

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**Leonardo Ribeiro Barbosa**

**MPB e indústria cultural: uma perspectiva sobre o desenvolvimento da sociologia da  
cultura no Brasil**

**JUIZ DE FORA**  
**2017**

**Leonardo Ribeiro Barbosa**

**MPB e indústria cultural: uma perspectiva sobre o desenvolvimento da sociologia  
da cultura no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais. Área de concentração: Cultura, Democracia e Instituições

Orientadora: Professora Doutora Maria Lúcia Bueno Ramos

**Juiz de Fora  
2017**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barbosa, Leonardo Ribeiro.

MPB e indústria cultural: : uma perspectiva sobre o desenvolvimento da sociologia da cultura no Brasil / Leonardo Ribeiro Barbosa. -- 2017.

98 p. : il.

Orientadora: Maria Lúcia Bueno Ramos

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, 2017.

1. Indústria cultural. 2. Sociologia da cultura. 3. Mercado. 4. Música Popular Brasileira. I. Ramos, Maria Lúcia Bueno , orient. II. Título.

Leonardo Ribeiro Barbosa

**MPB e indústria cultural: uma perspectiva sobre o desenvolvimento da  
sociologia da cultura no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, área de concentração: Cultura, Democracia e Instituições, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 22 de junho de 2017.

BANCA EXAMINADORA



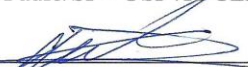
---

Professora Doutora Maria Lúcia Bueno Ramos (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora/MG - UFJF



---

Professor Doutor Marco Antônio de Almeida  
Universidade de São Paulo/SP - USP /FECLRP



---

Professor Doutor Paulo Cesar Pontes Fraga  
Universidade Federal de Juiz de Fora/MG - UFJF

Dedico este trabalho aos artistas, e a todos os que buscam o conhecimento e respostas para a vida.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pelo existir, pelo inteligir e por tantas oportunidades.

À minha esposa Ellen pela paciência com as “intermináveis” horas de trabalho.

De modo especial à doutora Maria Lucia Bueno, que não apenas me orientou, mas me contagiou com sua paixão pelo trabalho, pela arte e pela sociologia.

Ao geógrafo Alex da Silva Santos pela valioso auxílio na elaboração do mapa e gráficos.

Agradeço também à Universidade Federal de Juiz de Fora o apoio financeiro recebido por meio da bolsa de amparo à pesquisa.

Milhares de pessoas cultivam a música;  
poucas, porém, têm a revelação dessa  
grande arte.

Ludwig van Beethoven

## RESUMO

O objetivo deste estudo foi analisar o desenvolvimento da sociologia da cultura no meio acadêmico brasileiro, *pari passu* a evolução da indústria cultural no Brasil. Para tanto, investigamos a evolução das pesquisas científicas realizadas nos programas de pós-graduação brasileiros, particularmente as teses e dissertações, que tiveram como objeto principal a música popular brasileira (MPB) e a indústria cultural. A hipótese central é a de que os conceitos trazidos pela Escola de Frankfurt, notadamente o de indústria cultural, foram instrumentos capitais para a formação de um pensamento social brasileiro sobre o tema da cultura e suas relações com o mercado, possibilitando a construção de um campo de sociologia da cultura e da arte no país, respaldando as investigações sobre a organização da produção artística e cultural em suas relações com o mercado. Nessa trajetória, expusemos a chamada Teoria Crítica de Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) da Escola de Frankfurt; em seguida, investigamos quando e como as ideias da Escola de Frankfurt — sobre o conceito de indústria cultural, apresentados por Adorno e Horkheimer — chegaram ao Brasil. Por fim, realizamos um levantamento sobre a produção científica brasileira sobre o tema, desde a década de 1980 — época em que surgem as primeiras teses e dissertações sobre o assunto — até o ano de 2015, apresentando as abordagens dos trabalhos mais diretamente ligados ao tema. Nossas observações revelam que a academia brasileira se apropriou do conceito de indústria cultural, utilizando-o para analisar a nova realidade do país, sendo que este permanece atual em vários aspectos, se constituindo em uma ferramenta importante para a compreensão do desenvolvimento da sociologia da cultura e da indústria cultural brasileira.

Palavras-chave: Música popular brasileira. Indústria cultural. Mercado. Sociologia da cultura.



## ABSTRACT

The aim of this study was to analyze the development on Sociology of Culture in the Brazilian academic environment, *pari passu* the evolution of the cultural industry in Brazil. In order to do so, we investigated the evolution of the scientific research carried out in Brazilian Graduate Programs, particularly theses and dissertations, whose main purpose was Popular Brazilian Music (MPB) and the cultural industry. The central hypothesis is that the concepts brought by the Frankfurt School, notably that of "cultural industry", were capital instruments for the formation of a Brazilian social thought on the subject of culture and its relations with the market, making possible the construction of a field on Sociology of Culture and Art in the country, and supporting research on the organization of artistic and cultural production in its relations with the market. In this trajectory, we exposed the so-called "Critical Theory" by Theodor W. Adorno (1903-1969) and Max Horkheimer (1895-1973) Frankfurt School founders, and then investigated when and how the ideas of the Frankfurt School - related to "cultural industry" presented by Adorno and Horkheimer - arrived in Brazil. Finally, we carried out a survey of the Brazilian scientific production on the subject, since the 1980s - when the first theses and dissertations were published on the subject - until the year 2015, presenting the approaches of the works most directly related to the theme. Our observations reveal that the Brazilian Academy has appropriated the concept of cultural industry, using it to analyze the new reality of the country and that it remains current under several regards, serving as background for understanding the development of Sociology of Culture and of Brazilian cultural industry.

Keywords: Brazilian popular music. Cultural industry. Marketplace. Sociology of culture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Esquema dos resultados de busca nas bases de dados digitais .....	56
Figura 2:	Mapa com a quantidade de trabalhos por Estado .....	58

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Quantidade de produção por região geográfica .....	57
---	----

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1:	Lista de trabalhos orientados por Cohn na década de 1970 .....	52
Tabela 2:	Trabalhos escolhidos sobre indústria cultural, MPB e Ciências Sociais .....	59

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>A TEORIA CRÍTICA E SEUS PRESSUPOSTOS</b> .....	16
2.1	A ESCOLA DE FRANKFURT E A TEORIA CRÍTICA CONFORME ADORNO E HORKHEIMER .....	16
2.2	ALGUMAS DISCUSSÕES .....	29
<b>3</b>	<b>O CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL E A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO DE ESTUDOS ACADÊMICOS SOBRE A CULTURA NO BRASIL</b>	43
3.1	A MPB E A INDÚSTRIA CULTURAL .....	43
3.2	CONTEXTO E RECEPÇÃO DO CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL NO PAÍS .....	47
3.3	ESTADO DA ARTE DA PESQUISA SOBRE INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL .....	54
3.3.1	<b>Mapeamento das teses e dissertações disponíveis nas bases digitais IBICT – BDTD e Base Minerva da UFRJ</b> .....	54
3.3.2	<b>Estudo de caso dos trabalhos (dissertações e teses) selecionados</b> .....	54
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	78
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	81

## 1 INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é focar o desenvolvimento da Sociologia da Cultura no meio acadêmico brasileiro, tendo como contra-ponto o desenvolvimento da indústria cultural no país. Para tanto, investigamos a evolução das pesquisas científicas realizadas nos programas de pós-graduação brasileiros, particularmente as teses e as dissertações, que tiveram como objeto principal questões como a indústria cultural, a música popular brasileira (MPB) e pesquisas das Ciências Sociais sobre assuntos impactados pela indústria cultural. A hipótese central que permeou a concepção e a execução da nossa reflexão é a de que a incorporação das teorias propostas pela Escola de Frankfurt, particularmente por Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), ao introduzir conceitos como o de indústria cultural, foi instrumento capital para a formação de um pensamento social sobre o tema da cultura e do mercado entre nós. Por esta razão, um dos recortes escolhidos foi investigar, tendo por base as teses e as dissertações, o processo de incorporação das categorias propostas pela Escola de Frankfurt, em especial o conceito de indústria cultural. Este conceito foi escolhido por sua relevante contribuição para a construção de um campo de Sociologia da Cultura e da Arte no país: converteu-se numa ferramenta teórica e metodológica importante para respaldar as investigações em torno da organização da produção artística e cultural, particularmente em suas relações com o mercado. Foi a partir dessas premissas que delineamos o escopo do problema a ser investigado, após apresentar quando e como as ideias da Escola de Frankfurt — sobre o conceito de “indústria cultural”, apresentadas por Adorno e Horkheimer — chegaram ao Brasil, qual seja: a produção científica brasileira sobre o tema, desde a década de 1980 — época em que surgem as primeiras teses e dissertações sobre o assunto — até o ano de 2015. Com esse objetivo em mente, realizamos um levantamento das teses e dissertações publicadas sobre o tema no Brasil<sup>1</sup>.

Nessa jornada, buscamos amparo em obras de vários autores, mas ancoramos nossas análises principalmente nos autores abaixo relacionados:

---

<sup>1</sup> Utilizamos como fonte primária a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, órgão integrante da estrutura organizacional do CNPQ. Apesar de ter sido criada no ano de 2002, disponibiliza teses e dissertações de anos anteriores. No caso do presente estudo, encontramos trabalhos da década de 1980 e décadas seguintes. No que tange à diversidade de instituições, além das universidades brasileiras de maior renome, como USP, UFMG e UNICAMP, a BDTD disponibiliza o acervo de um grande número de universidades brasileiras, entre federais, estaduais, municipais e particulares, tornando seu acervo uma fonte consistente de pesquisa. Curiosamente, a UFRJ ainda não integra o sistema da BDTD, porém possui uma biblioteca digital, nomeada “Base Minerva”, que também foi incluída nesta pesquisa.

I. Theodor Adorno e Max Horkheimer, membros fundadores da Escola de Frankfurt, formuladores da Teoria Crítica e do conceito de “indústria cultural”. Seus trabalhos analisam e criticam as formas de produção e distribuição das artes e da cultura como um todo, nas sociedades capitalistas modernas. Apontam uma tendência de empobrecimento tanto das artes quanto do gosto do público, acreditando que ocorreu um favorecimento à manipulação, à dominação e ao autoritarismo, por causa da padronização das manifestações artísticas e sua transformação em “mercadorias”, o que limitaria a liberdade dos indivíduos de pensar e criticar o sistema social;

II. Renato Ortiz, autor considerado "referência" nos estudos sobre indústria cultural, modernidade e mundialização. Seu trabalho nos desvela o processo histórico da cultura no Brasil, bem como da formação do mercado de bens simbólicos no país, aspectos nodais desta pesquisa; e

III. Gabriel Cohn, um dos “expoentes” da sociologia brasileira, especialista na Teoria Crítica de Adorno. Foi um dos primeiros pesquisadores brasileiros a publicar sobre o assunto: primeiro, coletâneas com textos dos autores frankfurtianos e, logo, livros com suas próprias análises sobre o assunto.

O trabalho de pesquisa propriamente dito constituiu de dois momentos contíguos. Iniciamos com o levantamento bibliográfico pertinente, logo acompanhado pela investigação e levantamento das teses e dissertações produzidas sobre o assunto no Brasil. Em razão de morar no interior do Estado de Minas Gerais e dos custos e tempo envolvidos na prospecção *in loco* dos trabalhos produzidos em cada universidade, arriscamos lançar mão da tecnologia, procedendo as buscas via internet nas bibliotecas digitais das principais universidades brasileiras. O resultado mostrou-se profícuo: logo descobrimos o site da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) que tem por objetivo reunir, em um só portal de busca, as teses e dissertações defendidas em todo o país e por brasileiros no exterior. A BDTD foi concebida e é mantida pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) no âmbito do Programa da Biblioteca Digital Brasileira (BDB), com apoio da Financiadora de Estudos e Pesquisas (FINEP), tendo o seu lançamento oficial no final do ano de 2002. Mesmo criada em 2002, dispõe de pesquisas realizadas em anos anteriores, sendo o trabalho mais antigo que encontramos datado de 1942, com tema da área do Direito. Para nossa surpresa, a Universidade Federal do Rio de Janeiro não integra a BDTD, mas possui seu próprio acervo digital, nomeado “Base Minerva”. Este fato nos obrigou a duplicar a pesquisa na base digital desta instituição. Também utilizamos a internet para acessar livros, textos e artigos estrangeiros não encontrados em bibliotecas e livrarias “físicas”.

Esta dissertação foi estruturada em duas seções:

A seção 2 discorre sobre a Teoria Crítica e seus pressupostos, trazendo o pensamento de Adorno, Horkheimer e de alguns intelectuais brasileiros acerca da questão;

A seção 3 contextualiza a MPB e a consolidação da indústria cultural no país. Em seguida, analisa como vem sendo construído o campo de estudos acadêmicos sobre a cultura no Brasil, mostrando como os autores brasileiros trouxeram o conceito de “indústria cultural” ao país e, enfim, apresenta o “estado da arte” desse tema na academia. Aqui são revelados os detalhes de como foi feito o mapeamento das teses e dissertações levantadas, além das abordagens dos trabalhos mais diretamente ligados ao tema.

Após as considerações finais, trazemos, como apêndice a lista de todas as teses e dissertações sobre o assunto, desde as primeiras — na década de 1980 — até o ano de 2015.

A trajetória acadêmica do autor deste estudo inclui um curso técnico em música clássica (violão) no Conservatório Lia Salgado em Minas Gerais, que despertou nele a importância do mercado como um elo fundamental para a compreensão da inserção profissional. Nesse afã, vislumbrou obter respostas cursando graduação em Administração. O curso, apesar de oferecer uma visão mais pragmática que explicativa, ao final indicou onde se poderia obter o conhecimento ansiado: nas Ciências Sociais, notadamente na Sociologia - após cursar esta disciplina, então obrigatória na grade daquele curso.



## 2 A TEORIA CRÍTICA E SEUS PRESSUPOSTOS

Esta seção aborda a Escola de Frankfurt e a Teoria Crítica, na perspectiva desenvolvida por Theodor Adorno e Max Horkheimer, considerando também a apropriação crítica deste repertório teórico pelos intelectuais brasileiros, a partir do final dos anos 1960, tendo como principais recortes o conceito de indústria cultural, com ênfase no segmento da música.

### 2.1 A ESCOLA DE FRANKFURT E A TEORIA CRÍTICA CONFORME ADORNO E HORKHEIMER

O conceito central em que esta pesquisa se baseia é o de “indústria cultural” elaborado pela Escola de Frankfurt, criada por Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973).

A Escola de Frankfurt ocupa um espaço significativo nos estudos sociológicos em torno da comunicação e da cultura. Tem sido apontado por diversos autores (COHN, 1975; 1998; ORTIZ, 2001) o pioneirismo do trabalho de Adorno, ao mostrar toda uma estrutura de poder político-econômico envolvida na produção da cultura. Há, de fato, uma abordagem inovadora neste autor: nos anos 1930, utilizava-se nos Estados Unidos a expressão “cultura de massa” que ele achava inadequada. Em suas observações, Adorno percebeu nas artes e na literatura norte-americanas uma clara divisão do trabalho, aliada à divisão do mercado, características reveladoras de uma estruturada indústria: a “indústria cultural”. Ele escreveu:

Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “indústria cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente... Ela é industrial mais no sentido da assimilação – frequentemente observada pelos sociólogos – às formas industriais de organização do trabalho nos escritórios, de preferência a uma produção verdadeiramente racionalizada do ponto de vista tecnológico... por outro lado, quando se trata de resguardar-se da crítica, os promotores da indústria cultural comprazem-se em alegar que o que eles fornecem não é arte, mas indústria. (ADORNO apud COHN, 1975, p. 287).

A expressão “indústria cultural” aparece pela primeira vez no texto “Dialética do Esclarecimento” (1985) de Adorno e Horkheimer, escrito em 1942, mas só publicado em

1947. Nele, defendem que a autonomia e o poder crítico das obras de arte resultariam de sua oposição à sociedade. Contudo, o valor contestatório dessas obras encontra-se tolhido na sociedade capitalista industrial, pois pode ser facilmente assimilado pelo mundo comercial. Os autores sustentavam ainda que a máquina de reprodução e distribuição capitalista da cultura estaria, aos poucos, apagando tanto a arte popular quanto a erudita. Isso se daria por que o valor crítico de ambas as formas artísticas restaria neutralizado, por não permitir a participação intelectual de seus espectadores (COHN, 1975; 1998; ORTIZ, 2001).

No período entre 1923 e 1947, foram realizados estudos inéditos no Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, cuja proposta foi, à luz de Freud e Marx, resgatar a teoria crítica, contrapondo-a ao modelo racionalista empirista da modernidade ocidental (KROHLING, 2012).

Freud e Marx nasceram e se tornaram conhecidos no século XIX; por intermédio de suas obras e ações, foram os primeiros a questionar os fundamentos da economia, da política, da psicologia, da filosofia e do pensamento europeu cristalizado no paradigma da razão instrumental da modernidade. Conforme Krohling (2012, p. 20),

Marx privilegiou a chave de leitura da dialética para criticar o sistema econômico capitalista como predatório e explorador das forças de trabalho dos operários. Freud reencontrou nos estudos aprofundados do ego, superego e do id a introjeção da repressão da sociedade capitalista dos séculos que o antecederam. São de fato revolucionários neste sentido. A primeira guerra mundial é o contexto histórico no qual se situa uma profunda mudança de paradigmas no campo das ciências em geral.

Castro e Lima (2014) analisaram a relação da teoria freudiana com a Escola de Frankfurt e apontaram que a psicanálise é uma psicologia materialista, que forneceria elementos para explicar porque a propaganda marxista foi ineficaz na Alemanha, a ponto de a classe operária assumir posições conservadoras que resultaram na chegada do nazismo ao poder. E citam Rouanet (1986):

As explicações oferecidas pelo marxismo vulgar eram insuficientes. A questão não estava em saber como a social democracia tinha, ou não, iludido os operários, mas em saber por que estes se tinham deixado iludir, nem em saber se a propaganda burguesa era ou não eficaz, mas em saber por que a contra propaganda marxista era ineficaz. (ROUANET, 1986 apud CASTRO; LIMA 2014, p. 112).

Assim, Freud oferecia um método para explicar o mecanismo de interiorização da ideologia; e Rouanet (1986, p. 23) continua que “a ideologia vai se enraizando no curso do processo de socialização através de sucessivas privações pulsionais que a instância familiar e posteriormente outras instâncias vão impondo ao indivíduo”. Isto se daria por meio das prescrições e proscricções de imperativos éticos e das normas, frutos dos valores sociais vigentes, que atingem seu auge no conflito edípiano. Este supõe, em sua dissolução, o abandono do objeto amado (a mãe), a identificação com o estado (pai) e com os valores que esse pai carrega; valores sociais que serão incorporados como objetos da identificação. Como resultado:

ocorre a relativização dos conflitos entre sujeito e Estado e a ideologia se torna um fenômeno inconsciente. O mecanismo de recalque é fundamental para assegurar a sustentação da ideologia, pois ele permite a introjeção da cultura enquanto a sublimação forma os ideais culturais. (ROUANET apud CASTRO; LIMA 2014, p. 113).

Slater (1978) corrobora esta opinião e defende que “a única psicologia adequada que poderia ser útil à Teoria Crítica era a de Freud”. Ele cita um conjunto de artigos, de 1913, intitulados “O interesse científico da psicanálise”, nos quais Freud aponta áreas do saber que se beneficiariam de sua “descoberta”: entre elas está a Sociologia.

Os pensadores frankfurtianos que mais se destacaram foram Horkheimer, Adorno, Leo Lowenthal, Frederico Pollock, Walter Benjamin, Erich Fromm, Herbert Marcuse, Franz Neuman, Otto Kirchheimer e Siegfried Kracauer (WIGGERSHAUS, 2006). A presente pesquisa se concentra na teoria crítica de Horkheimer e Adorno, com ênfase na questão da indústria cultural, tendo como caso exemplar a música popular.

Como primícias, Ortiz (2017) aponta como Adorno e os frankfurtianos compreendem o que é arte, o que é cultura popular e o que é “massa”. Para ele, cultura não significa práticas, hábitos ou modos de vida. Sua visão é da tradição alemã, em que cultura é definida como ‘*kultur*’, termo que engloba arte, filosofia, literatura e música. Nesse bojo, as artes expressam os valores que constituem o pano de fundo de uma sociedade. Os alemães diferenciam também ‘cultura’ e ‘civilização’. Cultura se referindo à dimensão espiritual, ao passo que civilização estaria ligada ao mundo material:

A arte, como expressão da liberdade, só é possível devido às transformações históricas que libertam o indivíduo do poder centralizador da ordem aristocrática, criando uma esfera que permite o desenvolvimento da individualidade. Habermas observa que é desta esfera privada que se origina uma opinião pública que combate a ordem social anterior; Marcuse afirma que a "liberação burguesa do indivíduo significa a possibilidade de uma nova liberdade". Ele vê a cultura burguesa como uma "cultura afirmativa que separa o mundo espiritual e moral da civilização, se elevando acima dela e constituindo um domínio de valores específicos". É esta dimensão de autonomia que confere a cultura um caráter universal, distanciando-a das pressões do mundo material, ao qual os autores se referem como civilização. (ORTIZ, 2017. p. 6).

Já o conceito de ‘massa’ é um pouco mais complexo. Ortiz (2017) considera que Adorno deu um sentido negativo ao termo, invertendo aquele dado pela tradição política marxista. Ele atribui esta inversão ao ceticismo político que caracteriza a Escola, fazendo com que o conceito de ‘classe’ seja substituído pelo de ‘massa’, já que a ênfase no processo da dominação racional faz com que haja uma contraposição à ideia de indivíduo. O processo de secularização seria, neste sentido, convergente com o de massificação, representada no capitalismo pela dissolução do heterogêneo no homogêneo, isto é, do indivíduo na coletividade. Nessa situação, o homem massa seria aquele que se conforma com sua pequenez e é incapaz de perceber o que se encontra além dele.

