diversos artistas. De igual modo, é sumariamente desconsiderada a importância social que o jazz possuía, enquanto expressão cultural, para as camadas mais pauperizadas das periferias norte americanas.

Ao discorrer sobre a relação da origem do jazz com a escravidão, Adorno não apenas não compreende esta origem enquanto elemento de resistência e coesão dos negros americanos frente ao processo de opressão que sofriam nos Estados Unidos, como também via na condição de ex-escravos ou de trabalhadores mais pauperizados dessas camadas sociais um elemento negativo que limitava – e limitaria – o jazz enquanto gênero musical emancipatório. Essa noção é perceptível na seguinte citação:

é possível que os *Negro Spirituals*, forma precursora do *Blues*, tenham unido, enquanto música de escravos, o lamento sobre a falta de liberdade à sua confirmação submissa. Aliás, é muito difícil isolar os elementos

autenticamente negros no jazz. É certo que o lumpemproletariado branco tomou parte na pré-história do jazz antes de este ter sido iluminado pelos holofotes de uma sociedade que parecia estar à sua espera, já familiarizada pelo *Cake-walk* e pelo sapateado, com os seus impulsos<sup>5</sup>. (ADORNO, 1962, p. 127-128, Tradução nossa)

É um fato que a música popular tenha sido capturada pela indústria cultural no capitalismo tardio. Entretanto, cabe-nos refletir acerca das condições de reprodução dos artistas que deste gênero musical faziam parte: diferentemente dos músicos eruditos, esses artistas, obviamente, não mantinham a sua subsistência com rendimento advindos da aristocracia. Ou de forma ainda mais simplória, eram analfabetos e estavam à margem da sociedade por uma questão econômica e/ou de origem étnica. O que à primeira vista pode parecer um tanto quanto “óbvio” não o é, se compreendermos que para garantir a sua reprodução, dentro do modo de produção capitalista, torna-se necessário que para o artista garantir a sua subsistência, precise vender a sua produção artística.

A venda é possível nesse cenário, porque há um comércio disposto a negociar por esses bens culturais. Nesse ponto específico tecemos uma outra crítica a análise adorniana acerca da música popular no que se refere a minimização do lugar social ocupado por estes artistas na sociedade capitalista: se por um lado, segundo Adorno, estas músicas estariam limitadas pelas condições sociais adversas as quais os artistas estariam submetidos, do mesmo modo, seria necessária a compreensão de que mesmo um artista com a mais alta capacidade criativa teria a sua reprodução comprometida caso não comercializasse a sua produção artística. Evidentemente que a indústria cultural interfere diretamente no processo produtivo desta mercadoria – seja sob a bandeira do lucro, seja sob o signo do conformismo das massas.

No entanto, ainda que Adorno não consiga conceber no seu escopo teórico o elemento da contradição, os processos sociais estão suscetíveis a possíveis desenvolvimentos posteriores que o respaldem ou entre em contradição consigo mesmo, sob essa perspectiva é possível verificamos que mesmo mediante as condições de submissão dos artistas foi possível um

---

<sup>5</sup> “Ya los negro spirituals, preformas del blue, enlazan seguramente, como música de esclavos que son, el lamento contra la libertad con la servil confirmación de la misma. Es, por lo demás, difícil aislar los auténticos elementos negros del jazz. Es indudable que el proletariado en harapos de raza blanca ha tomado también parte en la prehistoria del jazz antes de que éste se presentara en primer término, bajo las candilejas de una sociedad que parecía estar esperándole, pues ya tenía familiaridad con sus impulsos gracias al cake-walk y al step”.

desenvolvimento estético considerável em diversos gêneros musicais que estariam vinculados à música popular na primeira metade do século XX – como foi o caso do jazz com um dos seus principais expoentes, Louis Armstrong.

A crítica adorniana à dança como forma de recepção da expressão musical, como cópia da rigidez mecânica de um mundo administrado revela que também padece de solidez. Ao passo que o autor está tratando dos grandes e lucrativos musicais da *Broadway*, também está analisando as performances dos artistas do *jazz* e do seu público – que também dançavam nos bares e shows de então, logo, se a catarse corporal embalada pelo *jazz*, sob a ótica adorniana, pode ser considerada, por mais legítima que seja, algo construído a partir das relações extenuantes de trabalho, não podemos desconsiderar uma tradição milenar que seria pré-capitalista, edificadas sob outras relações de trabalho que não a fábrica, como é o caso dos afro-americanos, que herdando e recriando parte da cultura africana, na qual a dança é gestada de forma íntima com a música, expressa a dança tendo como fundamento uma outra perspectiva. Visto isso, se é importante refletir a partir da abordagem de Adorno sobre a dominação dos corpos pela música vinculada à indústria cultural, é de equivalente importância considerar a centralidade da dança e da música para a conformação de culturas que eram – e são – distintas daquela da qual partia a análise adorniana.