Para Adorno, indústria cultural não é arte. A teoria crítica de Horkheimer e Adorno no livro *Dialética do esclarecimento*, cuja primeira edição foi publicada em 1947, aprofunda a análise crítica ao modelo de pensamento de Descartes e Bacon, os fundadores do pensamento moderno, e se concentra na crítica à razão iluminista que teve em Kant a sua expressão máxima, quando colocava a razão como medida de emancipação humana (KROHLING, 2012; HAMLIN, 2016).

Horkheimer e Adorno citam Francis Bacon, precursor da “ciência moderna”, em seu pioneirismo a combater os preconceitos ou os ‘ídolos’ – aqui compreendidos como falsas ideias – do conhecimento:

O saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravidão da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo. Do mesmo modo que está a serviço de todos os fins da economia burguesa na fábrica e no campo, não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital. As múltiplas coisas que, segundo Bacon, ele ainda encerra nada mais são que instrumentos: o rádio, que é a imprensa sublimada, o avião de caça, que é uma artilharia mais eficaz; o controle remoto, que é uma bússola mais confiável. O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa. Sem a menor consideração consigo mesmo, o esclarecimento eliminou o seu cautério o último resto da sua autoconsciência. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 20).

Não se pode deixar de considerar a influência do momento histórico na formulação da teoria crítica. Seus autores são homens inseridos em seu tempo. Viveram na Alemanha nazista e, ao fugirem para os Estados Unidos, descobrem uma sociedade marcada por mecanismos de dominação e manipulação do indivíduo por meio da arte, aqui produzida racionalmente, como indústria com objetivos meramente econômicos, dentro da técnica de produção capitalista, com o fito de obter uma uniformização das consciências. Renato Ortiz (2017) é um dos que postulam esta visão:

O que marca profundamente as análises da escola de Frankfurt é sua reflexão sobre um mundo desencantado; neste sentido ela se aproxima mais de Weber do que de Marx. Não se pode deixar de considerar, e vários autores o fizeram, que o pessimismo frankfurtiano se liga, de algum modo, à conjuntura política dos anos 30. A presença do fascismo influenciou no tom da análise. Quando Adorno afirma que a existência da poesia é impossível após Dachau, temos um exemplo claro de como os pensadores da Escola, tomam o nazismo como uma experiência que se desdobra no plano da reflexão. No entanto, o pessimismo é mais profundo, e a compreensão da sociedade americana, segue os passos da teoria da manipulação, construída anteriormente para se entender os mecanismos de dominação na Alemanha. Se a poesia não é mais possível no mundo moderno, isto não se deve exclusivamente às atrocidades dos campos de concentração, mas sobretudo ao fato de nas sociedades avançadas haver pouco espaço para o domínio da arte. Trilhando o caminho inaugurado por Weber, a Escola enfatiza os elementos de racionalidade do mundo moderno para denunciá-los como uma nova forma de dominação. A *Dialética do Iluminismo* resume de forma exemplar esta filosofia da história que procura entender a racionalidade como espírito de previsibilidade e de uniformização das consciências. O livro se afasta dos diagnósticos anteriores, calcados sobre o fascismo, integra uma compreensão da história mais abrangente, e o que é mais importante, é escrito na década de 40, tomando-se em consideração o contacto dos autores com a sociedade americana. Não se pode esquecer que nele, pela primeira vez, se fala em indústria cultural, conceito que sintetiza a crítica da cultura de massa nas sociedades modernas. (ORTIZ, 2017 p.1-2).

Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural contempla uma visão distorcida da técnica, como um novo mito da era industrial, em que o saber passa a ser instrumentalizado para que o dominante consiga, por meio do conhecimento técnico, explorar o outro – a razão se instrumentaliza para a dominação. As inovações tecnológicas são consideradas por eles como meios de manipulação de objetos e de pessoas. “Não se busca mais a autoconsciência e o desenvolvimento pessoal com liberdade e autonomia.” (KROHLING, 2012, p. 21).

Adorno e Horkheimer acreditam que a sociedade e a cultura formam uma totalidade histórica, de modo que a busca da liberdade na sociedade é inseparável da busca da iluminação na cultura. Há um outro lado nisso: a falta ou a perda de liberdade na sociedade – nas estruturas políticas, econômicas e legais dentro das quais vivemos – sinaliza um fracasso concomitante no esclarecimento cultural – na filosofia, nas artes, na religião, ou seja, na 'kultur'. Para os autores, os campos de extermínio nazistas não são uma aberração, nem os filmes de estúdio são um entretenimento inocente. Ambos indicam que algo fundamental correu mal no Ocidente moderno:

Contra a vontade de seus senhores, a técnica transformou os homens de crianças em pessoas. Mas cada um desses progressos da individuação se fez à custa da individualidade em cujo nome tinha lugar, e deles nada sobrou senão a decisão de perseguir apenas os fins privados. O burguês cuja vida se divide entre o negócio e a vida privada, cuja vida privada se divide entre a esfera da representação e a intimidade, cuja intimidade se divide entre a comunidade mal-humorada do casamento e o amargo consolo de estar completamente sozinho, rompido consigo e com todos, já é virtualmente o nazista que ao mesmo tempo se deixa entusiasmar e se põe a praguejar, ou o habitante das grandes cidades de hoje, que só pode conceber a amizade como *social contact*, como o contato social de pessoas que não se tocam intimamente. É só por isso que a indústria cultural pode maltratar com tanto sucesso a individualidade, porque nela sempre se reproduziu a fragilidade da sociedade. Nos rostos dos heróis do cinema ou das pessoas privadas, confeccionados segundo o modelo das capas de revistas, dissipa-se uma aparência na qual, de resto, ninguém mais acredita, e o amor por esses modelos de heróis nutre-se da secreta satisfação de estar afinal dispensado de esforço da individuação pelo esforço (mais penoso, é verdade) da imitação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 6).

Adorno e Horkheimer (1985) consideram a dominação – dominação da natureza pelos seres humanos, a dominação da natureza dentro dos seres humanos e, em ambas as formas de dominação – de alguns seres humanos por outros. O que motiva tal dominação é um medo irracional do desconhecido. Numa sociedade sem liberdade, cuja cultura persegue o chamado progresso, não importa qual seja o custo, o que é “outro”, humano ou não-humano, é subjugado, explorado ou destruído. Os meios de destruição podem ser mais sofisticados no Ocidente moderno e a exploração pode ser menos direta do que a escravidão absoluta, mas a dominação cega, dominada pelo medo contínuo, com consequências globais cada vez maiores. O motor consumidor que conduz este processo é uma economia capitalista em constante expansão, alimentada pela pesquisa científica e pelas tecnologias mais atrasadas. Nesse sentido, Ortiz (2017, p. 2) afirmou que:

Quando Adorno e Horkheimer afirmam que o Iluminismo "se relaciona com as coisas assim como o ditador se relaciona com os homens", que ele "os conhece na medida em que os pode manipular", de uma certa forma eles condensam seu pensamento a respeito da sociedade moderna. O conhecimento manipulatório pressupõe uma técnica e uma previsibilidade que possa controlar de antemão o comportamento social. Para ele o mundo pode ser pensado como uma série de variáveis que integram um sistema único. A possibilidade de controle se vincula à capacidade que o sistema possui de eliminar as diferenças, reduzindo-as ao mesmo denominador comum, o que garantiria a previsibilidade das manifestações sociais. A crítica da racionalidade desvenda desta forma uma crítica do processo de uniformização. Por isso a lógica formal de Leibniz é considerada a "grande escola da uniformização", ela ofereceria aos iluministas o esquema da calculabilidade do mundo. O tema da padronização, que é fundamental na definição da indústria cultural, se encontra ancorado na própria visão que os frankfurtianos têm da história. A racionalidade do pensamento burguês impõe uma forma de apreensão do social que o orienta para um novo tipo de dominação... Mas o Iluminismo não se identifica unicamente a uma forma de pensar, ele corresponde ao movimento real da sociedade, que ao longo de sua história elimina as diferenças, anulando as possibilidades de realização do indivíduo... O que é visto pelos historiadores como derrota do pensamento obscurantista, é interpretado por Adorno e Horkheimer como o fim das diferenças, o advento de uma sociedade uniformizada na qual a individualidade, a parte, torna-se impossível de se expressar. Desencantamento e desenfeitamento do mundo representam a mesma face do movimento de secularização. A sociedade moderna se apresenta pois como total e totalitária, ela "amarra todas as relações e todos os instintos.

Ortiz (2017) apresenta ainda o argumento de Durkheim, afirmando que o indivíduo enquanto tal seria fruto da história e somente se expressaria nas sociedades complexas. Adorno e Horkheimer contra-argumentam que as diferenças nas sociedades modernas são mera aparência e o que Durkheim considerava "solidariedade social" testemunharia na verdade "uma unidade impenetrável entre sociedade e dominação". E cita Marcuse, que chega ao ponto de inverter a tese durkheimiana, falando em solidariedade mecânica da sociedade industrial, para acrescentar que ela é fruto de uma manipulação organizada. Esta sociedade industrial avançada, herdeira do Iluminismo, emergiria como um sistema integrado, em que o indivíduo se encontra inexoravelmente aprisionado nas malhas da dominação.

Assim, o termo indústria cultural foi adotado por Adorno e Horkheimer para caracterizar a dominação sobre as massas. Para eles, os produtos da indústria cultural não vêm do povo, não são uma expressão do processo de vida de indivíduos ou comunidades, mas são fabricados e divulgados em condições que refletem os interesses dos produtores e as exigências da cultura de mercado, que exigiam a dominação e a manipulação da consciência de massa.

A disparidade de poder entre o indivíduo e o monólito racional-técnico do capitalismo moderno que dominava cada momento, de vigília e durante o sono, estava no centro de suas preocupações. A indústria do entretenimento dirigiu seu apelo às características

mais regressivas de um narcisismo coletivo. Adorno não negou que as pessoas desejassem os produtos da indústria cultural. Ele simplesmente viu esse desejo como um índice da patologia da sociedade moderna, como capitulação à dominação de uma máquina total. Para o indivíduo resistir a esse processo é difícil. Requer tanto uma apreciação do fato de que ele está realmente acontecendo e alguma compreensão de como tudo funciona (ADORNO; HORKHEIMER, 1944).

Os temas persistentes da crítica de Adorno e Horkheimer à cultura moderna – a mercantilização, fetichização e padronização de seus produtos, juntamente com a submissão autoritária, a irracionalidade, a conformidade, a fraqueza do ego e o comportamento de dependência de seus destinatários – são desenvolvidos por ele, percorrendo caminhos que forjam ligações tácitas entre diversas fontes teóricas, ligando, por exemplo, a teoria do fetichismo das mercadorias, de um ponto de vista marxista, a ideias sobre autoritarismo, num contexto freudiano.

O trabalho teórico de Adorno busca traçar um curso efetivo que desenvolve uma teoria unificada de arte e formação social, mapeando o terreno entre a estruturação das relações sociais, políticas e econômicas e seus correlatos psíquicos na consciência dos indivíduos. Segundo Adorno e Horkheimer (1944, p. VI):

Assim como as pessoas atraídas pela voz do pregoeiro superavam a decepção nas barraquinhas com um sorriso valente, porque afinal já sabiam de antemão o que as esperava, assim também o espectador de cinema apega-se cheio de compreensão à instituição. Mas com a barateza dos produtos de luxo fabricados em série e seu comportamento, a fraude universal, o caráter mercantil da própria arte está em vias de se modificar. O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade. A arte como um domínio separado só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa. [...] a falta de finalidade da grande obra de arte moderna vive do anonimato do mercado. As demandas do mercado passam por tantas mediações que o artista escapa a exigências determinadas, mas em certa medida apenas, é verdade, pois ao longo de toda a história burguesa esteve sempre associado à sua autonomia meramente tolerada, um aspecto de inverdade que acabou por se desenvolver no sentido de uma liquidação social da arte.

Adorno e Horkheimer não rejeitam o iluminismo do século XVIII. Nem fornecem uma metanarrativa negativa do declínio histórico universal. Segundo Jarvis (1998), eles apresentam, por meio de uma combinação altamente inusitada de argumento filosófico, uma reflexão sociológica acompanhada de comentários literários e culturais, construindo uma perspectiva dupla sobre o Ocidente moderno como uma formação histórica. Eles resumem essa dupla perspectiva em duas teses interligadas:



a) o mito já é iluminação: esta tese permite sugerir que, apesar de serem declaradas míticas e ultrapassadas pelas forças da secularização, rituais, religiões e filosofias mais antigas podem ter contribuído para o processo de iluminação e ainda podem ter algo que vale à pena para contribuir;

b) a iluminação volta à mitologia: esta segunda tese permite-lhes expor tendências ideológicas e destrutivas dentro das forças modernas de secularização, mas sem negar que essas forças são progressivas e esclarecedoras ou que as concepções mais antigas eram elas mesmas ideológicas e destrutivas.

Ainda conforme Jarvis (1998), Adorno e Horkheimer não estão dizendo que o mito é “por natureza” uma força da iluminação. Nem alegam que a iluminação “inevitavelmente” reverte à mitologia. Na verdade, o que eles acham realmente mítico, tanto no mito como na iluminação, é o pensamento de que a mudança fundamental é possível. Essa resistência à mudança caracteriza tanto os antigos mitos do destino quanto a devoção moderna aos fatos. Nesse sentido, Ortiz (2017, p. 2) afirmou que:

[...] o iluminismo não se identifica unicamente a uma forma de pensar, ele corresponde ao movimento real da sociedade, que ao longo de sua história elimina as diferenças, anulando as possibilidades de realização do indivíduo. Pode-se perceber como a problemática da uniformização se constitui ao se considerar, por exemplo, o papel da magia. Se nos lembrarmos da definição dada por Mauss, temos que a magia se associa a uma atividade ligada fundamentalmente à diferença. Ela se distingue da religião porque representa a parte e não o todo; ... o pensamento mágico é individualizado, e enquanto diferença, pode ser contraposto ao Iluminismo que se quer universal.

A dialética do esclarecimento abarca uma crítica iminente da razão, mas não abre mão da razão historicamente associada ao esclarecimento, como observou Cohn (1998, p. 13):

“Para nós é indubitável que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor”, dizem Horkheimer e Adorno, para completar: “mas o conceito desse mesmo pensamento, assim como as formas históricas concretas, as instituições em que ele se insere, já contém em si o germe dessa regressão que hoje ocorre por toda a parte. Se o esclarecimento não incorpora em si a reflexão sobre esse momento regressivo, então ele sela seu próprio destino”. Trata-se de levar essa razão à sério, nas suas promessas e nos seus limites. Vale a pena, portanto, lembrar que o conceito de indústria cultural não foi originalmente construído como um artefato analítico para servir à pesquisa em algum aspecto pontual, mas faz parte de um esforço intelectual para discutir as vicissitudes da razão no mundo moderno; e isto sem cair no puro e simples abandono irracionalista nem na arrogante *hybris* racionalista que ignora seus limites, não apenas o externo, mas o que traz dentro de si. Aqui reside aquele que é talvez o ponto fundamental da tentativa desses autores, e do conjunto daquilo que se convencionou denominar “Escola de Frankfurt”.

Portanto, o objetivo da Escola de Frankfurt era uma crítica racional da razão (COHN, 1998; 1975). A dialética do esclarecimento pressupõe uma teoria social crítica devida a Karl Marx. Adorno lê Marx como um materialista hegeliano cuja crítica ao capitalismo inevitavelmente inclui uma crítica das ideologias que o capitalismo sustenta e exige. O mais importante deles é o que Marx chamou de “o fetichismo das mercadorias”. Marx dirigiu sua crítica do fetichismo das mercadorias contra os cientistas sociais burgueses que simplesmente descrevem a economia capitalista, mas ao mesmo tempo descrevem e prescrevem uma falsa visão social. De acordo com Marx, os economistas burgueses necessariamente ignoram a exploração intrínseca à produção capitalista. Eles não entendem que a produção capitalista, por toda sua “liberdade” e “justiça” superficiais, deve extrair mais valia do trabalho da classe operária. Como os produtores comuns e os consumidores em condições capitalistas, os economistas burgueses tratam a mercadoria como um fetiche. Conforme Adorno e Horkheimer (1944, p. vi):

O consumidor torna-se a ideologia na indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar. É preciso ver *Mrs. Miniver*, do mesmo modo que é preciso assinar as revistas *Life* e *Time*. Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se o único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. É assim que o caráter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente. Ela é um gênero de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial, compráveis e fungíveis, mas a arte como um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio.

Como exemplo, Adorno e Horkheimer (1944) citam o concerto de Toscanini que ao ser transmitido pelo rádio se torna, de certo modo, invendível, pois é gratuito, entretanto, “cada nota da sinfonia é como que acompanhada de um sublime comercial anunciando que a sinfonia não é interrompida por comerciais [...]”. Não é de graça, uma vez que será indiretamente revertida em lucro para os patrocinadores, além do “aumento nas vendas da indústria de energia elétrica que produz os aparelhos de recepção”.

Na visão marxista, tudo o que torna um produto uma mercadoria remonta às necessidades, desejos e práticas humanas. A mercadoria não teria valor de troca/uso se não

satisfizesse os desejos humanos. Não teria valor de troca se ninguém quisesse trocá-la por outra coisa. E o seu valor de troca não poderia ser calculado se a mercadoria não compartilhasse com outras mercadorias um “valor” criado pela despesa da força de trabalho humana e medido pelo tempo de médio de trabalho socialmente necessário para produzir mercadorias de vários tipos (HAMLIN, 2016).

Adorno (1991) considera as implicações da indústria cultural como elementos de dominação na sociedade em geral, observando que a mudança na função da música envolve as condições básicas da relação entre a arte a sociedade. Fora do fetichismo da mercadoria, a cultura permanece relativamente autônoma e, portanto, capaz de oferecer imediatismo genuíno. Não só na cultura, mas também na dimensão política, a alienação da pessoa está cada vez mais completa e, ao mesmo tempo, velada pelo valor de entretenimento do bem cultural. Assim, quanto mais completa esta alienação, menos ela é examinada.

Segundo Adorno (1991), quanto mais inexoravelmente o princípio do valor de troca destrói os valores de uso para os seres humanos, tanto mais valor de troca se disfarça como objeto de prazer. Comparando esse processo a um ato religioso, Adorno observa como, diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se tornam escravos do templo. Assim, capitulando ao quase total aparato cultural, o indivíduo negligencia um potencial subversivo, e ao fazê-lo é traído.

Em sua tese sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer (1944) afirmam que a teoria sociológica de que a perda do suporte da religião objetivamente estabelecida, a dissolução dos últimos remanescentes do pré-capitalismo, juntamente com a diferenciação tecnológica e social ou a especialização, levaram ao caos cultural. A cultura agora imprime o mesmo selo em tudo. Filmes, rádio e revistas compõem um sistema que é uniforme como um todo e em cada parte.

Adorno e Horkheimer atrelam a subordinação das massas operárias à lógica cognitiva e à hegemonia do capitalismo e levantam a questão de que essa instrumentalização é totalitária, reificando o conhecimento. Esses frankfurtianos, seguindo Karl Marx, denominam esse processo de fetichismo da mercadoria, como explicado anteriormente. Isso é a vitória da razão instrumental sobre pessoas e sobre todas as relações de trabalho, provocando regressão, semi-informação e barbárie, brutalizando as consciências. O trabalho humano em vez de ser fonte de emancipação, torna-se servidão voluntária e coisificação. Assim se expressam Horkheimer e Adorno na sua obra conjunta *Dialética do esclarecimento* (1969, p. 13):

A oporia com que defrontamos em nosso trabalho revela-se assim como o primeiro objeto a investigar: a autodestruição do esclarecimento. Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade.

Adorno e Horkheimer problematizam o modelo de conhecimento da modernidade tecnológica como fonte seminal da destruição da própria racionalidade e perda da liberdade do sujeito político, pois não pode separar o ser livre do conhecimento — que deveria dar formação completa e informação total aos homens e não os alienar como objetos e mercadorias. A razão instrumental continua em si mesma o germen da destruição da natureza do próprio homem, o que aconteceu priorizando o progresso material, o que representou a regressão e decadência do ser humano em relação a si mesmo e aos outros seres humanos.

Adorno e Horkheimer (1944) afirmam que as partes interessadas explicam a indústria cultura em termos tecnológicos. Alegam que, porque milhões participam, certos processos de reprodução são necessários e que, inevitavelmente, exigem necessidades idênticas em inúmeros lugares para serem satisfeitos com bens idênticos. O contraste técnico entre os poucos centros de produção e o grande número de pontos de consumo amplamente dispersos exige organização e planejamento pela administração. Além disso, alegam que as normas se baseavam, em primeiro lugar, nas necessidades dos consumidores e, por essa razão, foram aceitas com tão pouca resistência. O resultado é um círculo de manipulação e necessidade retroativa em que a unidade do sistema cresce cada vez mais forte. Não se faz menção ao fato de que a base sobre a qual a tecnologia adquire poder sobre a sociedade é maior. Um raciocínio tecnológico é o raciocínio da própria dominação. É a natureza coercitiva da sociedade alienada em si mesma.

Horkheimer (1939) no texto *Art and Mass Culture* afirmou que, às vezes, na história, a arte estava intimamente relacionada a outros caminhos da vida social, como, por exemplo, as artes plásticas que eram dedicadas à produção de produtos cotidianos e religiosos. Mas, no período moderno, a escultura e a pintura passaram a ser dissociadas da cidade e da construção, sendo reduzidas a um tamanho apropriado para o interior. Nessa mesma época, o sentido estético adquiriu um status independente, separado do medo, do temor, da exuberância, do

prestígio e do conforto. Tornou-se puro. O sentimento puramente estético é a reação do sujeito atômico privado, é o julgamento de indivíduo que abstrai dos padrões sociais prevalentes. A definição do belo como objeto de prazer desinteressado tinha suas raízes nessa relação.

O que ocorria é que o sujeito se expressava no juízo estético e não consultava valores e fins sociais. O comportamento estético estava desatrelado das funções sociais, promovendo a individualidade. Para Horkheimer (2002), a experiência do indivíduo incorporada em uma obra de arte não tem menos validade do que a experiência organizada que a sociedade traz para o controle da natureza. Embora seu critério resida em si mesmo, a arte é o conhecimento nada menos do que a ciência.

Horkheimer (2002) defende também que os sentimentos atuais entre as massas são baseados em efeitos dos mecanismos sociais. Para compreender tais mecanismos, Kant introduziu a noção de “*sensus communis aestheticus*” à qual o indivíduo assimila seu juízo estético. Essa noção deve ser cuidadosamente distinguida do conceito de “senso comum” em seu sentido usual. Seus princípios são aqueles de uma espécie de pensamento que é “sem preconceito”, “consecutivo” e “ampliado”, ou seja, leva em conta inclusive o ponto de vista de outros. Assim, o julgamento estético de cada homem é permeado com a humanidade que ele tem em si mesmo.

A resistência às restrições impostas pela sociedade, de vez em quando, inundando-se na revolução política, tem sido firmemente fermentada na esfera privada. A família de classe média, embora tenha sido frequentemente uma agência de padrões sociais obsoletos, tornou o indivíduo consciente de outras potencialidades além do seu trabalho ou vocação. De fato, as experiências do sujeito como indivíduo não são absolutamente diferentes de suas experiências normais como membro da sociedade. No entanto, obras de arte – produtos objetivos da mente separada do contexto do mundo prático – abrigam princípios pelos quais o mundo parece estranho e falso (HORKHEIMER, 2002).

O domínio privado, no entanto, ao qual a arte está relacionada, tem sido constantemente ameaçado. A sociedade tende a liquidá-la. Segundo Horkheimer (2002), o contraste entre o social e o privado é desfocado quando a mera espera se torna um chamado e quando trabalho não acrescenta nada além.

Horkheimer (2002) explicou que, durante algumas décadas, os estratos amplos da sociedade nos países industrializados puderam ter alguma medida de vida privada, embora dentro de limites estritos. No século XX, a população é cercada por grandes burocracias. A divisão precoce da existência do homem entre sua ocupação e sua família estava

gradualmente desaparecendo. A família serviu para transmitir as demandas sociais ao indivíduo, assumindo assim a responsabilidade não apenas pelo seu nascimento natural, mas também pelo seu nascimento social. Era uma espécie de segundo útero, em cujo calor o indivíduo reunia a força necessária para ficar sozinho fora dela. Entretanto, nos estratos mais baixos da sociedade, esse processo foi geralmente frustrado. A criança foi deixada precocemente por suas próprias ferramentas. Suas aptidões foram prematuramente endurecidas e o choque que ela sofreu em sua vigília implicou em atrofia do crescimento mental, raiva reprimida e tudo o que acompanha esse processo. Por trás do comportamento natural do povo comum, tão frequentemente glorificado pelos intelectuais, há medo, convulsão e agonia. Os crimes sexuais juvenis, assim como as explosões nacionais de nosso tempo, são índices do mesmo processo. O mal não provém da natureza, mas da violência que sociedade comete contra a natureza humana que se esforça para se desenvolver.

## 2.2 ALGUMAS DISCUSSÕES

Conforme Elvira González (2014), o conceito de indústria cultural na concepção de Adorno é a transformação da arte em objetos a serviço do conforto. Esta autora nos traz que, tanto Adorno como Walter Benjamin consideram que a ascensão da sociedade de massas é sintoma de uma era degradada em que a arte é apenas uma fonte de gratificação a ser consumida. A indústria cultural alicerça-se em todo um suporte ideológico que tem o cuidado de imprimir em seus produtos as mesmas técnicas anteriormente bem-sucedidas. Seria comparável a um parasita que, utilizando-se de uma técnica extra artística para produção de bens materiais, não somente não se preocupa com a natureza positiva desses bens — para a construção intra-artística, tampouco para a consciência das massas — mas, também, desconsidera a lei formal da técnica artística. Consequentemente, resulta em mera criação de produtos triviais e acumulação de bens materiais por parte das sociedades, ao invés de procurar criar objetos e/ou produtos que ajudam a melhorar a qualidade de vida das sociedades.

Como contemporâneos da Segunda Guerra Mundial, Horkheimer e Adorno (Ortiz, 2001) apresentaram conclusões pessimistas sobre os objetivos progressistas do Iluminismo. Para eles, o Iluminismo tinha se transformado em seu oposto, a democracia havia produzido o fascismo, a razão havia gerado irracionalidade a partir da criação de máquinas e campos de morte e, consequentemente, as indústrias culturais passaram a transformar a cultura em um instrumento de manipulação e dominação.

Ortiz (2017, p. 2) analisa:

O conhecimento manipulatório pressupõe uma técnica e uma previsibilidade que possa controlar de antemão o comportamento social. Para ele o mundo pode ser pensado como uma série de variáveis que integram um sistema único. A possibilidade de controle se vincula à capacidade que o sistema possui de eliminar as diferenças, reduzindo-as ao mesmo denominador comum, o que garantiria a previsibilidade das manifestações sociais.

Adorno e Horkheimer (1985) na dialética do iluminismo trazem uma noção mais ampla de dominação. Eles subordinam a exploração da natureza e a exploração do homem pelo homem ao conceito de dominação. Witkin (2004) dá conta que a fórmula a que Adorno recorre é bastante simples. A natureza é experimentada como esmagadoramente poderosa e a humanidade como fraca. Em um esforço para mudar tal situação e dominar a natureza, a sociedade se organiza como um instrumento de dominação. Desse modo, o princípio da dominação está intrincado nas relações sociais — a dominação do homem sobre o homem. Essas relações antagônicas manifestam-se em nível ideológico na mitologia e na arte. A dominação enraíza-se na psique como uma autoridade fetichizada. Ela está inserida na psicologia — a constituição intrapsíquica — do indivíduo. Em seus esforços para se libertar da dominação da natureza, a humanidade acaba se tornando uma vítima de sua própria busca de autodomínio.

A cultura, que antes era considerada refúgio da beleza e verdade, agora vem sendo prejudicada devido às tendências para a racionalização, padronização e conformidade, o que Adorno e Horkheimer (1972) interpretavam como uma consequência do triunfo da racionalidade instrumental que passou a permear vários aspectos da vida. Assim, a cultura — uma vez cultivada pela individualidade — passou a promover a conformidade, sendo uma parte crucial da “sociedade totalmente administrada” que estava produzindo “o fim do indivíduo” (COHN, 1971; 1973; 1998).

Assevera Cohn (1998, p. 11),

[...] estou partindo da premissa de que a dimensão da realidade social a que se refere a ideia de indústria cultural sofreu mudanças tão consideráveis dos anos quarenta para cá que um conceito como este, construído naquela época, está hoje exposto à suspeita da obsolescência. Isto não é tão trivial quanto parece, mesmo numa área de estudos tão marcada pela historicidade quanto a das ciências sociais. [...] o conceito de indústria cultura tem um caráter mais ‘conjuntural’. Está aí mais para marcar uma inflexão nas tendências de desenvolvimento de uma época do que para caracterizá-la como um todo.

Portanto, o conceito de indústria cultural visa fundamentar um exercício crítico, assinalando as mudanças marcadas pelo pensamento dominante de uma época.

Renato Ortiz (2001) destaca que a cultura sempre foi uma forma de tomarmos consciência de nosso destino e de nossa identidade. Para ele, a ânsia de sermos uma sociedade moderna se impõe cada dia mais como realidade e menos como projeto de construção nacional. Assim, a indústria da cultura poderia ser tomada como “fio condutor para se compreender toda uma problemática cultural” (ORTIZ, 2001. p. 7-8).

Gropo (1996) em trabalho orientado por Renato Ortiz, apresentou uma visão da formação da música popular comercial no Brasil e afirmou que a indústria cultural foi desenvolvida genericamente no país, sendo realizada em duas etapas:

- Incipiente: levada a efeito, sobretudo, por agências e empresas internacionais e multinacionais – até a década de 1960; e
- Consolidação: fortalecimento e expansão consistente do mercado de bens culturais nas décadas de 1970 e 1980.

No Brasil, a MPB teve dupla função, pois durante a fase incipiente e no início de sua expansão, foi utilizada pela indústria cultural como substituto do erudito — nas críticas à padronização da indústria cultural:

[...] no Brasil o ‘popular’ desempenhou, no lugar do erudito, a função de crítica à cultura de massa. Enquanto que na Europa atacava-se a cultura de massa através da defesa do clássico-erudito, no Brasil as denúncias contra a indústria cultural se deslocam para ‘valorização do autêntico’, de raízes visivelmente populares [...] (GROPPO, 1996, p. 124).

Portanto, a MPB serviu para a formação de um ideário folclorista até os anos 1950 e nacional-populista nos anos 1960, sendo “elemento manipulado simbolicamente como parte da identidade brasileira” (GROPPO, 1996, p. 127).

O desenvolvimento da MPB e da indústria cultural no Brasil contribuíram para a formação de um ideário nacional, tornando-se uma importante ferramenta de comunicação em massa, dotada de uma carga simbólica e política muito forte (GROPPO, 1996).

Neste particular, Gropo (1996) encontra um elo com as idéias de Adorno, expondo que, para ele, a cultura pode ser considerada uma fonte importante e, muitas vezes, negligenciada de conhecimento social, bem como uma forma potencial de crítica social e oposição. Este autor destaca que para Adorno, a tarefa da crítica cultural não deve ser tanto procurar os grupos de interesse particulares aos quais os fenômenos culturais devem ser atribuídos, mas, sim, decifrar as tendências sociais gerais que são expressas nesses fenômenos



e por meio dos quais poderosos interesses se realizam. A crítica cultural deve se tornar uma fisionomia social. Quanto mais o todo se despoja de todos os elementos espontâneos, é socialmente mediado e filtrado, é “consciência”, mais se torna “cultura”.

Esta passagem aponta tanto para a posição de Adorno de que a cultura administrada estava chegando a desempenhar papéis cada vez mais fundamentais, como pode fornecer *insights* importantes sobre os processos sociais. Adorno atribuiu o papel central à crítica cultural e ideológica precisamente por causa das funções-chave da cultura e da ideologia nas sociedades capitalistas contemporâneas. Esse foco na cultura – que correspondia a alguns de seus interesses mais profundos – tomou a forma de uma investigação sistemática sobre os diferentes tipos, formas e efeitos da cultura e da ideologia nessas sociedades. Estas variavam desde reflexões teóricas sobre a dialética da cultura às críticas da cultura de massa e reflexões estéticas sobre o potencial emancipatório da alta arte.

Adorno criticava precisamente as obras mais mecanicamente mediadas da cultura de massa para sua padronização e perda de qualidade estética – como ocorreu com a MPB, que apesar de se tornar uma ferramenta social e política, tinha como base a massificação. Essa assertiva pode ser corroborada no estudo destacado a seguir, realizado por Sonia Carvalho (2001). Nesta, também sob a orientação de Renato Ortiz, a autora abordou a teoria crítica à luz de Adorno e Horkheimer “que notam as forças produtivas, ao invés de acabarem com as relações sociais de produção” (p. 37).

Segundo Carvalho (2001, p. 38), no que se refere à teoria crítica:

O objetivo de Adorno será, então, o de revelar a falsidade do pensamento burguês, mostrar que o fracasso do iluminismo revelando que a realidade social tinha preeminência sobre o pensamento, provar a validade do conhecimento materialista. Assim, a tarefa para Adorno passa a ser examinar o existente sob a luz da promessa de redenção que, por um lado, foi perdida quando da passagem à ‘sociedade administrada’, e que, por outro, ilumina tragicamente a própria história da filosofia. Nota-se, dessa maneira, que Adorno recursará não só a metafísica kantiana, como a identidade hegeliana entre objeto e razão e também a referência marxiana ao proletário como principal referência para uma análise social.

O objetivo de Adorno e Horkheimer era buscar respostas que não fossem baseadas em qualquer dogmatismo:

Fica evidente, na obra de Adorno, como ele adota firmemente a posição crítica de Cornelius, pois sua obra caracteriza-se exatamente pela não adequação a nenhum tipo de pensamento e pela maneira dialética com que avalia as manifestações intelectuais, artísticas e populares (CARVALHO, 2001, p. 40).

Na percepção de Adorno, a consciência musical moderna não é baseada no gosto artístico do indivíduo, pois a indústria cultural produz uma “falsa” liberdade individual, caracterizada pela falta de opção frente às músicas apresentadas:

O sucesso de determinada música é a explicação mais usada quando se questiona o porquê do gosto por esta ou aquela música. Não é a música, em si, que conta na hora da escolha, mas o fato de todas as outras pessoas também a conhecerem e gostarem dela. O gosto generalizado privou o gosto individual de liberdade, apesar da indústria cultural dizer o contrário. É como se o sucesso na venda de discos fosse causa da concordância de opiniões da maioria das pessoas. Entretanto, a indústria do disco vende a ideia de que a escolha é individual e é responsável pelo sucesso das músicas em geral. Adorno não tem dificuldades em refutar tal ideia, bastando para isso considerar o fato de que o reconhecimento que se faz diante da música popular é, na verdade, uma pseudo-individação. (CARVALHO, 2001, p. 71).

A pseudo-individação promovida pela indústria cultural tem como base a influência do mercado sobre o indivíduo, uma vez que: “[a indústria cultura] não apenas faz [as massas] acreditarem que o engano que elas praticam é satisfação, mas vai além: implica que, qualquer que seja o estado das coisas [ela] tem que suportar o que é oferecido” (CARVALHO, 2001, p. 71).

A partir desta assertiva, Adorno construiu a teoria do ouvinte e descreveu as reações psicológicas que um possível ouvinte de música popular tem ao ouvir qualquer música deste tipo, como descreveu Carvalho (2001, p. 72):

- No primeiro momento, o indivíduo tem **vaga sensação** de já ter ouvido aquela música em algum momento e, portanto, de já a conhecer. O reconhecimento se faz e ele percebe que tem razão: de fato, conhece a música (“parece que já conheço...?”).
- Em seguida ocorre uma **identificação efetiva**. Forçando um pouco mais a memória, ele se lembra que aquela é a música de que alguém já havia lhe falado ou que ele conheceu em algum lugar (“conheço!”).
- A partir daí ele faz uma **rotulação** (“Ah! É a música x...”) que é sempre seguida de um sentimento de segurança: ele agora participa de uma coisa não só conhecida por ele, mas por tantos outros. Não está sozinho, faz parte de um grupo que tem a mesma opinião.
- Segue-se, então, a **auto-reflexão no ato de reconhecer** que traz a este indivíduo uma satisfação de ter sido capaz de identificar o que ouvia e que agora parece fazer parte dele.

Mais do que isso: a música parece lhe pertencer. Ele sente que já pode, inclusive, cantá-la, assoviá-la, e não apenas ouvi-la.

- Finalmente, ocorre o que Adorno chama de **transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto**: o ouvinte quer gratificar a música pela satisfação proporcionada e retribui com uma espécie de selo (“Nossa! É mesmo muito boa...”): a música se torna passível de ser “gostada” e de ser considerada boa.

O que ocorre na música promovida pela cultura de massa é uma transferência psicológica, ou seja, “o sucesso da música popular tem sua garantia fixada entre o momento do reconhecimento feito pelo ouvinte até o momento em que este atribui à música um valor” (CARVALHO, 2001, p. 73).

Para Adorno, perguntar se uma pessoa gosta de uma música comercial se tornou irrelevante, já que a familiaridade com o trabalho se tornou um “substituto” para a percepção de sua qualidade. Assim, “gostar” de uma música comercial é praticamente a mesma coisa que reconhecê-la, já que o ouvinte assume que gosta da música porque pode reconhecê-la. Nesse paradigma, o reconhecimento se torna uma ocasião de regressão, já que o ouvinte se encontra “cercado por bens musicais padronizados” (ADORNO, 1991, p. 30). Isso torna o ouvinte impotente e incapaz de tomar decisões significativas entre as ofertas, onde tudo é tão completamente idêntico e os detalhes biográficos ou sobre a situação em que as coisas são ouvidas.

Este é um ponto importante na leitura do trabalho de Adorno. A questão aqui não é um tipo de produção cultural em detrimento de outro, mas, sim, o processo pelo qual a produção cultural é comercializada (na medida em que não oferece ao ouvinte uma avaliação da peça sobre outra coisa senão um culto de reconhecimento). A crítica de Adorno decorre, portanto, da visão de que as formas culturais se degradam em brinquedos que serão trocados em função do seu valor de uso, cuja forma mais elevada é a transformação. Para Adorno, o acoplamento da economia capitalista com a cultura conspira contra a liberdade individual por implicar em uma transferência psicológica, ou seja, o sujeito não “gosta” da música, mas a “reconhece”.

Nesse sentido, Carvalho (2001, p. 73) afirma que:

É esta transferência psicológica efetuada pelo ouvinte a responsável pela promoção da música. Daí deriva aquele ‘gostar’ de que falávamos anteriormente. O sucesso da música popular tem sua garantia fixada entre o momento do reconhecimento feito pelo ouvinte até o momento em que este atribui à música um valor.

Adorno aponta para um enfraquecimento de uma ordem em que a música era um potencial local de liberdade. Neste paradigma da mercantilização, a cultura perde seu poder como um conjunto de impulsos produtivos que se rebelaram contra as convenções. Em vez disso, os antigos adversários da alienação materialista, agora sucumbem a ela. Assim, quando a “escuta adequada” não é mais possível devido à totalidade esmagadora dos produtos comercializados, o ouvinte se torna reduzido ao “adquirente aquiescente” (ADORNO, 1991).

Como bem explicou Carvalho (2001, p. 73), “se o reconhecimento é o grande responsável pelo sucesso da música popular, há ainda um fator que explica porque os ouvintes de música popular continuam sempre fiéis a este tipo de música, apesar da falta de novidade: a desconcentração”.

Em sua visão dialética, Adorno considera o estranhamento parte do processo de esclarecimento. Assim, para ele, a vanguarda seria, talvez, a única maneira de romper com o sempre-igual e com a frivolidade da cultura mercantilizada no capitalismo tardio. Por esse motivo, Adorno teria vislumbrado possibilidades vanguardistas na “alta cultura”; exemplificada pelas obras de Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern (conhecidos como a II Escola de Viena). De fato, foi nessas experiências musicais que Adorno obteve o material capaz de construir uma experiência radical para a resistência da subjetividade em nossa época, uma vez que as obras vanguardistas rompem com as representações às quais o indivíduo está adaptado e, sem indicar outra, abrem a possibilidade de que pelo estranhamento da realidade ele desenvolva uma nova representação desta (SANTOS, 2008, p. 14-15).

Essa sutileza perde-as nas formulações neoliberais da cultura que confundem a noção de público com os consumidores. A preocupação com o “adquirente aquiescente” é mapeada em uma tela mais ampla em que a cultura já não fornece uma oportunidade para avaliação crítica da sociedade. Em vez disso, a cultura suspende a crítica que a bem-sucedida totalidade estética exerce contra a falha da sociedade (ADORNO, 1991).

Para Adorno, “na música séria, a falta de totalidade da obra seria impensável. Nela, opera-se uma relação viva entre parte e todo” (CARVALHO, 2001, p. 74).

O terceiro estudo selecionado foi o de Nicolau Netto (2007), sob a orientação de Renato Ortiz. Para Nicolau Netto, o termo indústria cultural deve ser ponderado, ou seja, usado com moderação uma vez que se trata de processos em que a cultura e a tecnologia se ligam, mas que pouco se aproxima às contribuições trazidas por Adorno e Horkheimer. E explica:

O Brasil, nem de longe, podia ser considerado no começo do século XX como um caso de capitalismo avançado, condição, para esses autores, da indústria cultural. Como se viu, o Brasil tem um capitalismo peculiar neste momento, resultado de um desajuste gerado pela reunião de dois tempos históricos distintos, da oligarquia agrária e da modernidade. Com isso, a relação de produção cultural não é apenas capitalista, mas ainda guarda vários traços personalistas e não racionais. [...] neste sentido vale para esta época no Brasil a ideia de Adorno e Horkheimer quando dizem que ‘o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural’ (NICOLAU NETTO, 2007, p. 65).

O que preocupa Adorno em sua crítica é a função de diversão. Um público potencial capaz de se envolver com a crítica dialética de uma obra de cultura “íntegra” foi agora regredido para reconhecer momentos de entretenimento. Este entretenimento nunca pode fornecer ao ouvinte uma verdadeira experiência, mas uma “ilusão” que engana a busca do prazer por si mesmo. Ao contrário de seus críticos, essa polêmica não se dirige à cultura popular, mas à comercialização de qualquer cultura. Adorno (1991) ressalta que, ao contrário dos tempos anteriores em que a cultura popular era uma forma orgânica que atacava o privilégio cultural da classe dominante, a cultura comercializada tornou-se uma das formas de banalidade e se estendeu sobre toda a sociedade.