De igual modo, uma característica que também está presente nas elaborações de Adorno, ainda que de forma secundária, é o que diz respeito a recepção da música na sociedade capitalista, a qual, para o autor, está relacionada à passividade dos ouvintes perante ao que lhes é oferecido enquanto música. Além da passividade do ouvido, Adorno desconsidera completamente qualquer possibilidade de agência por parte do ouvinte, isso porque, ao promover um julgamento de valor negativo acerca da música popular ofertada pela indústria cultural poderíamos pressupor, tendo como fundamento a argumentação adorniana, que ao público estaria sendo ofertado uma música de qualidade duvidosa, possuidora de objetivos alheios ao ouvinte. Isto implica na retirada da agência do ouvinte, pois, independente da sua (falsa) escolha, a ele seria somente proporcionado a possibilidade da música enquanto reconciliação com o mundo administrado, não havendo chance de ruptura.

Desse modo, podemos pensar que apesar da veracidade da proposição de Adorno sobre o esvaziamento da arte e da música popular pela indústria cultural, o excesso de generalização que não atenta para as circunstâncias da criação artística e as contradições internas da

reprodução da música impedem o autor de perceber a diversidade dos gêneros artísticos e os ganhos e perdas decorrentes da atuação da indústria cultural. Pois, como a indústria segue a lógica de apropriar-se de tudo o que surge transformando em mercadoria, contraditoriamente tal procedimento pode abrir espaço para superação, ainda que temporária, de fórmulas padronizadas, renovações de linguagens e estilos dentro dela mesma.

Quanto a isto, não se trata de descartar as análises de Adorno sobre a função da música ou mesmo da indústria cultural na sociedade capitalista; trata-se de expor que ao fazer o juízo de valor sobre a música séria e a música popular, o autor termina por rotular um conjunto de gêneros musicais enquanto “música popular”, e esta rotulação tem por consequência a nulidade do sujeito, imerso no oceano das falsas liberdades de escolha.

O desenvolvimento da música e dos gêneros musicais ao longo do século XX provaram exatamente o oposto: ainda que vinculada a indústria fonográfica, diversos artistas conseguiram superar padrões estéticos e costumes da sua época, trazendo consigo uma massa de seguidores que prontamente também assim o fizeram. Decerto, durante esse processo, gravadoras, empresas, e até mesmo os artistas, obtiveram ganhos financeiros através da visibilidade dessas músicas de apelo ao público – e esta narrativa estaria coadunando o pensamento de Adorno. Porém, o fato do capitalismo, em última instância, também transformar em mercadoria aquilo que um dia lhe foi “subversivo”, diz mais sobre a não percepção de Adorno acerca da possibilidade de contradição da indústria cultural, do que um acerto da sua análise, no sentido de que o capitalismo sempre busca se apropriar das mais diversas dimensões da vida, submetendo-as (sempre que possível) à lógica do lucro.

Por fim, a ausência da possibilidade de escolha pelo ouvinte no esquema adorniano tem como consequência, para a própria elaboração do autor, uma não percepção de elementos étnicos e culturais que compõem as produções artísticas de diferentes povos, os quais, inclusive, ele se propõe a analisar – como é o caso dos afro-americanos, através do *jazz*.

**REFERÊNCIAS**

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). **Coleção “Grandes Cientistas Sociais”**. São Paulo: Ática, 1986, p.115-146.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Adorno**. Coleção os Pensadores. São Paulo: Nova cultura, 2000, p. 65-108.

ADORNO, Theodor W. **Introdução a sociologia da música**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

ADORNO, Theodor W. Moda sin tempo: Sobre el jazz. In: ADORNO, Theodor W. **Prismas**. La crítica de la cultura y la sociedad. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962a.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RODRIGUES, Luciane C. **A construção do conceito de popular em Theodor Adorno**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TANAKA, E. K. I. "Adorno e o jazz". **Crítica Cultural**. v. VII/ n.1 (2012d), p.137-148.