Quando a função da própria música mudou de transformação para entretenimento, essa mudança homogeneizou como uma audiência pode perceber a cultura de qualquer tipo. Neste aparato cultural total, então, a regressão do ouvinte é tal que eles consomem cultura para o entretenimento. De acordo com Adorno (1991), isso invoca uma passividade no próprio público para o qual a passividade não é do seu interesse. A indústria reivindica a aprovação do público da forma cultural estandardizada e mina qualquer preferência para as formas culturais potencialmente radicais como uma pretensão. Este ponto de vista não é surpreendente quando, de fato, a forma musical comercializada existe apenas para aprovação social.

Dentro desse paradigma, não há espaço para um indivíduo com demandas culturais “reais” ou significativas. Assim, para Adorno (1991), a comercialização cultural implica a liquidação do indivíduo. Esta eliminação da individualidade ou do gosto ou preferência individual é outro sintoma da insidiosidade da cultura comercializada. Ao invés de sugerir que o indivíduo está faltando em virtude de seu gosto, Adorno argumenta que todas as audiências são afetadas pela comercialização intensiva. Consequentemente, os frutos desta comercialização são evidentes não apenas nas reações dos ouvintes à música popular, mas, também, no público da “alta” cultura. Para Adorno, o princípio da estrela, tanto na música popular como na música erudita, tornou-se totalitário. Nesse caso, os ouvintes não se

relacionam mais com a música de forma autêntica. Em vez disso, referem-se ao “sucesso cumulativo” não só do compositor, mas do próprio trabalho e de um panteão de *best-sellers*.

Para Adorno, a familiaridade é o marcador pelo qual o público agora avalia um trabalho, formando um tipo de circuito de *feedback*, em que o mais familiar é mais bem-sucedido e, portanto, é repetido várias vezes, tornando-se ainda mais familiar.

Jacira França (2009) além de citar Adorno, também recorreu às bibliografias de Ortiz e Cohn, entre outros, para expor o seu trabalho e descreve que:

Para os frankfurtianos, em especial Adorno, a cultura é aquele elemento que permite transcender a realidade material: é a dimensão da *kultur*, na tradição alemã, está ligada à esfera da arte, da filosofia, da literatura e da música. Ela expressa os principais valores da sociedade e, através dela, os indivíduos são capazes de sair de sua existência funcional – eis o elemento emancipatório e revolucionário da cultura (ORTIZ, 1986 apud FRANÇA, 2009, p. 34).

Adorno estabelece que há uma diferença no sentido de cultura em suas duas dimensões — espiritual e material — e, juntamente com Horkheimer, tece sua crítica à massificação da cultura, que tirou dos indivíduos a sua individualidade. Segundo França (2009, p. 35-36),

Na indústria cultural, a totalidade se configura em singularidades soltas que compõem um ‘sistema fechado’. Se a cultura sempre teve o papel de domar os costumes bárbaros, impor padrões de controle social; a cultura industrializada vai além, ela neutraliza a ideia de que a vida humana pode ser tolerada. O processo de humanização que deveria transformar a civilização em cultura, na realidade, transforma a cultura em civilização mítica. Não o mito nas crenças de deuses, sereias, mas o mito da técnica, da ciência. A cultura se integra ao mundo material e a chamada *kultur* perde a sua dimensão transcendental e passa a ser mais um elemento no processo de expansão da racionalidade técnica.

França (2009) explica que para Adorno e Horkheimer, a indústria da cultura deixa de atuar baseada na ideologia, fazendo da cultura uma mercadoria, um objeto de consumo, que é facilmente reconhecido pelos indivíduos e que, por um sentimento de familiarização, passam a consumir cada vez mais essa mercadoria.

A industrialização do processo cultural resulta na forma cultural em si mesma, tornando-se uma forma de propriedade. Assim, as peças simples e bem-sucedidas que obtêm mais tempo de audiência são catalogadas como a “ideia do compositor”, uma mercadoria que pode ser comercializada. Apesar de criticar a indústria cultural, Adorno também aponta para o fato de as pessoas se deixarem influenciar. Nesse sentido, França (2009, p. 38) afirma que:

Mas é preciso que não se perca de vista o fato de que Adorno aponta em seus escritos que a indústria cultural impõe os seus produtos, mas ela não o faria se não houvesse uma predisposição dos indivíduos para aceitar e até mesmo desejar estes produtos. É bem verdade, segundo Adorno, que os indivíduos toda vez que tentam se libertar do estado de passividade são coagidos e caem na pseudo-atividade. Mas, qualquer abalo, por mais difícil que seja, é relevante para o possível fim desta situação de ofuscação.

Para França (2009), a cultura para as massas baseia-se em um sistema que valoriza a novidade, estandardização e fetichização da cultura, favorecendo a lei do menor esforço, menor complexidade e reflexão, ou seja, uma demagogia da facilidade, que visa alcançar um número cada vez maior de pessoas, de modo que ela parece ser democrática.

Para Adorno existe um fetichismo indevido e um culto à personalidade em produtos musicais comercializados. Assim, o processo de escuta tornou-se alienado, com o público e o artefato cultural sem relação entre si. Em vez disso, eles funcionam como uma relação fetichista. Isto é, neste contexto, o espectador que procura acesso à música está realmente adorando o dinheiro que ele próprio pagou pelo ingresso ao concerto. O consumidor literalmente fez o sucesso que ele reifica e aceita como critério objetivo, sem se reconhecer nele. No entanto, o consumidor não fez o sucesso por desfrutar do concerto, mas através da compra do bilhete do concerto.

Adorno (1991) postula que existe um lugar especial para considerar o valor de troca de artefatos culturais e que esse fetichismo de mercadoria é potencialmente muito poderoso em determinados contextos. Em um mundo de mercadorias, os artefatos artísticos parecem estar isentos do poder de troca, ou ainda, estar em relação imediata com os bens. É esse aspecto de imediatismo, ou promessa, que oculta o valor de troca de obras artísticas. Esse aparente imediatismo vela o valor de troca.

Segundo Adorno (1991), o caráter específico do fetiche da música reside na sua promessa de imediação — com puro valor de troca. Assim, o gosto de um produto cultural mercantilizado depende de seu valor de uso, do imediatismo, do seu valor de troca ou aparência. Assim, o consumidor do produto cultural mercantilizado não vê sua própria alienação porque o valor de troca fornece um prazer substituto, uma experiência de audição substituta.

Em síntese, para Adorno, a necessidade de interesses comerciais para conectar a identidade com as práticas consumistas envolve a manipulação do gosto, ao mesmo tempo em que reforça a pretensão de individualismo da cultura oficial, que necessariamente aumenta — proporcionalmente — a liquidação do indivíduo.

Como contraponto, Walter Benjamin (2000) coloca que a obra de arte sempre foi reprodutível. Em todos os tempos, cópias sempre foram feitas por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para difusão das obras e, finalmente, por terceiros, meramente interessados no lucro. As técnicas, contudo, foram se desenvolvendo ao longo da história humana: os gregos conheciam a fundição e o relevo por pressão, que utilizavam para reproduzir moedas, e também trabalhavam o bronze e o barro cozido. Com a gravura em madeira, reproduzia-se o desenho, antes de a imprensa multiplicar a escrita. A idade média trouxe a xilogravura, a gravura em metal e água-forte, e no séc. XIX, a litografia e a fotografia. Com esta, surge a velocidade de captação da imagem, o olho que capta mais rápido o cotidiano do que a mão no desenho. Aqui surge o germe do cinema.

Benjamin discute algumas questões importantes como: a noção de autenticidade, o valor de culto e a unicidade na obra de arte. O chamado “hic et nunc” do original constitui o que o autor chama de autenticidade, ou a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra. Esse conceito contudo não tem sentido para uma reprodução, técnica ou não, já que esta noção escapa a toda reprodução, que traz diferenciações e níveis na própria autenticidade. Nas palavras do autor:

O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como esse testemunho repousa sobre essa duração, no caso da reprodução, em que o primeiro elemento escapa aos homens, o segundo - o testemunho histórico da coisa - encontra-se igualmente abalado. Não em dose maior, por certo, mas o que é assim abalado é a própria autoria da coisa (Benjamin 2000, p. 225).

Decorre daí, que a reprodutibilidade, com a retomada do sempre idêntico, concorre diretamente para a destruição do caráter único da tradição e da autenticidade. No sistema capitalista, a existência única é substituída por uma existência serial. É interessante observar que, ao contrário de Adorno, Benjamin (2000) em alguns momentos, revela um otimismo diante dos meios de comunicação de massa, principalmente um entusiasmo pelo cinema de massas e pela reprodutibilidade técnica, acreditando que esses podem cair no controle popular e, assim, aquilo que se produz coletivamente pode ser apropriado pela comunidade. Porém, como este autor trabalha com imagens dialéticas, ao mesmo tempo em que olha para o cinema como uma experiência coletiva — com suas consequências sociais e políticas — também o entende inserido na modernidade capitalista, em que essa experiência dá lugar à massificação. Então, nesse contexto, as técnicas de reprodução empregadas nas obras de arte alteram as atitudes da massa com relação a elas. Para exemplificar, a massa pode se mostrar muito



retrógrada diante de um quadro de Picasso, mas, por outro lado pode se tornar bastante progressista diante dos filmes de Charles Chaplin.

Esse declínio da chamada “aura”<sup>2</sup> ocorreria na modernidade por causa da ausência de transmissão da experiência coletiva por meio da tradição, como por exemplo por meio do hábito de contar histórias. No entanto, ao refletir a respeito da destruição da aura, nota-se, no autor, a inexistência do pessimismo característico dos frankfurtianos. Ao contrário, analisa a perda da aura pelos aspectos positivos e negativos. Sua discussão aborda a emancipação da obra de arte daquela existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual. Um exemplo disso seria o negativo da fotografia, com o qual se pode tirar um sem número de provas. Nessa situação, seria absurdo perguntar qual seria a autêntica. Assim, não sendo o critério de autenticidade mais aplicável à produção artística, toda função da arte fica subvertida, fundando-se agora não apenas no ritual, mas noutra forma da práxis: a política.

Ao final do texto, Benjamin (2000) discute a proletarização crescente do homem contemporâneo e a crescente importância das massas, ambos aspectos de um mesmo processo histórico. Para ele, o fascismo pretendeu organizar as massas sem modificar o regime de propriedade, proposta que as massas tendem a rejeitar, porque têm o direito de exigir transformações. Ocorre que o fascismo permite que se expressem, porém sem mudar o regime e criando uma estetização da vida política. A violência imposta de culto a um chefe é similar a um aparato colocado a serviço da religião. O resultado dessa estetização é a guerra e sua glorificação por paralisar as forças produtivas. Nas palavras do autor

Fiat ars, pereat mundus: é essa a palavra de ordem do fascismo que, como Marinetti o reconhece, espera obter na guerra a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica. Reside aí, evidentemente, a perfeita realização da arte pela arte. Na época de Homero, a humanidade se oferecia em espetáculo aos deuses do Olimpo; ela agora se converteu no próprio espetáculo. Tornou-se tão alienada de si mesma que consegue viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. A resposta do comunismo é politizar a arte (BENJAMIN, 2000, p. 254).

Neste ponto, cumpre-nos destacar a aporia da teoria adorniana na atualidade, pois, nas sociedades contemporâneas as artes erudita e contemporânea dependem do mercado e das instituições para sobreviver, inclusive no Brasil. Ferraz (2015) analisou o mercado de arte no Brasil atual e apontou que os negociantes de arte são aqueles que inserem o artista na

---

<sup>2</sup> Benjamin define aura como “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar” (Benjamin 2000, p. 229). Assim, o valor da unicidade “autêntica” se baseia no ritual original. O conceito de autenticidade tornou-se ambíguo na modernidade: com a secularização da arte, torna-se substituto do valor cultural.

economia social, transformando os valores estéticos em valores econômicos. Na prática, isso traz como consequência a mobilização de outros agentes culturais legitimadores — instituições, museus, curadores, críticos de arte, museólogos, historiadores e especialistas da área em geral — que, junto com os negociantes, formam redes complexas de circulação de capital econômico e simbólico ao redor da produção artística. Este mercado de arte não é novo, contudo hoje ocorre uma “financeirização” da cultura e, por extensão, da arte. Este cenário traz, mais uma vez, o problema da natureza do objeto artístico, tanto como mercadoria (produto) quanto como patrimônio cultural (obra). Nesse ambiente, a arte se vê enredada na dialética entre o público e o privado. Enquanto mercadoria, a arte e suas características “especiais” possibilitam um incremento da exploração econômica, realizada atualmente por meio das seguintes estratégias utilizadas pelo mercado de arte: o leilão, a feira e a galeria.

O crescente interesse pela arte contemporânea pode ser mensurado pelas vendas do mercado internacional nos últimos anos. E Ferraz (2015) apresenta dados estatísticos:

De acordo com o relatório encomendado pela European Fine Art Foundation, publicado em 2013, 43% das transações globais de obras de arte feitas em leilões no ano anterior correspondem à arte contemporânea, seguidas por 30% de vendas de exemplares modernos. No Brasil, os resultados da pesquisa setorial Latitude 2014, realizada pela Abact (Associação Brasileira de Arte Contemporânea) indicaram um aumento do percentual de artistas que entraram pela primeira vez no mercado em 2013 em relação ao ano anterior. (FERRAZ, 2015, p. 2).

A autora recorre ao trabalho de Ana Letícia Fialho (2014), para revelar que os processos de formação do valor de uma obra de arte são ainda bastante complexos, envolvendo quatro instâncias principais, com dinâmicas distintas, porém interrelacionadas: produção, reflexão crítica, institucional e mercado. A proporção entre as quatro instâncias é variável: em sistemas de arte consolidados, há um equilíbrio entre elas e todas ajudam a fomentar a produção; em sistemas menos consolidados, há uma desproporção entre as partes, como no caso do Brasil, onde o mercado assume a função preponderante, definindo o valor das obras, por causa da fragilidade institucional do circuito.

Com base nos argumentos apresentados tanto por Horkheimer e Adorno quanto pelos demais estudiosos, é possível compreender o contexto de dominação política e econômica que a indústria cultural promoveu nas sociedades capitalistas contemporâneas. Mesmo que esta indústria só tenha se consolidado como tal no Brasil, na segunda metade do século XX, e apesar da aporia desse conceito na atualidade, essa teoria pode ser aplicada em vários aspectos

do desenvolvimento da música popular brasileira no século XX, notadamente na MPB, conforme será demonstrado na próxima seção.

### **3 O CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL E A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO DE ESTUDOS ACADÊMICOS SOBRE A CULTURA NO BRASIL**

Esta seção foi organizada em três partes:

- a) Uma breve explanação sobre a MPB e seu imbricamento com a indústria cultural;
- b) Contextualização acerca da recepção do conceito de indústria cultural pela academia;
- c) Estado da arte da pesquisa no Brasil: c1) mapeamento das teses e dissertações; c2) estudo de caso dos trabalhos selecionados.

#### **3.1 A MPB E A INDÚSTRIA CULTURAL**

Inicialmente, não fazia parte de nossa proposta traçar uma abordagem de um gênero específico da música popular, porém no vimos premidos por esta necessidade metodológica a fim de delimitar um escopo factível para o presente trabalho. Assim, a esta altura, importa-nos definir o que consideramos MPB nesta pesquisa: um estilo que mescla as culturas erudita e popular. Ao longo de sua evolução, vai recebendo e incorporando influências de outros gêneros musicais, como o rock e a música nordestina, tornando-se híbrido e sofisticado. O gênero MPB foi escolhido por dois motivos:

1. para limitar o escopo desta pesquisa, excluindo a música erudita; e
2. a MPB foi o gênero de música brasileira que consolidou a indústria cultural da música no Brasil (ORTIZ, 2001).

Com o fito de clarear melhor esta abordagem, traçamos um breve histórico da MPB e seu imbricamento com a indústria cultural, bem como as pertinentes considerações de alguns autores.

Albim (2003) dá conta de que a MPB teria surgido em um momento de declínio da bossa nova, gênero que renovou a música brasileira na segunda metade da década de 1950. Influenciada pelo jazz norte-americano, a bossa nova trouxe novas marcas ao samba tradicional. Contudo, na primeira metade da década de 1960, a bossa nova passou por transformações e, a partir de uma nova geração de compositores, o movimento chegaria ao fim já na segunda metade daquela década. A MPB, vagamente entendida como um estilo musical, iniciou-se em meados dos anos 1960, sendo a sigla aplicada a tipos de música não-elétricas, que surgiram após o início, origem e evolução da bossa nova.

No primeiro momento, o estilo que seria conhecido como MPB era denominado “Música Popular Moderna” (MPM), terminologia utilizada pela primeira vez em 1965, para identificar canções que já se diferenciavam da bossa nova e que não eram samba, nem moda ou marchinha, mas que aproveitavam simultaneamente a suavidade do repertório da bossa nova, o carisma das tradições regionais e o cosmopolitismo de canções norte-americanas, que se tornaram conhecidas do público brasileiro por meio do cinema. Assim, um dos primeiros exemplos de canção rotulada como MPM foi “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, que em 1965, ao ser interpretada por Elis Regina, venceu o I Festival de Música Popular da TV Excelsior. Em 1966, o samba "Pedro Pedreiro", de Chico Buarque, foi igualmente classificado como MPM, pois não se caracterizava como bossa nova, jovem guarda e tampouco como música de protesto. No mesmo ano, um conjunto vocal de Niterói, até então conhecido como "Quarteto do CPC" (sigla do Centro Popular de Cultura), adotou o nome "MPB 4". Na virada da década de 1960 para a de 1970, deixou-se de adotar a sigla MPM para então substituí-la pela sigla “MPB”.

Albim (2003) continua sua exposição, trazendo que os artistas e o público da MPB eram em grande parte ligados aos estudantes e intelectuais, fazendo com que mais tarde a MPB fosse conhecida como "a música da universidade." Ainda, o início da MPB é frequentemente associado à interpretação feita por Elis Regina da canção *Arrastão*, de Vinicius de Moraes e Edu Lobo. Em 1965, Elis apareceu na transmissão nacional do Festival de Música Popular Brasileira (da TV Excelsior de Guarujá, São Paulo) e cantou a música, que foi lançada como *single*. Esse se tornou o *single* mais vendido na história da música brasileira àquela época, levando a cantora ao estrelato. A partir dali, difundiram-se vários artistas novatos, filhos da bossa nova, como Geraldo Vandré, Taiguara, Edu Lobo e Chico Buarque, que, com frequência, participavam em festivais de música popular. Bem-sucedidos como artistas, eles tinham pouco ou quase nada de bossa nova. As músicas vencedoras do II Festival de Música Popular Brasileira (São Paulo, 1966), respectivamente *Disparada*, de Vandré, e *A Banda*, de Chico, podem ser consideradas marcos desta ruptura e mutação da bossa para MPB.

Para o autor, o mais antigo elemento emprestado da bossa nova à MPB seria a crítica velada à injustiça social e à repressão governamental, por vezes baseada em uma oposição de cunho progressista ao momento político caracterizado pela ditadura militar, pela concentração da propriedade da terra e pelo imperialismo. A MPB teve uma variante, um movimento artístico de curta duração, porém influente, liderado pelos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, chamado “Tropicália”. Strack (2016) aponta que a abertura provocada pelo Tropicalismo

deu o primeiro passo no sentido de encaminhar a música brasileira para o *rock*. O passo seguinte seria a massificação, através do engajamento da MPB, via rock dos anos 80. A autora aponta ainda a distinção entre o “rock engajado”, ou “rock-MPB” praticado pelos tropicalistas em contraposição ao “rock alienado” da Jovem Guarda e seus precursores. De fato, parece haver uma continuidade entre o rock engajado e o rock dos 1970 e a produção dos 1980, quando este se confirmou como tendência e passou a ser conhecido como *rock* brasileiro ou Brock.

Com o tempo, a MPB passou a abranger outras misturas de ritmos como rock, soul, funk e o próprio samba (dando origem aos estilos conhecidos como samba-rock e samba funk), além da música pop, tendo como artistas famosos Gilberto Gil, Jorge Ben Jor, Tim Maia, Chico Buarque e outros. No final da década de 1990, a mistura da música latina influenciada pelo reggae e o samba deu origem a um gênero conhecido como samba reggae. Conforme observou Strack (2016), o rótulo MPB passou a designar não apenas um tipo de música, mas também uma marca de qualidade. A MPB foi elevada ao posto de música oficial, a música “certa” para representar o Brasil diante do resto do mundo. E ilustra, relatando que a realização dos Jogos Olímpicos Rio 2016 explorou de forma sistemática o valor do repertório musical nacional. Em sua cerimônia de abertura, contou com a participação de Gilberto Gil e Caetano Veloso, cantando ao lado da funkeira Anitta.

Strack (2016) ilustra o funcionamento da indústria cultural no Brasil, expondo o êxito comercial de três artistas consagrados, conhecidos do grande público brasileiro. A partir de um critério bem objetivo e simples. Os artistas são Chico Buarque de Holanda (1944), Caetano Veloso (1942) e Gilberto Gil (1942). Apresentando dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) ou Pro-Música Brasil Produtores Fonográficos Associados, ela mostra que os três artistas citados possuem certificados de disco de ouro, platina ou diamante, entre os anos de 2004 e 2013, e revela

Esses certificados correspondem a quantidade de discos vendidos pelo artista/gravadora. A Associação dispõe de uma tabela, que separa CDs, DVDs, produtos nacionais e importados. Além disso, cada tópico está organizado por período de tempo, indicando a certificação de um produto e a sua respectiva vendagem. Com as mudanças no mercado e principalmente o impacto da pirataria sobre as vendas legais ou oficiais, os números respectivos a cada certificado foram se alterando ao longo do tempo... (STRACK, 2016, p. 213).

Ortiz (2001) nos traz que o período entre 1945 e 1964 é de grande efervescência e criatividade cultural: no cinema, na música, no teatro, na literatura e até nas Ciências Sociais.

Um dos poucos períodos democráticos vividos pela sociedade brasileira. Porém a expansão destas atividades só foi possível após a década de 1960, graças à formação de um público “que sem se transformar em massa define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música, e até mesmo a televisão” (p. 102). Esse público formado pelas camadas urbanas médias, isto é, a classe média, formou um substrato para o florescimento das artes. Composto por estudantes universitários, artistas, jornalistas, arquitetos, sociólogos, economistas parte do clero e da esquerda, este público tornou-se numeroso a ponto de formar um mercado que produz para consumo próprio. Deste modo as produções culturais encontram nesse momento um público urbano que não existia anteriormente, público esse formado pelas camadas mais escolarizadas da sociedade.

Na mesma obra, Ortiz (2001) revela ainda que teria existido uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera cultural universal. Esta correspondência teria se dado com dois acontecimentos: a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia e a chegada da televisão. Esses dois fenômenos teriam favorecido um “livre trânsito” e uma aproximação entre os grupos da vanguarda artística e dos movimentos de música popular, bossa nova e tropicalismo. Ortiz destaca que a bossa nova incorpora uma série de elementos de racionalidade – tanto da sociedade quanto do mercado – desde a “incorporação” do jazz até mudanças na apresentação gráfica dos discos, na transformação das capas dos LPs. Estes, agora “se tornam graficamente mais modernos, isto é, adaptados ao gosto das camadas médias urbanas escolarizadas” (p. 105). Também os nomes dos LPs tornam-se agora concisos, em função da economia de linguagem das agências publicitárias.

Aliado à formação e ao crescimento do público, as novas tecnologias como o rádio, a televisão, o cinema e o disco abriam, sem dúvida, perspectivas para as mais diversas experiências, não só por conta da criatividade mas, principalmente por causa das dificuldades técnicas (ORTIZ, 2001, p. 106).

Para esta autora, essas manifestações é que fazem surgir as expressões sociais sincréticas, mistas, que vão acentuando traços culturais, ao passo que reinterpretam a realidade social: “Tais desenvolvimentos no campo da cultura no alto capitalismo provocaram uma mudança visível, uma alteração clara no status social do artista e em seu processo de trabalho” (STRACK, 2016, p. 19) .

Strack (2016), dá conta de que

A produção de bens de consumo se tornou flexível quando foram introduzidos, na década de 1970, processos de automação e inovações na organização do trabalho, responsáveis pela redução do tempo de produção e do tempo de consumo. A mundialização da técnica, corresponde a mundialização da cultura, fenômeno analisado pelo sociólogo brasileiro Renato Ortiz como um acontecimento histórico, no qual as formações nacionais rompem com as realidades locais e as tradições regionais. Nesse processo chamado de desenraizamento cultural, algumas referências socioculturais são retiradas dos indivíduos. A cultura que ganha ares de fenômeno mundializado e desestabiliza a tradição, destituindo-a de seu papel legitimador das práticas e concepções de mundo tradicionais. A nova configuração da cultura transnacionalizada, por ultrapassar fronteiras, aproxima grupos distantes geograficamente, mas também aprofunda distâncias sociais pela desigualdade no acesso aos bens materiais e simbólicos. São múltiplos os processos socioculturais que atravessam territórios e oceanos mesclando culturas... (STRACK, 2016, p. 18).

Strack cita a antropóloga Rita Morelli (2008), cujo trabalho propõe uma interpretação alternativa à tese de Renato Ortiz, segundo a qual os processos de consolidação da indústria cultural no Brasil e de substituição de seu conteúdo originalmente nacional-popular por outro de caráter internacional-popular teriam sido concomitantes e ocorrido entre as décadas de 1960 e 1970. Para Morelli, ao contrário, a música popular brasileira teria continuado evoluindo dentro da tradição anterior (nacional-popular), vindo a se transformar somente na década de 1990, como resultado da consolidação do processo de modernização política, econômica e cultural, a qual torna possível a emergência de novos atores no mercado da música. Essa consolidação do mercado moderno de música popular no Brasil seria representada pela massificação do consumo de LPs, o que só veio a acontecer no início dos anos 1980, com o rock urbano. Até então, a segmentação do mercado nacional de discos era basicamente construída com os músicos da música popular. A indústria da cultura, num primeiro momento, consagrou determinados artistas por meio dos festivais exibidos pela televisão na década de 1960. Na década seguinte, surgem os “departamentos de criação” dentro das próprias gravadoras, responsáveis pela “modelagem” do trabalho de “artistas populares”. No início dos anos 1980 ocorre uma “massificação do consumo de LPs”, que trazem o “rock urbano” de bandas de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Este rock urbano é que se encaixaria no conteúdo internacional-popular a que se refere Ortiz (STRACK, 2016, p.222-223; MORELLI, 2008, p. 88; MORELLI, 1988).



### 3.2 CONTEXTO E RECEPÇÃO DO CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL NO PAÍS

Jacira França (2009) pesquisou como foi recepcionado o conceito de indústria cultural no Brasil. Seu trabalho aponta que o estudo, o ensino e a pesquisa sobre indústria cultural no Brasil foram inseridos na academia pela USP, por iniciativa de Gabriel Cohn, estimulado por Octávio Ianni. A pesquisadora entrevistou, no ano de 2008, Gabriel Cohn e seus primeiros alunos de pós-graduação: Waldenyr Caldas, Maria Arminda Arruda, Gisela Taschner e Orlando Miranda, obtendo depoimentos sobre esse processo de recepção, bem como da visão da academia à época sobre os conceitos da chamada Escola de Frankfurt.

Ela aponta que, além da publicação pioneira de Luiz da Costa Lima “Teoria da cultura de massa”, em 1969, outros livros foram publicados à época, como primícias desse processo:

1. *Comunicação e indústria cultural* (Gabriel Cohn, São Paulo, Editora Nacional: 1971);
2. *Adorno e Horkheimer: temas básicos de sociologia* (São Paulo, Cultrix/Editora da USP: 1973);
3. *Notas de literatura* (Benjamin, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro: 1973)<sup>3</sup>;
4. *Contra-revolução e revolta* (Marcuse, Rio de Janeiro, Zahar: 1973);
5. *Sociologia da Comunicação: teoria e ideologia* (Cohn, São Paulo, Pioneira: 1973);
6. *Adorno, filosofia da nova música* (Adorno, São Paulo, Perspectiva: 1974);
7. *Benjamin, a modernidade e os modernos* (Benjamin, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro: 1975);
8. *Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas* (coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural: 1975);
9. *Origem e significado da Escola de Frankfurt* (Phil Slater, Rio de Janeiro, Zahar: 1976);
10. *Para ler Benjamin* (Flávio René Kothe, Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves: 1976);
11. *Para ler Adorno* (Marc Jimenez, Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves: 1977).

No final da década de 1960 surgem revistas críticas que trazem um maior interesse pela temática da sociedade de massa. Porém,

---

<sup>3</sup> A autora parece ter se distraído aqui: o autor do livro “Notas de Literatura” é Theodor Adorno e não Walter Benjamin.

[...] somente em 1966 que vamos encontrar um primeiro artigo de Ferreira Gullar sobre a estética na sociedade de massa. Seguindo as reflexões da Escola de Frankfurt, o autor busca ampliar o quadro de compreensão da problemática cultural entre nós. A Revista de Civilização Brasileira publica ainda, em 1968, um artigo de Adorno e outro de Benjamin, traduzidos por Fernando Peixoto e Carlos Nelson Coutinho, e a Tempo Brasileiro um número especial sobre Comunicação e Cultura de Massa. Sugestivamente, é através da Escola de Frankfurt que a discussão sobre a sociedade e a cultura de massa se inicia nessas revistas, como se nesse momento de consolidação da indústria cultural no Brasil alguns intelectuais sentissem a necessidade de buscar outras teorias para entender melhor a nova realidade brasileira (ORTIZ, 2001, p. 15).

Nesse contexto, é importante destacar que, em 1969 foi publicado no Brasil o primeiro livro sobre o tema da cultura de massa, por autor brasileiro: *Teoria da cultura de massa*, de Luiz da Costa Lima. Já na introdução, o autor critica o surgimento da expressão “comunicação social” no auge do regime militar. Para ele, uma expressão eufemística e redundante, fruto do horror oficial pelas massas. Revela que o livro resultou da ajuda de alunos e de Otto Maria Carpeaux, que corrigiu a tradução do texto de Adorno.

Em seguida, afirma que a oposição “cultura superior/cultura de massa” não pode ser aplicada na íntegra ao caso brasileiro, pois ela funcionaria apenas quanto às classes médias e alta. Quanto aos outros segmentos sociais, a hipótese dele era a de que eles viviam uma oposição do tipo “cultura de massa/outra forma de cultura”, ou ainda, sua participação no universo da cultura seria quase nula, porque entre os produtos culturais e esses seus receptores haveria um tal hiato que não os permitiria se integrar nos modelos, padrões e valores do conceito europeu de cultura de massa (LIMA, 1978).

Para Lima, o único livro valioso – do ponto de vista de pesquisa – sobre mídia no Brasil — naquele momento — era *A noite da madrinha*. Nele, o autor Sérgio Micelli considerava que a proposta de pesquisa sobre mídia no Brasil era absurda, por propor toda uma modalidade simbólica “que não deflagra sentido” (MICELLI apud LIMA, 1978, p. 11).

Lima (1978) argumenta que não estanho é supor que no Brasil haja grupos sociais ou parcelas deles sem participação na cultura. Aponta a degradação do ensino e a facilidade do diploma como responsáveis pela formação de bacharéis que são estanhos às carreiras em que se diplomaram. Ora, o prestígio do diploma resultaria da crença de que ele facilita a ascensão social. Como os cursos se modelam a partir da imagem da “cultura superior”, camadas significativas da sociedade abandonam suas prévias identificações culturais e procuram se identificar com a linguagem das classes mais altas. Isso se daria como resultado do que ele

chamou de “uma orfandade” no interior das culturas compreendidas pela sociedade brasileira, o que faria do país, para o autor, um país estranho (LIMA, 1978, p. 12).

Em seguida, relata a opinião de intelectuais norte-americanos das décadas de 1930 e 1940 sobre a recém-surgida cultura de massa (CM). O romancista G. Duhamel e o historiador austríaco Egon Friedel bradavam contra a moderna face da bestialidade. Para eles, o cinema e o rádio seriam “máquinas mortas e estúpidas”, pois liberariam o público da obrigação de se concentrar, eliminando o fluido misterioso que emana entre o público e o artista e que transformaria cada concerto e cada conferência em uma experiência espiritual única. Esta visão é considerada por Lima como uma postura de hipocrisia dos tradicionalistas indignados.

A postura oposta era representada por Walter Benjamin e Lukács. Ambas, contudo, caracterizavam-se por seu padrão antes especulador que analítico. Apesar de os primeiros estudos norte-americanos serem preponderantemente sociológicos – abordando questões de mercado, as relações com a estrutura de poder e com o tipo de audiência, procurando funções e disfunções dos *mass media* – seus resultados eram apenas empíricos: como vender melhor isto ou aquilo ou como tornar mais útil ao sistema o uso dos instrumentos de comunicação. A sociologia era, contudo, incapaz ainda de compreender ou apreender a natureza de um fenômeno formulado em signos, pouco dizendo sobre o que seja radicalmente próprio da cultura de massa (LIMA, 1978, p. 14).

Pelas mesmas razões, Lima critica os primeiros manuais sobre comunicação de massa e defende que para entender o contexto social, a ciência deve recorrer à História – na obra dos historiadores – discutindo seu modo de operar e refletindo sobre sua metodologia. Após analisar a teoria estruturalista de Lévi-Strauss e a teoria de sistemas do linguista Ferdinand de Saussure, decide utilizar a ideia estruturalista de oposição para diferenciar “comunicação” de “cultura de massa”. E chega a uma ordem sequencial de raciocínio para abordar o problema: primeiro deve-se analisar o material antropológico, em seguida o sociológico e, por fim, o histórico. Nas palavras do autor essa sequência “visa a correlacionar aspectos que progressivamente vão enriquecendo, por concretização, o nosso sistema” (LIMA, 1978, p. 20).

Ao longo do livro, Lima comenta cada texto que o compõe, criticando a visão dos autores como sendo equivocada e parcial, ao invés de científica. Pois, para ele, mesmo Walter Benjamin, Robert Merton e o próprio Adorno previamente se armam de um quadro conceitual que levará à conclusão que pretendem estabelecer... O autor conclui que “cultura de massa” é, na verdade, um dos grandes mitos do século XX. E, como em todo mito, nele encontramos uma concepção de mundo, uma ideologia e uma linguagem. Como os meios de comunicação

são muito variados e vão se ampliando, encontramos uma miríade de formas de linguagem. Isto, para ele, levará o estudo da cultura de massa a se transformar em estudos de semiologia.

Gabriel Cohn foi também um dos primeiros autores a recepcionar e traduzir textos da Escola de Frankfurt. Seu trabalho foi muito relevante porque, na década de 1970 não havia tantos acadêmicos com domínio de idiomas como os há hoje. Assim, as traduções eram essenciais para se ter acesso ao debate. De modo especial, duas de suas obras: *Comunicação e Indústria cultural* — uma coletânea de 1971 — e *Sociologia da Comunicação*, editada em 1973. Nelas, o autor propõe-se uma análise sociológica da comunicação e de sua cristalização no plano cultural. Objetiva com isso gerar uma base teórica para a formação de um campo mais específico, o da ciência da comunicação. Paniz (2016) dá conta de que Cohn descreve as contradições presentes no debate entre as pesquisas sociológica e empírica realizadas no Brasil. Seu intento seria revitalizar os estudos teóricos, de forma a revitalizar a sociologia, dentro de uma perspectiva quase que exclusivamente científica. Isto é reflexo, talvez, de sua filiação ao grupo de Florestan Fernandes, buscando defender uma concepção específica de ciência, com rigor metodológico estabelecido, além de representar uma escolha política.

A coletânea organizada por Cohn é formada por artigos de várias áreas e abordagens, com forma de ampliar o debate e mesmo torná-lo interdisciplinar dentro da própria sociologia. Assim, os textos versam sobre comunicação a partir das dimensões matemática, biológica, psicológica, linguística, social e política. Além disso, Cohn deseja fornecer material para as pesquisas da área, o que caracteriza sua obra como um todo.

O livro *Sociologia da Comunicação* constitui uma versão adaptada e modificada de sua tese de doutorado em Sociologia na USP. Sua proposta é compor uma base teórica adequada que propicie a formulação científica de inferências sociologicamente relevantes, que considerem dois aspectos: teoria e ideologia. Em suas próprias palavras: “para ganhar validade científica, deve inspirar-se [a presente tese] numa teoria que a oriente no sentido do estudo das *mensagens*, tomadas criticamente enquanto manifestações no plano ideológico” (COHN, 1973. p. 14).

De fato, essa obra apresenta uma proposta objetiva, qual seja, discutir conceitos centrais a fim de realizar o que ele chamou de “limpeza sistemática do terreno”, dando conta, assim, das demandas teóricas na então recente sociologia da comunicação, usada à época como instrumento acessório em outros temas de pesquisa ou mesmo abordada de maneira periférica. Ao longo do livro, Cohn efetua uma profunda revisão teórica, a partir dos conceitos de massa, elite e público. Para isso, mobiliza o sociólogo francês Le Bon e o americano Herbert Blumer, além de Tocqueville, Hegel, Marx, Locke, Hobbes, Rousseau, Mills e tantos

outros autores. Situa a formulação dos conceitos desses autores na fronteira das relações entre teoria e ideologia. Paniz (2016) questiona se esta concepção de ciência o teria levado a dedicar-se aos estudos da chamada primeira geração da Escola de Frankfurt:

Ao assumir a existência de carga ideológica de conceitos tradicionalmente aplicados cientificamente, e propor-se a realizar exames dessa carga, poderíamos dizer que sua postura metodológica se traduz em posição política, e esta, por sua vez, como pode ser verificado em textos posteriores, se assemelha consideravelmente às premissas apresentadas por Horkheimer como fundamentais para o que pode ser chamado de Teoria Crítica, tais como crítica imanente e orientação para emancipação. Daí a questão de pensar sua obra como uma sociologia crítica, muito particular, com suas especificidades, tanto por conta da influência do grupo de pesquisa do Florestan, quanto por conta das condições das pesquisas na USP, e trilhada por caminhos distintos aos da influente tradição alemã.

França (2009) destaca que a força da iniciativa de Cohn trouxe novas possibilidades dentro da Sociologia, “pois sua influência não foi apenas com respeito aos estudantes de sociologia da USP, mas também na construção de um novo campo do saber” (2009, p. 60). E apresenta uma tabela com os primeiros trabalhos orientados por ele.

Tabela 1: Lista de trabalhos orientados por Cohn na década de 1970

<b>Título do trabalho</b>	<b>Autor / nível</b>	<b>Ano de defesa</b>
Tio Patinhas e os mitos da comunicação	Orlando Miranda / mestrado	1975
Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural	Waldenyr Caldas / mestrado	1976
A embalagem do sistema: estudo sobre a publicidade no capitalismo monopolista retardatário	Maria Arminda Arruda / mestrado	1979

Fonte: França (2009, p.60).

Cohn (1973; 1975) tratou de um ponto nodal nesta pesquisa: como foi lida a teoria crítica no Brasil. Muitos a encararam como uma chave analítica para entender a conjuntura do capitalismo monopolista dependente e de consolidação de conglomerados de empresas de comunicação. Contudo, nos anos 1980, os pensadores frankfurtianos foram rotulados de “apocalípticos” por intelectuais influenciados pelo livro *Apocalípticos e Integrados*, escrito por Umberto Eco em 1964 e publicado no Brasil em 1979.

Francisco Rüdiger traz que a produção dos anos 1970 no Brasil fez uma leitura materialista do conceito de indústria cultural, ao reconhecer que as categorias de ideologia e mercadorias culturais eram centrais. Esta perspectiva significou um avanço em relação às análises em que a teoria crítica se pauta pela crítica cultural. Por outro lado, privou a prática de pesquisa dos meios para analisar o significado cultural da mídia. Ao tratar indústria

cultural como sinônimo de um conjunto de empresas ou ramo da economia, propiciou ao conceito um sentido mais descritivo, além de favorecer o tratamento da natureza ideológica dos fenômenos abarcados pelo conceito. Ao analisar as dissertações dos orientandos de Cohn na década de 1970, Rüdiger aponta que todos fizeram uma leitura materialista, por não considerarem a natureza ideológica dos fenômenos estudados. A exceção é o trabalho de Waldenyr Caldas, que tratou do sentido ideológico da música sertaneja (RÜDIGER apud FRANÇA 2009, p. 85), e assevera:

É importante colocar que o tema das classes, ou melhor, da luta de classe, tal qual formulado por Karl Marx, perdeu terreno nos debates da “escola de Frankfurt” depois que o nazi-fascismo ascendeu ao poder e que a possibilidade de um socialismo ficou cada vez mais distante. Ainda assim, a ideia de uma classe dominante na sociedade contemporânea capitalista continuou forte e é para isso que Cohn chama a atenção.

Não apenas ele, mas os integrantes do que aqui denominamos “grupo paulista de sociologia da comunicação”, representados por Miranda, Caldas, Arruda e Taschner, seguindo a orientação geral de Cohn, primeiramente, e a predominância desta temática nos debates uspianos, orientaram suas análises segundo uma leitura dos frankfurtianos pautada por aquela interpretação que, como vimos, enfatiza o tema das classes [...].

[...] Seguindo o caminho do “movimento geral” a partir da industrialização e modernização brasileiras sob os desígnios do capitalismo monopolista tardio e do regime ditatorial, burocrático e militar chegamos ao ponto em que a consolidação da indústria cultural brasileira passou a suscitar interesse crescente dos intelectuais no país. Assim, os três elementos – capitalismo monopolista, indústria cultural e ditadura militar – foram fundamentais para que, no campo da sociologia, pudesse ser pensado quais as teorias e conceitos capazes de compreender esta realidade.

Seja através da busca sistemática de conceitos que pudessem ser referências para o estudo da relação entre “sistemas simbólicos” e “sistemas sociais” como é o caso da perspectiva de Gabriel Cohn; seja na tentativa de entender o processo de modernização através da música popular (Waldenyr Caldas), da publicidade (Maria Arminda Arruda) ou do jornalismo (Gisela Taschner) ou ainda de trabalhar criticamente os conceitos à luz de exemplos concretos da indústria cultural (Orlando Miranda). O fato é que a teoria da indústria cultural como formulada por Adorno e Horkheimer pareceu ser, à época, a “força motriz teórica” mais válida para entender o contexto brasileiro (FRANÇA, 2009, p. 85, 111 e 112 passim).

Renato Ortiz (2001) dá conta de que a consolidação de um mercado cultural no Brasil somente ocorre a partir de meados dos anos 1960 e propõe comparar dois momentos históricos: um, relativo às décadas de 1940 e 1950 e outro referente ao final de 1960 e início de 1970. Para ele, esses dois períodos caracterizam duas ordens sociais diferenciadas e, ao contrapô-las, seria possível captar algumas especificidades da atualidade. Ortiz assevera ainda que a indústria cultural pode ser tomada como um fio condutor para se compreender toda a

problemática cultural, pois, sendo fruto do desenvolvimento do capitalismo e da industrialização, ela apontaria para um tipo de sociedade que outros países conheceram em momentos anteriores. Essa abordagem permitiria ainda uma melhor visualização das mudanças estruturais que ocorreram no país, fugindo da visão conjuntural frequentemente trazida pela imprensa, que mostra a sociedade brasileira constantemente em crise, esquecendo-se de que o processo de implantação do capitalismo na periferia possui uma concretude e uma história.

Nesse diapasão, revela-se a relevância desse debate, pois, por meio dele se configuram as contradições e o entendimento da nacionalidade na periferia. Ortiz aponta que a questão da identidade nacional se encontra intimamente ligada ao problema da cultura popular e à influência do Estado, a tal ponto que “falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país” (ORTIZ, 2001 p. 13).

### 3.3 ESTADO DA ARTE DA PESQUISA SOBRE INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL

Este tópico apresenta o mapeamento das teses e dissertações e, na sequência, contém o estudo de caso dos trabalhos selecionados, verificando a forma como foram utilizados os referenciais criados por Adorno em relação à indústria cultural.

#### **3.3.1 Mapeamento das teses e dissertações disponíveis nas bases digitais IBICT – BDTD e Base Minerva da UFRJ**

Este estudo apresenta mapeamento das dissertações e teses disponíveis em duas bibliotecas digitais (IBICT – BDTD e Base Minerva da UFRJ), sobre o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer, e analisa a produção de conhecimento sobre a indústria cultural no Brasil.

O mapeamento de teses e dissertações, também denominado estado da arte, constitui, segundo Romanowski (2006), uma importante estratégia de pesquisa, na medida em que contribui para o levantamento das publicações sobre determinado assunto, favorecendo o conhecimento sobre o que se pensa e sobre o que se diz acerca de determinado tema.

Justifica-se o emprego da revisão baseada no estado da arte por ser um método que permite demonstrar as lacunas e assertivas do que tem sido publicado sobre o tema. Além disso, o estado da arte também possui outras propriedades importantes, como destacado por Romanowski (2006):

- Ele ensina muito sobre o problema de pesquisa. Ao ler a literatura relacionada ao problema de pesquisa, é possível aprender com outros pesquisadores, o que facilita a compreensão e análise do problema de pesquisa.

- O estado da arte pode provar que o problema de pesquisa tem relevância. Se muitas pessoas estão buscando solução para o mesmo problema, ou ainda, para problemas em uma mesma área, é porque o problema é importante.

- O estado da arte mostra diferentes abordagens para solucionar o problema de pesquisa. A partir de abordagens diferentes propostas por outros pesquisadores, é possível avaliar a própria abordagem e perceber a novidade (ou falta dela) facilmente. Além disso, é possível observar quais abordagens são mais populares e quais são consideradas de difícil resolução.

- O estado da arte mostra que o pesquisador pode reutilizar o que outros pesquisadores fizeram para justificar os resultados de sua pesquisa.

Não obstante a sua riqueza quanto a possibilitar o conhecimento parcial, mas ampliado, sobre determinado objeto temático, razão pela qual o estado da arte constitui importante alternativa para a investigação pretendida, são reconhecidos seus limites, decorrentes ora da orientação adotada para formulação dos resumos das publicações, que não guardam a desejada precisão na designação dos temas e das abordagens, ora da (in)acessibilidade do material publicado (ROMANOWSKI, 2006).

Para realizar o levantamento das dissertações e teses nas bases de dados digitais da IBICT e UFRJ, utilizamos os seguintes descritores de busca:

MPB;

- Indústria cultural;
- Sociologia da cultura;
- Mercado.

Os critérios de inclusão foram os seguintes: somente foram incluídas dissertações e teses sobre MPB e indústria cultural; teses e dissertações dos cursos de Sociologia, Antropologia e Política formam o eixo central de busca, porém foram incluídos trabalhos de áreas consideradas afins, como Filosofia, História, Comunicação, Administração e, ainda, Educação, Letras e Música, desde que estritamente dentro do tema, bem como calcados em bibliografia pertinente ao presente estudo. Também somente foram consideradas dissertações e teses com textos completos, disponibilizados online.

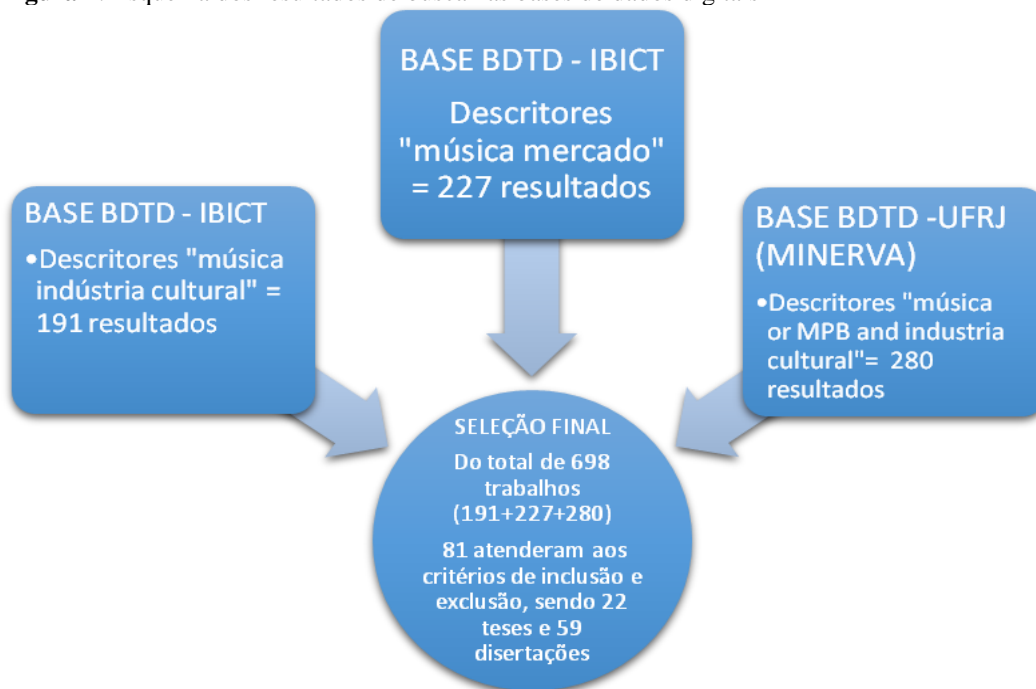


Os critérios de exclusão foram: publicações classificadas como livros, músicas, artigos etc., não caracterizadas como dissertações ou teses; e publicações que, apesar de retornarem com a busca realizada, não estavam diretamente relacionadas com o foco desta pesquisa. Estes critérios de exclusão foram necessários para delimitar os textos selecionados de modo que o estudo mantenha seu foco no objetivo geral proposto na apresentação.

Os descritores foram pesquisados em três etapas: na primeira, um descritor de cada vez. Na segunda foram combinados em dois grupos: “MPB e indústria cultural” e “MPB e mercado”. Na terceira etapa, os dois grupos da etapa anterior foram combinados com os grupos “Sociologia”, “Antropologia” e “Ciência Política”. Ao final, observou-se que os resultados obtidos na segunda etapa traziam o maior número de registros e englobavam todos os demais. Os mesmos procedimentos foram utilizados tanto na base de dados da BDTD quanto da UFRJ.

Os resultados da busca e a seleção dos estudos foram esquematizados na figura 1.

**Figura 1:** Esquema dos resultados de busca nas bases de dados digitais

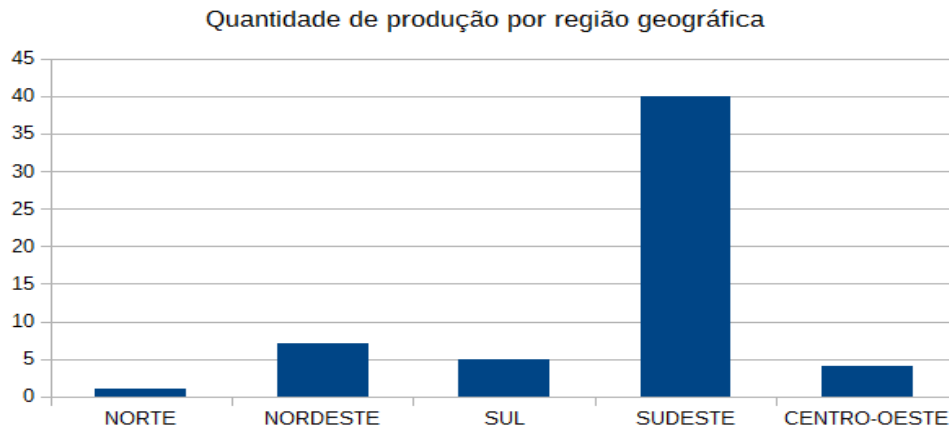


Fonte: Elaboração do autor.

Com o resultado da referida busca, após a aplicação dos critérios de inclusão e exclusão, foi possível elaborar uma tabela com 81 estudos que retornaram sobre o tema. Nela foram destacados – em azul – os 39 (48%) trabalhos dos cursos de Sociologia, Antropologia e Ciência Política (vide apêndice).

A tabela, apresentada no apêndice deste estudo, possibilitou a elaboração do gráfico 1 e da figura 2, a seguir, que permitem melhor visualização e análise dos dados.

**Gráfico 1:** Quantidade de produção por região geográfica

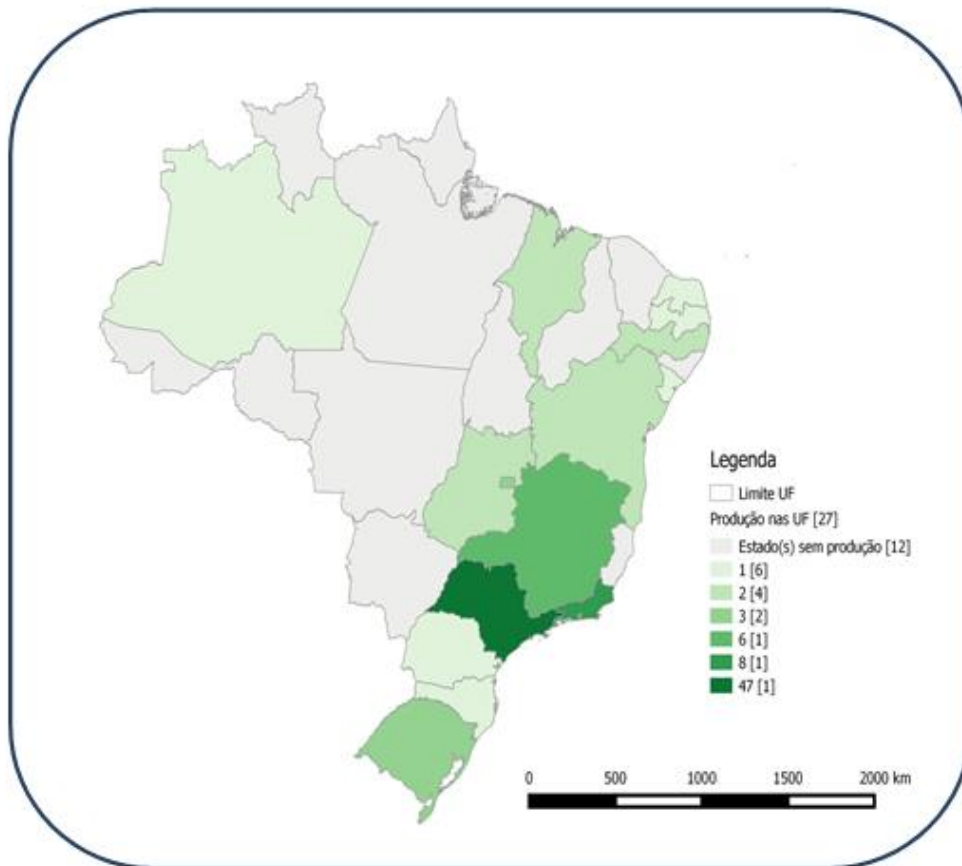


Fonte: elaborado pelo autor

O gráfico 1 apresenta a quantidade de produções acadêmicas de acordo com as regiões brasileiras em que foram publicadas. Nota-se que a Região Sudeste, de acordo com as bases de dados pesquisadas, é a que possui maior volume de publicações sobre a indústria cultural. Provavelmente porque este tem sido um assunto muito em voga na Região, principalmente no estado de São Paulo. Isso reflete, em grande medida, a iniciativa e o pioneirismo da academia paulista e seus pesquisadores, que se destacaram na recepção da Teoria Crítica frankfurtiana e foram os primeiros a incentivar e orientar pesquisas sobre o assunto em seus programas de pós-graduação. Merece destaque aqui, o trabalho de Renato Ortiz e Gabriel Cohn que orientaram um grande número de pesquisadores. Outra explicação possível é que a indústria cultural formou-se e se consolidou mais fortemente concentrada nesta região, conforme argumenta Pena:

O processo de concentração industrial do Brasil ocorreu com o desenvolvimento da política de substituição de importações, assumida de maneira mais proeminente durante o Governo Vargas, após os eventos relativos à Crise de 1929 e o conseqüente declínio da economia cafeeira. Assim, graças às estruturas de transporte e comunicação existentes e também ao maior poderio político e econômico das elites do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, a maior parte das indústrias ergueu-se nessa região, o que enfraqueceu a produção têxtil e alimentícia preponderantes na região Nordeste. (PENA, 2017. p.1)

**Figura 2:** Mapa com a quantidade de trabalhos por Estado



Fonte: elaborado pelo autor.

A figura 2 apresenta a quantidade de trabalhos por Estados brasileiros. É interessante observar que 12 Estados não apresentaram nenhuma publicação sobre o tema, nas bases de dados pesquisadas. E a região Norte conta com apenas um trabalho, da Universidade Federal do Amazonas. As demais regiões contam em média com apenas 5 trabalhos, ao passo que a região Sudeste realizou 40 pesquisas científicas ligadas à indústria cultural.

O gráfico e o mapa nos levam a divagar que há mais estudos sobre indústria cultural na região que atua mais fortemente como produtora de bens artísticos. Ora, a região sudeste do Brasil historicamente localiza as matrizes das empresas de comunicação, das emissoras de televisão e rádio, grandes editoras, enfim, as grandes empresas e grupos que atuam como produtores e vendedores de bens e conteúdos artísticos, culturais e literários para o resto do país, conforme demonstrado por Ortiz (2012) e Pena (2017). É interessante observar que a região sudeste concentra o maior polo industrial do país, o que corrobora o conceito de

indústria cultural: por atuarem como indústria e empresa capitalista, as organizações produtoras de bens artísticos se localizam junto às demais indústrias do país.

### 3.3.2 Estudo de caso dos trabalhos (dissertações e teses) selecionados

Este estudo de caso incluiu a análise de 18 pesquisas (5 teses e 13 dissertações) selecionadas entre aquelas descritas na tabela do Apêndice 1. A partir da análise do tema e da bibliografia utilizada em cada trabalho, foram incluídos os estudos que abordaram o conceito de indústria cultural segundo Adorno e o relacionaram a:

- a) Música Popular Brasileira (MPB); ou
- b) outros assuntos relacionando música e indústria cultural, exatamente para ilustrar a evolução desta no Brasil; ou
- c) temas das Ciências Sociais impactados pela indústria cultural;

Apresentamos a seguir a tabela com os trabalhos escolhidos:

**Tabela 2:** Trabalhos escolhidos sobre indústria cultural, MPB e Ciências Sociais

<b>Tipo</b>	<b>Título</b>	<b>Instituição</b>
TESE	<b>Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo (por Alberto R. Cavalcanti) 2007.</b>	UNB
TESE	<b>As majors da música e o mercado fonográfico nacional (Mariana Mont'Alverne Barreto Lima) 2009</b>	UNICAMP
TESE	<b>Do bordel às aparelhagens: a música brega paraense e a cultura popular massiva (Expedito Leandro Silva) 2009</b>	PUC-SP
TESE	<b>Indústria cultural e forró eletrônico no Rio Grande do Norte (Jean Henrique Costa) 2012</b>	UFRN
TESE	<b>Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural (Marcelo Garson Braule Pinto) 2015</b>	USP
DISSERTAÇÃO	<b>A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas (Eduardo Vicente) 1996</b>	Univ. Est. Campinas
DISSERTAÇÃO	<b>O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil nos anos 80 (Luiz Antônio Groppo) 1996</b>	UNICAMP
DISSERTAÇÃO	<b>Sobre a mundialização da indústria fonográfica do Brasil, nos anos 70-90 (Márcia Regina Tosta Dias) 1997</b>	Univ. Est. Campinas
DISSERTAÇÃO	<b>A crítica de Adorno à cultura moderna (Sônia M<sup>a</sup> Carvalho) 2001</b>	UNICAMP
DISSERTAÇÃO	<b>Discursos identitários em torno da música popular brasileira (Michel Netto Nicolau) 2007</b>	UNICAMP
DISSERTAÇÃO	<b>As transformações na música popular brasileira. Um processo de branqueamento? (Patrícia Fátima Crepaldi Bento da Silva) 2008</b>	PUC-SP
DISSERTAÇÃO	<b>Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes (Daniela Vieira dos Santos) 2008</b>	Univ. Est. Paulista
DISSERTAÇÃO	<b>A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria</b>	UFSC

	<b>cultural (Camila Perez Silva) 2009</b>	
DISSERTAÇÃO	<b>Políticas e performances da diversidade: etnografia de um círculo musical intercultural em São Paulo (Paulo Ricardo Müller) 2009</b>	UNICAMP
DISSERTAÇÃO	<b>Sociologia da comunicação e a recepção do conceito de indústria cultural: o grupo da USP nos anos 1970 (Jacira Silva de França) 2009</b>	UFPE
DISSERTAÇÃO	<b>A cena musical indie em Belo Horizonte: novos padrões de carreira no interior de uma cena local (Rafael Sanzio Nunes Fonseca) 2011</b>	UFMG
DISSERTAÇÃO	<b>Rock'n'roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream (Érica Ribeiro Magi) 2011</b>	Univ.Est. Paulista

Fonte: elaborada pelo autor

Apresentamos agora as teses e dissertações analisadas, organizadas por ano, a partir das mais antigas (primeiras), bem como uma breve apresentação (resumo) de cada uma.

Iniciamos apresentando as cinco teses:

**Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo (por Alberto R. Cavalcanti) 2007<sup>4</sup>.** A tese estuda a MPB do período 1958-1968, quando entram em atividade autores que depois se tornaram intelectuais públicos. Três estilos de canção são considerados: bossa-nova, nacional-popular e tropicalista. Para situá-los, são concebidos três tipos paradigmáticos de discurso em face do dilema entre ser nacional e internacional. As perguntas centrais são: como os autores de música popular imaginam o Brasil e sua inserção nessa comunidade imaginada? Como manejam as diferentes possibilidades de posicionamento discursivo-cancional em face de tal comunidade? Também se constata a permanência do repertório produzido desde a emergência da bossa nova, donde se pergunta se o prestígio musical e o extra-musical estão articulados, e como. O referencial teórico integra as noções de campo e posição, de Pierre Bourdieu, de formação discursiva e contradição intrínseca, de Michel Foucault, de signo ideológico e horizonte apreciativo, de Mikhail Bakhtin e Valentin Volochínov, e de estrutura de sentimento, de Raymond Williams, bem como a de distinção, haurida em Norbert Elias, Edmond Goblot e Bourdieu. Compreende a canção e sua enunciação como tendentes à polissemia e, portanto, a servir de objeto e arma em embates discursivos e estratégias de distinção. A noção de indústria cultural é criticada e preterida em benefício do enfoque dos estudos culturais. Para responder às perguntas, é formulada a noção de matriz cultural, que atenta para a competição e cooperação entre diferentes campos artísticos e intelectuais e respectivos aparatos de produção e ajuda a explicar como uma posição num campo pode ser simbolicamente reforçada pela cooperação entre campos. Conclui que a projeção de autores de música popular no espaço social, para lá de seus campos

<sup>4</sup> Tese defendida na Universidade de Brasília.

de atuação, tornou-se possível em função da capitalização da posição que eles ocuparam no campo da música popular.

**As majors da música e o mercado fonográfico nacional (Mariana Mont’Alverne Barreto Lima) 2009<sup>5</sup>.** Esta pesquisa analisa o funcionamento das quatro gravadoras de discos transnacionais que operam no mercado fonográfico brasileiro, a partir do estabelecimento do disco compacto como suporte padrão para a reprodução e comercialização de música gravada. Partindo da hipótese de que, em tempos de globalização da economia e mundialização da cultura, este mercado comporta-se e se transforma de modo diverso, investiga-se quais são as características estruturais de tais transformações e como agem os diferentes agentes sociais que disputam este espaço. Para isso, considerando a configuração destas gravadoras enquanto *majors*, ou seja, companhias que dominam a produção e distribuição de música gravada no mundo, a posição que passam a ocupar daí em diante, explora-se como se organizam frente aos desafios impostos pela economia global — seus pertencimentos a corporações transnacionais, os usos das tecnologias digitais em seus processos produtivos, o incremento da concorrência em escala mundial, etc. — e, de que forma conservam, ou não, os mecanismos de reprodução deste campo, no qual elas mesmas são fundadoras dos seus princípios de construção. Por meio de uma pesquisa empírica qualitativa realizada nas quatro *majors* — entrevistas, depoimentos pessoais, fontes estatísticas, relatórios técnicos ou ainda, publicações especializadas — buscou-se captar a lógica de funcionamento deste universo particular das indústrias culturais, a partir do modo como aqueles que se encontram em posições dominantes se engajam, justificam e dão sentido às suas práticas e ações.

**Do bordel às aparelhagens: a música brega paraense e a cultura popular massiva (Expedito Leandro Silva) 2009<sup>6</sup>.** A análise deste trabalho aborda como e em que dimensão uma cultura de massa e popular, excluída da grande mídia, interage para conquistar e manter o seu espaço. Como exemplo, usa a música popular do estado do Pará, especificamente o estilo brega, como manifestação lúdica e interativa na sociabilidade da cultura popular paraense, apontando sua importante relação e proximidade com a musicalidade caribenha. Analisa a sociabilidade festiva, a cultura e o próprio lazer na região amazônica, na medida em que integra as populações do interior e das grandes cidades. Finalmente, observa-se a cadeia produtiva da manifestação musical, lazer e entretenimento em torno do tecnobrega que, em Belém, assume uma posição de destaque, firmando-se como um meio de fonte de renda e trabalho, por meio das apresentações ao vivo, das festas, das

---

<sup>5</sup> Tese defendida na Universidade de Campinas.

<sup>6</sup> Tese defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

gravações de CD e DVD entre outros. O movimento tecnobrega introduziu um modelo de mercado fonográfico e cultural que não se restringe à questão econômica, mas também aos fatores sociais da cultura local. Verifica-se que os atores desse mercado vão desde artistas (compositor, cantores e cantoras, bailarinos, integrantes de bandas), DJs de aparelhagens e de estúdios (produtores e reprodutores musicais), vendedores ambulantes (camelô), festeiros e proprietários de casas de festas, apresentadores e diretores de programas de rádio e TV, entre outros.

**Indústria cultural e forró eletrônico no Rio Grande do Norte (Jean Henrique Costa) 2012<sup>7</sup>.** Este estudo objetivou compreender em que medida e como o forró eletrônico — atualmente hegemônico no mercado musical norte-rio-grandense — serve para estabelecer e sustentar relações de dominação nos contextos sociais em que é produzido, transmitido e recebido. Ancorado nos escritos da primeira geração de pensadores que se convencionou chamar Escola de Frankfurt (Teoria Crítica), particularmente em Theodor W. Adorno, e recorrendo sistematicamente às contribuições dos Estudos Culturais (originários do Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham) e da sociologia de Pierre Bourdieu, busca realizar no fecundo cruzamento desses referenciais uma possibilidade crítica de leitura do forró eletrônico predominantemente difundido no estado brasileiro do Rio Grande do Norte. Utilizou a abordagem qualitativa de pesquisa, com a realização de entrevistas estruturadas com músicos, empresários do setor e consumidores musicais, além de análise das temáticas contidas na discografia oficial da banda de forró eletrônico Garota Safada. Como inferência empírica geral do estudo, fica evidenciado que, longe de substancialmente existir dominação ou simplesmente imperar resistências, há uma pluralidade relacional de formas de dominação e maneiras de resistências habitáveis na produção e no consumo do forró eletrônico, independentemente de sexo, idade, renda, educação ou local de residência. Todavia, as artimanhas da indústria cultural evidenciam-se potentes: dos grandes empresários aos pequenos produtores possibilitados pelos chamados mercados abertos. Aqui, então, a atualidade do conceito de indústria cultural reside na ideia de que seus produtos são oferecidos em sistema (o assédio sistemático de tudo para todos) e a noção de que a sua produção obedece prioritariamente a critérios administrativos de controle sobre os efeitos no receptor (capacidade de prescrição de desejos). Logo, a reflexão adorniana acerca da pseudo-individualização conduz a pensar que mesmo em algumas formas mais aparentes de negociação e/ou recusa no consumo do forró, ainda assim vigoram determinados comandos da indústria

---

<sup>7</sup> Tese defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

cultural, ora pontualmente na própria (re)leitura do forró, ora na escolha de outros gêneros musicais também standardizados, racionalizados e massificados. Por conseguinte, devido à massificação de determinadas músicas, são potencialmente vivificados alguns modos de disseminação de valores, crenças e sentimentos a partir do forró eletrônico. Ou seja, o habitus de uma parte da juventude potiguar torna-se reforçador e reforçado pela centralidade do trinômio diversão, amor e sexo presente nas canções, sobressaindo-se em algumas práticas construtivas de sentido e em determinados fluxos de significação social.

**Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural (Marcelo Garson Braule Pinto) 2015<sup>8</sup>.** Investiga o surgimento da ideia de música jovem no Brasil. Para tanto, privilegia os anos 1960, momento em que a categoria de jovem tornava-se hiper-representada na música, na televisão e na imprensa escrita, processo que culmina com a estreia do programa de TV *Jovem Guarda*, em agosto de 1965. Comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, tratava-se de um apanhado de performances musicais que tinham a juventude como nicho de mercado privilegiado, cruzando influências que iam dos Beatles à música italiana. Em pouco tempo, seus artistas tornaram-se ídolos nacionais. Reconhecíveis em programas de TV, filmes, ensaios fotográficos, reportagens, sessões de entrevistas e até artigos de consumo como calças, botas, bonecos e lancheiras, em pouco tempo seus artistas eram modelos de reconhecimento, identificação e conduta. Tratava-se do esforço inédito de construir uma cultura juvenil ao redor do consumo de música. O protagonismo da mídia é evidente em todo o processo, não somente por articular um mercado de bens culturais, mas sobretudo por fixar os quadros de referência que permitem enxergar, enquadrar e interpretar o jovem. Isso explica o foco dessa tese na ação da indústria cultural. Trazendo uma grande diversidade de fontes — letras de canções, capas de disco, material de imprensa, artigos de consumo, pesquisas de mercado, entrevistas, registros audiovisuais —, em sua maioria primárias, estuda os diversos e conflitantes significados que forjaram a ideia de uma cultura juvenil no Brasil, desde sua enunciação em meados da década de 1950, até seu amadurecimento na década seguinte. O objetivo central é analisar a representação social da juventude construída pela *Jovem Guarda* e articulada no interior dos veículos de comunicação de massa. Para alcançá-lo, investiga: que representação é essa; como ela é assumida por agentes e instituições; através de que linguagem se afirma; a qual universo simbólico se refere e como é confrontada por narrativas concorrentes. Trabalhando na interseção entre a sociologia da música e a sociologia da juventude, explora em que medida a juventude se torna

---

<sup>8</sup> Tese defendida na Universidade de São Paulo – USP.



uma categoria central para pensar a música e a música, uma categoria central para pensar a juventude.

Apresentamos agora as 13 dissertações:

**A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas (Eduardo Vicente) 1996<sup>9</sup>.** Este orientando de Renato Ortiz apresenta os meios técnicos de produção e distribuição musical desde o seu surgimento até os dias atuais. Em seguida, discute as implicações econômicas desta evolução, no que tange a custos de equipamentos, mercado de trabalho e custos totais de produção. Seus principais aportes teóricos advêm de Pierre Bourdieu, Theodor Adorno, Max Weber, Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Jürgen Habermas. E dos brasileiros Renato Ortiz, Silvia Borelli e José Mario Ortiz Ramos. Suas conclusões demonstram que houve profundas modificações tanto na estrutura da divisão do trabalho quanto na formação técnico-musical dos profissionais. Mostra ainda como as novas tecnologias digitais estão afetando as estratégias da indústria fonográfica transnacional — e os oligopólios internacionais de comunicação, no que tange aos direitos de reprodução e distribuição, bem como às possibilidades que abrem ou não para a produção independente e a democratização do mercado musical.

**O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil nos anos 80 (Luiz Antônio Groppo) 1996<sup>10</sup>** Também orientando de Renato Ortiz, apresenta a história do gênero “rock” nos países centrais (EUA e Inglaterra) e no Brasil. Analisa o papel deste gênero musical na cultura e nos movimentos juvenis, em particular no processo de criação e de desenvolvimento de um mercado consumidor juvenil-adolescente para mercadorias da indústria cultural, a partir dos anos 1950 até os anos 1980, quando este mercado se consolida. Destaca as especificidades que a indústria cultural adquire ao chegar nos países periféricos como o Brasil, com atraso em relação à modernização e à mundialização culturais. Conclui que a juventude e o rock são instâncias marcantes e mesmo fundamentais da mundialização da cultura, sendo hoje uma “tradição” da moderna cultura mundial. Nesta visão, sociologicamente falando, o rock teria ajudado a formar mercados culturais, a dissolver barreiras nacionalistas e até a desintegrar valores tradicionais que impediam e limitavam o consumo livre dos jovens, tornando-se um dos instrumentos do processo mundializador da cultura.

<sup>9</sup> Dissertação apresentada na Universidade Estadual de Campinas.

<sup>10</sup> Dissertação apresentada na UNICAMP.

**Sobre a mundialização da indústria fonográfica do Brasil, nos anos 70-90 (Márcia Regina Tosta Dias) 1997**<sup>11</sup>. Também orientando de Renato Ortiz, propõe estudar a cultura na sociedade contemporânea, por meio do processo de produção da indústria fonográfica, sua dinâmica e seus produtos, traçando um panorama desta indústria nos últimos vinte anos. Além da pesquisa bibliográfica, recorreu também a entrevistas com executivos, produtores musicais, técnicos, músicos, divulgadores e jornalistas, o que possibilitou explorar o universo das justificativas, motivações e argumentos apresentados pelos agentes sociais para a sua atuação no processo. Conclui que o conceito adornado de indústria cultural ainda continua pleno de sentido, visto que se observa uma relação de naturalidade entre consumidores e produtos fruto da sutileza e da sofisticação alcançados pelos meios de comunicação — seu modo de produção e de difusão — agora inseridos e mesmo “naturais” à vida social, chegando a participar e até mesmo a orientar o exercício da subjetividade humana. Desta forma, restaria disfarçado um autoritarismo ímpar.

**A crítica de Adorno à cultura moderna (Sônia M<sup>a</sup> Carvalho) 2001**<sup>12</sup>. Esta autora discorre sobre a racionalidade no capitalismo, os conceitos de “cultura” e “civilização” na tradição alemã e desenvolve o conceito de regressão na cultura industrializada, sujeita a uma “totalidade sistêmica” que resulta em autoritarismo. Seus objetivos são demonstrar:

- a atualidade da crítica de Adorno à cultura moderna, fruto do capitalismo tardio, e a conseqüente perda de individualidade, provocada pela fetichização das artes;
- que embora a dominação seja quase total, isto não acontece sem uma certa revolta do indivíduo, que responde com autoritarismo ou rompimento;
- que embora os textos de Adorno da década de 1930 dêem ênfase à regressão, os das décadas de 1950 e 1960 admitem maiores possibilidades ao rompimento, ainda que a regressão permaneça.

**Discursos identitários em torno da música popular brasileira (Michel Netto Nicolau) 2007**<sup>13</sup>. Também orientando de Renato Ortiz, tem como proposta estudar a formação e a ressignificação da identidade nacional a partir da música brasileira, contextualizada no mundo atual, em que a identidade nacional é forjada a partir de um espaço global e onde a relação de forças que se apresenta em sua conformação é modificada. Como recurso, utiliza-se dos discursos feitos em referência a questões identitárias, aclarando um cenário no qual identidades se hierarquizam a partir de uma complexa organização de forças cada vez mais

---

<sup>11</sup> Dissertação apresentada na Universidade Estadual de Campinas.

<sup>12</sup> Dissertação apresentada na UNICAMP.

<sup>13</sup> Dissertação apresentada na UNICAMP.

controladoras e excludentes. Conclui que os artistas que se inserem no mercado mundial devem lidar, de um lado, com a sua própria capacidade de se moverem entre identidades e, de outro, com o valor condicionado pela indústria que sua identidade possui. Assim, possibilidades libertárias e opressoras estariam, então, lançadas em um mesmo tabuleiro.

**As transformações na música popular brasileira. Um processo de branqueamento? (Patrícia Fátima Crepaldi Bento da Silva) 2008<sup>14</sup>.** Este trabalho analisa as transformações ocorridas na música popular brasileira, verificando se — e de que forma — ocorreu um processo de exclusão da população negra nesse segmento cultural, o que levaria, assim, a música brasileira a um processo de "branqueamento". Para isso, utiliza-se do estudo da história oficial e documentada da Bossa Nova, no período de 1958 a 1968, bem como suas dissidências, desdobramentos e antagonismos, pois este é oficialmente o primeiro movimento musical a acontecer no Brasil e, a partir dele, ocorreram diversas mudanças na música popular brasileira, que respondem às principais questões propostas neste trabalho. Recorreu-se também à perspectiva de Pierre Bourdieu, situando a música como um campo social. Assim, analisa a música popular brasileira a partir dos conflitos raciais existentes em seu meio, lançando mão do conceito de mercado de bens simbólicos que legitima seus escolhidos e que perpetua suas escolhas por meio de suas instâncias de reprodução. Os resultados obtidos indicam consonância com a hipótese inicial, de que teria ocorrido um processo de "branqueamento" da música popular brasileira.

**Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes (Daniela Vieira dos Santos) 2008<sup>15</sup>.** Essa pesquisa, com base numa abordagem sócio-histórica da canção, examina a produção musical dos Mutantes, conjunto de pop rock formado em 1966 por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias. Persegue o objetivo de entender o significado histórico do experimentalismo na trajetória do grupo entre fins da década de 1960 e meados da década de 1970, a fim de perceber o motivo da mudança sonora ocorrida no conjunto a partir de 1971. Além disso, procura perceber como essas "experimentações" estavam vinculadas aos aspectos mais evidentes da sociedade no período, como, por exemplo, a (re)estruturação da indústria cultural brasileira. Toma como referência maior o movimento da contracultura que engendrou, não só no exterior como também no Brasil, significativas transformações na sociedade nos âmbitos moral, comportamental, político, cultural e ideológico. Conclui que foi justamente a reorganização da indústria cultural brasileira que contribuiu para que os Mutantes pudessem realizar as suas várias experimentações sonoras. Contudo, dada a

<sup>14</sup> Dissertação apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

<sup>15</sup> Dissertação apresentada na Universidade Estadual Paulista.

configuração social no campo da música popular brasileira no período posterior à decretação do AI-5, destacando-se nesse campo o fechamento do mercado fonográfico à inventividade sonora e o fim dos festivais da canção, os Mutantes enveredaram para a vertente do rock progressivo, perdendo, portanto, a sua notável peculiaridade musical. A padronização dos instrumentos musicais a partir dos anos 1970 também contribuiu substantivamente para que as suas músicas se tornassem pastiche dos grupos de rock anglo-americanos, em detrimento do aspecto paródico que caracterizou seus primeiros trabalhos.

**A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural (Camila Perez Silva) 2009**<sup>16</sup>. Esta pesquisa aborda a sonoridade híbrida desenvolvida pelo músico brasileiro Hermeto Pascoal, com o intuito de entender as influências da racionalidade técnica difundida pela indústria cultural, assim como as possibilidades de resistência frente à lógica de padronização desse sistema. O desenvolvimento de um estilo próprio de composição aliado à adoção de estratégias específicas para a divulgação das criações de Hermeto, auxiliam na compreensão da dialética entre a autonomia do sujeito e a homogeneização estética da indústria cultural, e de como as próprias tradição e riqueza artesanal da música brasileira, especialmente a instrumental popular, em alguns aspectos, não se oferecem como um campo dócil à dominação econômica desse sistema.

**Políticas e performances da diversidade: etnografia de um círculo musical intercultural em São Paulo (Paulo Ricardo Müller) 2009**<sup>17</sup>. Esta dissertação tem como objetivo analisar a constituição de um circuito de produção e consumo de "músicas do mundo" na cidade de São Paulo, a partir da formação de uma rede de músicos e grupos musicais dedicados à prática de instrumentos e linguagens musicais de "outras culturas". Nesse contexto, o produto musical é classificado largamente como "música étnica", sendo assim definidas em relação ao *mainstream* do mercado musical internacional e brasileiro. Esta rede composta tanto por grupos especializados em linguagens musicais, quanto por grupos de abordagem generalista, tem seu produto musical classificado como "encontro" ou "fusão" de diferentes linguagens musicais. Apresenta um trabalho de campo que subsidia as interpretações, com o acompanhamento do circuito de performances comerciais dos grupos desta rede aliado à participação do autor como cantor em um coral destinado à participação de migrantes transnacionais residentes em São Paulo, e ainda entrevistas formais e informais com músicos e produtores. Ao final, resta explicitada a lógica de produção e incorporação de "músicas do mundo" na cidade de São Paulo, evidenciando que o trânsito de grupos de

<sup>16</sup> Dissertação apresentada na Universidade Federal de São Carlos-SP.

<sup>17</sup> Dissertação apresentada na Universidade Estadual de Campinas.

imigrantes por diferentes lógicas de agenciamento revela uma fragmentação dos mecanismos de recepção e inclusão de imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio. Contudo, na cena musical paulistana, a *world music* se insere como um influência justaposta aos discursos locais de representação da diversidade cultural, pois faz parte da agenda cultural da cidade, não somente como fornecedora de recursos ou técnicas de composição e execução musicais, mas como fornecedora de valores que orientam a própria concepção de música neste contexto.

**Sociologia da comunicação e a recepção do conceito de indústria cultural: o grupo da USP nos anos 1970 (Jacira Silva de França) 2009**<sup>18</sup>. Este trabalho discute como se deu a relação entre a emergência da sociologia da comunicação no Brasil dos anos de 1970 e a recepção da teoria da Indústria Cultural tal qual formulada por Adorno e Horkheimer. Para isso, constrói o arcabouço teórico em quatro sentidos: primeiro, analisa a conjuntura sócio-histórica e econômica da sociedade brasileira do período; segundo, as origens e perspectivas do conceito de indústria cultural; terceiro, qual a conjuntura acadêmica que propiciou a abordagem em torno da comunicação na área da sociologia; e, quarto, analisa a recepção do conceito de indústria cultural pelo grupo paulista de sociologia da comunicação da Universidade de São Paulo. Este grupo, marcado pelo pioneirismo nos anos de 1970, agrega tanto a perspectiva sociológica da comunicação quanto a teoria desenvolvida pelos frankfurtianos Adorno e Horkheimer, com relação à indústria cultural. Utilizando a análise de conteúdo como método, procura extrair dos textos produzidos pelo grupo a relação que cada um estabeleceu com o conceito de indústria cultural.

**A cena musical indie em Belo Horizonte: novos padrões de carreira no interior de uma cena local (Rafael Sanzio Nunes Fonseca) 2011**<sup>19</sup>. Apesar de limitado no que tange à referência frankfurtiana, este trabalho mostra um contraponto à teoria adorniana sobre indústria cultural. Por isso foi aqui incluído. Traz uma pesquisa sociológica acerca do que se convencionou denominar cena musical indie<sup>20</sup> belo-horizontina. Mais especificamente, busca-se averiguar os padrões de carreira no interior de tal cena. Enquanto o conceito de carreira, tal como compreendido em sua vinculação à chamada Escola de Chicago, busca dar conta das escolhas subjetivas dos agentes (bandas) vis-à-vis as possibilidades objetivas que defrontam em sua atividade cotidiana. O termo “cena” ambiciona associar o empreendimento à perspectiva hodierna de mesmo nome, que grassa nos mais diversos domínios disciplinares.

<sup>18</sup> Dissertação apresentada na Universidade Federal de Pernambuco.

<sup>19</sup> Dissertação apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>20</sup> O termo *inglês indie* é a abreviação (no *diminutivo*) de *independent* (em *português*, independente) e se aplica na indústria cultural, nas artes e nas apresentações ao vivo aos músicos, produtores e artistas que não possuem contratos de publicação, distribuição com grandes empresas (*majors*) e lançam os seus projetos independentemente.

Como referenciais teóricos preponderantes, toma as idéias do sociólogo Howard Becker, mormente aquelas que dizem respeito ao conceito de carreira, tal como concebido por seu professor Everett Hughes e desenvolvido e utilizado pelo próprio Becker em seus estudos de mestrado acerca dos músicos de jazz de Chicago nos anos 1950. Para a perspectiva das cenas musicais, toma os autores Will Straw, Richard A. Peterson e Andy Bennett como referências. Adiciona, ainda, à discussão, duas perspectivas acadêmicas a respeito do indie: o entendimento sociológico de Holly Kruse e o antropológico de Wendy Fonarow. Para assegurar um exame que evidencie de fato as articulações entre bandas locais, o autor utiliza o método quantitativo de análise de redes, que foi aplicado às mesmas, com o objetivo de verificar, por meio dos laços formados por ocasiões de apresentações, medidas interessantes, como as de distâncias geodésicas entre agentes-bandas, densidade de laços e grau de centralidade. O autor defende que o trabalho quantitativo, portanto, ajudou a perceber em termos brutos o que se verifica amiúde no trabalho qualitativo de coleção de dados e observações empíricas. Como conclusão, revela que as tradicionais concepções do indie que já não possuíam tanto poder de síntese – perdem boa parte de seu sentido. A concepção do mesmo enquanto “modo de produção”, ou relação empresarial com pequenos selos desprovidos de relação com as grandes, não dá conta da pujante vontade de exibição por meio da produção fonográfica. Quando não conseguem as condições objetivas de produção fonográfica por intermédio de selos, as bandas, muitas vezes, optam por registrar suas próprias composições em equipamento caseiro, empregar recursos próprios para gravação em estúdios profissionais ou quaisquer combinações desses métodos. Igualmente enganoso pode ser o ímpeto de dar conta das práticas musicais no interior da cena musical local pelo emprego de critérios estilísticos de síntese. As inter-relações entre bandas locais ultrapassam os limites entre gêneros musicais, estabelecendo articulações que podem ser constatadas objetivamente.

**Rock’n’roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream (Érica Ribeiro Magi) 2011**<sup>21</sup>. Parte do consenso nos trabalhos acadêmicos e jornalísticos de que o rock brasileiro conquistou seus espaços nos meios de comunicação e reconhecimento como música brasileira apenas com a emergência das bandas dos anos 1980. Daí, propôs-se a compreender, por meio da trajetória da banda Legião Urbana, as interferências dos múltiplos agentes sociais envolvidos e mobilizados na consolidação de um campo específico de música no Brasil: o campo do rock. A partir da análise de matérias publicadas em jornais, na revista Bizz e das entrevistas com alguns jornalistas e com o ex-

<sup>21</sup> Dissertação apresentada na Universidade Estadual Paulista.

produtor da Legião, conclui que as tomadas de posição e as disposições desses agentes construíram os critérios de avaliação do gênero, dos artistas e de produção dos discos, consolidando um espaço e definindo as marcas expressivas para o rock brasileiro e para uma geração de profissionais.

**Gabriel Cohn e o sentido de pensar teoria entre nós (Flávia Xavier Merlotti M. Paniz) 2016<sup>22</sup>.** Fruto de três anos de investigação da obra de Gabriel Cohn. Aqui busca enfatizar os três temas mais conhecidos de sua obra: comunicação, Weber e Adorno. O primeiro capítulo foi pensado com base em análises de artigos publicados em jornais e revistas de grande circulação. Como resultado, as noções de ciência, política e universidade aparecem entrelaçadas, como pano de fundo de seus debates políticos e da perspectiva teórica que fundamenta seus trabalhos de comunicação: a ideia de rigor científico. No decorrer da análise de seus textos, revela que a ideia de rigor científico aparece na crítica ao modelo de Universidade construído na USP desde os anos 1960. Por outro lado, entretanto, no plano teórico ela surge como defesa de uma metodologia científica objetiva e rigorosa capaz de orientar o debate entre teoria e ideologia. A autora desvela análises de Cohn sobre os textos metodológicos de Weber, mostrado como o reencontro de Weber com o pensamento alemão o insere no contexto político da formação do Estado Alemão e nos debates com intelectuais da Escola de Baden. Assim, aparece a necessidade de repensar os clássicos inseridos em seus respectivos contextos e tempos. A relação entre Universidade e Sociedade reaparece por meio do debate entre ciência e política estabelecido pela Universidade de Heidelberg em relação à condução política alemã do início do século XX. Mais recentemente, os estudos de teoria crítica que aparecem nos debates sobre comunicação, reaparecem em análises sobre a crítica adorniana, mais precisamente a partir das noções de reflexividade e sociabilidade. Por fim, a partir da literatura produzida sobre Cohn, a autora busca relacionar sua ação de pensar teoria "entre nós" com os debates atuais sobre produção de conhecimento.

Na dissertação de mestrado apresentada por Vicente (1996), o autor revela a existência de um equilíbrio no mercado consumidor de música popular. Entre a massificação e a individuação há elementos que escapam aos pressupostos apresentados na teoria de Adorno. Ao abordar a MPB e os elementos conceituais do quadro conceitual sugerido por Adorno, Vicente entende que a música popular tem apresentado, mesmo em períodos posteriores aos analisados por Adorno, consideráveis reservas de originalidade:

22

---

Dissertação apresentada na Unicamp.

[...] e isto, apesar do inegável avanço da racionalização dentro deste campo e o elevado grau de standardização apresentado por razoável parcela de obras realizadas. O próprio conceito adorniano de pseudo-indivuação, como implicando na necessidade de se preservar uma certa artesanidade da produção para garantir sua identidade (e, portanto, seu ‘valor de uso’) ante o consumidor, já me parece conter potencialidades para a afirmação da persistência de uma certa ambiguidade da indústria. Este equilíbrio entre os polos opostos da massificação e da individualização conferiria aos produtos da indústria cultural o que Ortiz, Borelli e Ramos, em seu estudo sobre a telenovela denominam de ‘balanço entre fórmula e artesanato criativo’ (VICENTE, 1996, p. 5).

Trazendo os trabalhos à discussão, observou-se que, além da percepção de Vicente (1996), sobre a existência de um equilíbrio no mercado consumidor de música popular, Dias (1997) também utilizou o conceito de indústria cultural apresentado por Adorno e Horkheimer e afirmou que é comum encontrar na literatura acadêmica brasileira (sobre meios de comunicação de massa e, sobretudo, sobre a produção fonográfica) uma recusa – total ou parcial – das ideias propostas por Adorno, principalmente em relação à música:

São apontados sérios limites às suas ideias, julgadas elitistas, pessimistas e/ou produto de um tempo histórico específico e ultrapassado. Raramente são considerados os pressupostos metodológicos que fundamentam e guiam as análises. Nas referências ao seu tom pessimista, que tanto incômodo parece causar, é ainda mais raro encontrarmos tratadas as possibilidades de superação da realidade que denuncia, encontradas em vários de seus escritos. Assim, penso que tais leituras e juízos, além de não comprometerem com suas intervenções, o núcleo da argumentação sobre a indústria cultural, não debilitam seu poder explicativo e, conseqüentemente, não conseguem negar sua extrema atualidade. Optando por um caminho diverso, penso que nunca o conceito de indústria cultural teve tanto sentido [...] Se se resgata a tese sustentada por Gabriel Cohn, na apresentação que faz das ideias de Adorno para uma coletânea de textos seus, de que o autor não considerava em sua reflexão, o real tal como ele se manifestava no tempo histórico em que vivia mas sim, que suas ideias tinham um caráter metodologicamente prospectivo, apontando para tendências sociais e para ‘(...) possibilidades de sua realização mais acabada’, podemos pensar que este é o tempo em que se realizam vários dos prognósticos lançados por Adorno (DIAS, 1997, p. 8).

Para Dias (1997), o conceito de indústria cultural de Adorno é atual e pode ser utilizado para analisar o mercado fonográfico atual, inclusive no Brasil.

Carvalho (2001) ao abordar o conceito de indústria cultural de Adorno afirmou que ele corrobora com a teoria weberiana da racionalização, “apesar da dominação do capitalismo não diminuir a grandeza da técnica, a racionalidade cria expectativas de um progresso evolutivo futuro, fazendo com que a geração presente não desfrute dele e com que a felicidade seja sempre adiada” (p. 32).



Segundo Carvalho (2001, p. 33),

[...] esta é a mesma questão trazida por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* e convém adiantar, ainda, que a resposta negativa à distribuição justa de bens e felicidade aparecerá em toda obra de Adorno. [...] desconsiderar esta posição de Adorno é desmerecer uma das maiores preocupações que ele tem ao elaborar sua teoria social.

Muitas das críticas realizadas a Adorno são fundamentadas em uma falsa premissa, de que ele rejeita a filosofia da história de Marx. Carvalho (2001) afirma que Adorno quer frisar que o capitalismo não levou os homens à liberdade, uma vez que não foi capaz de resolver a escassez qualitativa oriunda dos bens produzidos em grande escala.

No estudo realizado por Cavalcanti (2007), o autor apresenta o conceito de indústria cultural em relação à MPB à luz das publicações de Renato Ortiz:

Ao tratar da implantação da indústria cultural no Brasil, Renato Ortiz procura operar dentro dos limites desse conceito frankfurtiano, segundo o qual ‘a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança; filmes, rádio e seminários constituem um sistema’ e ‘cada setor se harmoniza em si e todos entre si’. Assim, para que se considere implantada no Brasil a indústria cultural, é preciso esperar que todos os seus setores alcancem grau de amadurecimento equiparável, que lhes permita ‘harmonizarem-se todos entre si’ (CAVALCANTI, 2007, p. 36).

O conceito de indústria cultural apresentado por Adorno e Horkheimer também abrange a ideia de standardização ou padronização dos produtos oferecidos à cultura de massa, consequentemente:

[...] Não haveria diferenciação significativa entre as numerosas canções, assim como não haveria diferenciação notável entre os enredos dos filmes, entre os conteúdos veiculados pelos numerosos títulos de tiras de histórias em quadrinhos ou entre as estórias que constituem o típico livro de bolso e assim por diante – sempre considerados, cada um desses setores da indústria cultural, os diferentes gêneros de que são constituídos seus repertórios. No caso da música popular, por exemplo, Adorno identificou a rigidez rítmica dos gêneros de música de dança, que deu como compreensível até certo ponto, mas por outro lado apontou alguns gêneros que comporiam o cardápio de oferta de canções industrializadas: (i) as ‘canções maternais’, (ii) as ‘domésticas’, (iii) as de ‘nonsense’, (iv) as ‘pseudo-infantis’ e (v) os ‘lamentos pelo amor perdido’ (CAVALCANTI, 2007, p. 36).

A padronização tão enfatizada por Adorno e Horkheimer no conceito de indústria cultural corresponde àquela que reproduz uma obra artística ou musical que tenha sido “sucesso de vendas”. Conseqüentemente, neste caso “os produtos da indústria cultural seriam pura mercadoria” (CAVALCANTI, 2007, p. 37).

Nicolau (2007) abordou o conceito de indústria cultural de Adorno e, também, recorreu aos estudos de Ortiz para afirmar que a indústria cultural no Brasil somente foi estruturada após a ditadura militar. Durante a repressão, a indústria cultural era restrita a poucos indivíduos da elite, e era condicionada ao amadorismo. E afirmou:

Por isso, o termo indústria cultural, que em alguns momentos podemos utilizar, deve ser ponderado tendo em vista que tratamos de processos em que a cultura e a tecnologia se ligam, mas que pouco se aproximam às contribuições trazidas por Adorno e Horkheimer. O Brasil, nem de longe, podia ser considerado no começo do século XX como um caso de capitalismo avançado [...] (NICOLAU, 2007, p. 65).

No estudo realizado por Santos (2008), ao abordar o conceito de indústria cultural a autora afirma que:

Para o momento histórico que nos propomos estudar, fins dos anos 60 e meados dos anos 70, o que se impôs foi a consolidação da indústria fonográfica. Um estudo crítico da cultura, nos moldes propostos, deve levar em conta a indissociável relação com o mercado. O conceito de indústria cultural tal como cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947, coloca-se como um pressuposto teórico fundamental para entendermos as articulações da indústria do disco naqueles anos. Para Adorno, a música popular estandardizada não apresenta nenhum aspecto realmente novo, uma vez que até os seus detalhes são padronizados, isto é, “toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso” (ADORNO, 1987, p. 116). Diferentemente da “música séria” em que há uma relação dialética entre a parte e o todo, na música popular se algum detalhe for retirado do contexto não ocorrerá qualquer mudança no sentido musical, ou qualquer influência sobre o todo da obra, pois, “cada detalhe é substituível” (SANTOS, 2008, p. 14-15).

Santos (2008) concorda com Vicente (1996) e Nicolau (2007) ao afirmar que apesar de o conceito de estandardização de Adorno e Horkheimer ser atual e poder ser aplicado ao atual mercado musical brasileiro, a análise da MPB nos anos 1960 não pode ser analisada apenas pelo viés da indústria cultural, pois apresentou certas particularidades que forcem a teoria adorniana a ser relativizada.

No estudo realizado por Patrícia Silva (2008), a autora cita o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer destacando a massificação do samba no Brasil pelas rádios e pela indústria cultural:

Theodor Adorno, em seu artigo “Sobre música popular”, trata do que ele chama de indústria cultural, ou ‘produção de cultura para ser vendida’ e ao mesmo tempo impor ao homem o que este vai consumir, que amplamente estabeleceu-se nos Estados Unidos da América através da TV, do cinema, do rádio, da publicidade, atingindo a sociedade como um todo. Para Adorno, a música popular é fundamentalmente estandardizada, estereotipada, buscando assim reações também estandardizadas do ouvinte que se habitua ao esquema musical proposto, condicionando sua preferência musical ao que é posto em circulação pela indústria cultural, provocando reação encíclica, que chame a atenção e ao mesmo tempo ‘que o ouvinte sem conhecimento chamaria de música natural’ (‘tonalidade maior e menor e todas as relações tonais aí implicadas’) (SILVA, 2008, nota p. 35-36).

Patrícia Silva (2008) identifica a padronização proposta por Adorno e Horkheimer no conceito de indústria cultural na música brasileira atual. Ainda hoje, a indústria cultural investe em produtos que são conhecidos dos ouvintes, ou seja, padronizados para o consumo dos ouvintes.

Já Expedito Silva (2009) utiliza o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer para descrever o processo da indústria cultural brasileira e destaca o caráter mercadológico da música e afirma que: “essa relação mercadológica no universo da indústria do disco objetiva adaptar um produto para atender ao anseio do consumidor” (p. 173). Como bem observou Adorno, a produção em série da indústria cultural é semelhante ao sistema industrial de qualquer outro tipo de produto, ou seja, o produto é criado de modo padronizado para atender a uma ampla gama de consumidores que possuem os mesmos anseios.

Por sua vez, Camila Silva (2009a) destacou em seu estudo a importância da padronização da indústria cultural citada por Adorno e Horkheimer para que o consumidor se sinta familiarizado com a música, constituindo uma nova forma de “surdez” das massas.

A autora Jacira Silva de França (2009) já foi amplamente citada no presente estudo, ela utilizou o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer para fazer uma análise da indústria cultural no Grupo da Universidade de São Paulo na década de 1970, e apresentou suas perspectivas sobre o tema.

Lima (2009) abordou o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer e destacou o seguinte sobre os aspectos da produção musical no Brasil e padronização deste produto:

Sob esses aspectos, a reflexão sobre a constituição e distribuição das relações e razões de força dentro da produção musical pode ser feita à luz do argumento construído por Adorno e Horkheimer, de que é o mercado, agora global, quem dá sentido à produção. [...] embora a música, diferentemente das artes plásticas e visuais, só exista ao ser reproduzida, daí porque a composição original não ser mais ou menos autêntica do que sua reprodução, como reconhece o próprio Adorno; o que ocorre de importante e novo na produção musical é justamente o fato de sua reprodução técnica não ser neutra, ela sofre mediação dos engenheiros de som, de critérios técnicos musicais, e não-musicais, ou a direção de estilos estabelecidos, ao se transformar em ‘artigo de consumo em larga escala’ (LIMA, 2009, p. 200).

Müller (2009) também utilizou o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer para descrever a padronização da indústria cultural e abordou os tipos de sensibilidades empregados para definir relações específicas nas experiências sociais:

As diferenças entre os tipos de sensibilidade se definem a partir de relações específicas entre espaço e tempo nas experiências sociais. A repetição de padrões convencionados é apontada por Adorno (1985:128) como um aspecto totalizante da vida social na sociedade capitalista. Assim como na produção industrial, a produção cultural assume um ideal de adequação a esferas de vida dos atores sociais estabelecidas como momentos, ou espaços, de consumo cultural, associadas ao lazer e ao entretenimento em oposição à esfera do trabalho. Os recursos tecnológicos de gravação e performance de diversos gêneros musicais passam a constituir a própria forma como a música é percebida pelos ouvidos ocidentais. Os procedimentos e técnicas de estúdio relativos à amplificação e equalização do som buscam a reprodução de estéticas sonoras mais “palatáveis” e melhor recebidas pelo público consumidor, gerando uma tendência à homogeneização da sensibilidade musical aplicada à diversidade de gêneros e formas musicais disponíveis no mercado musical contemporâneo (MÜLLER, 2009, p. 24).

Magi (2011) ao analisar o rock brasileiro também utilizou o conceito de indústria cultura de Adorno e Horkheimer e afirmou que:

A indústria cultural não é compreendida como um espaço singular de produção simbólica de valores, os quais permeiam experiências e os conflitos sociais e culturais ali expressos nas posições dos agentes sociais e nas suas obras. Esse espaço é tradicionalmente tratado como uma força que age em mão única sobre os sujeitos, sejam eles artistas ou consumidores. Enfim, é um argumento antenado à tese de Adorno e Horkheimer (1969), onde não se considera a existência de indivíduos na indústria cultural (MAGI, 2011, p. 17).

Conforme a explicação de Magi (2011), em seu estudo, a teoria crítica não deu uma explicação completa e adequada para aquele momento do Brasil. Diante disso, a autora lançou mão do conceito de Bordieu para complementar suas análises: “a indústria cultural organiza-se com vistas à produção de bens culturais dirigidos a não produtores de bens culturais (o grande público) que podem estar nas frações não intelectuais das classes dominantes como nas demais classes sociais” (p. 17).

Fonseca (2011) utilizou o conceito de indústria cultural e discutiu a questão da música popular como um produto mercantil:

Os estudos da música popular poderiam ser traçados a partir do princípio do século XX, com a Escola de Frankfurt e os estudos de Adorno sobre a música. Sua controvertida perspectiva era a da crítica cultural, que colocava em relação “dialética negativa” os tipos de música que se aceitavam como commodities fazendo, então, parte da indústria cultural; e os tipos “sérios” que, de maneira reflexiva, evitavam esse status se alienando da sociedade. A música popular, deste ponto de vista, seria um produto mercantil acrítico que tende, pelo seu caráter não-reflexivo, à estandardização massiva [...] (FONSECA, 2011, p. 14).

Costa (2012) estudou a indústria cultural e o forró eletrônico no Rio Grande do Norte e apresentou as seguintes considerações sobre a teoria crítica de Adorno, recorrendo a Cohn para sua explicação: “Adorno é tido como autor de leitura particularmente difícil. [...] quem gosta de tudo pronto e arrumado não deve ler Adorno. Essa leitura é para quem está disposto a uma experiência instigante, às vezes exasperante, mas sempre fecunda” (p. 18).

Pinto (2015) analisou o período da música popular brasileira na Jovem Guarda, com ênfase na construção social da juventude na indústria cultural, e explicou que:

Ao tratar dos meios de comunicação de massa, somos remetidos à já clássica noção de indústria cultural cunhada por Theodor Adorno. Ela alude ao caráter estandardizado que se instaura sobre o reino da produção cultural, quando submetido ao crivo do mercado. O objetivo do filósofo é mostrar que a arte, submetida à lógica do capital, perde o seu potencial crítico, convertendo-se em um instrumento de controle das massas. Suas análises deixam claro que o entretenimento não pode ser enxergado pela ótica da fruição desinteressada, sendo antes o prolongamento de uma realidade econômica e política que lhe dá sentido e função. É necessário reter esse ensinamento e também notar como a noção de sistema e estrutura ajudam a decifrar a lógica de operação dessa indústria. No entanto, o embotamento das consciências individuais e o conformismo advindos da massificação supõem, no esquema adorniano, a inexistência de fissuras ao longo do processo de produção, circulação e consumo dos bens materiais (PINTO, 2015, p. 8).

Portanto, a indústria cultural promove o embotamento da consciência individual levando a uma relação de dominação e conformismo das massas.

Os estudos supracitados demonstram que a teoria de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural ainda é atual e pode ser aplicada ao mercado fonográfico brasileiro. Na década de 1960, com a ditadura militar, a música ainda não era totalmente padronizada (parece que hoje ela também ainda não atingiu esse ponto) — como foi explicado nos estudos realizados por Vicente (1996), Nicolau (2007), Santos (2008), Silva (2009a), Lima (2009) e outros. Entretanto, mesmo naquela época, já se buscava uma padronização e a música já era vislumbrada como um objeto de consumo para ser produzido em grande escala.

Atualmente, o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer tornou-se aplicável ao mercado fonográfico, pois como foi descrito por França (2009), Silva (2009), Carvalho (2001) e outros, o processo de padronização da música popular brasileira é uma realidade. Ou seja, os estilos e as próprias músicas são editados e adaptados para “se encaixar” em um padrão que, sabidamente já é conhecido pelo público consumidor e o agrada. Esse padrão implementado pela indústria cultural na música brasileira seguiu o padrão adotado também nos Estados Unidos e na Europa, afinal, aí ficam as sedes das grandes gravadoras.

Por outro lado, o Brasil é, o país com maior diversidade de ritmos e gêneros musicais. Cristina Canato (2017) dá conta dos estilos e ritmos brasileiros no século XX: o primeiro é o samba, cujo termo vem de “semba” que significa “umbigada” ou dança de roda em que os pares se tocam pela barriga. Surgiu no Rio de Janeiro, derivado de diversos ritmos africanos. Ao longo do século XX, evoluiu e ganhou várias formas como o samba-canção, o samba de breque, o samba-enredo e, mais recentemente, o pagode. Também na cidade do Rio, ouve-se o funk carioca e a bossa-nova. O primeiro é um tipo de música eletrônica originado nas favelas, derivado do Miami Bass, porém diferente deste ritmo estadunidense. Já a bossa-nova, surgida no fim dos anos 1950 e goza de prestígio internacional.

No nordeste do país Canato (2017) contabiliza o forró, o frevo e o axé, que são os mais famosos. E também o maracatu, o calipso e até o reggae. O termo forró em realidade é usado para designar vários ritmos, quais sejam: o xote, o baião, o xaxado, a marcha e o coco.

Também os trabalhos científicos levantados na presente dissertação, trouxeram esta diversidade musical, como por exemplo: o brega paraense (Expedito Silva, 2009), o forró (Jean H. Costa, 2007), a bossa-nova, a música nacional popular e o “tropicalismo” (Alberto Cavalcanti, 2007), a jovem-guarda (Marcelo Pinto, 2015), o rock’n’roll (Luiz A. Groppo, 1996 e Érica Magi, 2011) e a música instrumental (Camila P. da Silva, 2009).

Encerramos, assim, com um aspecto positivo: conforme demonstrado nas dissertações analisadas, a riqueza e a variedade de ritmos, estilos e formas musicais presentes na música brasileira – fruto da própria diversidade/multiplicidade de grupos e culturas populares – deu uma peculiaridade à indústria cultural do Brasil: tornou-a menos massificadora, exatamente por causa desta variedade de produtos (axé, MPB, rock, samba, sertanejo) oferecidos em grandes mercados consumidores. Isto, se observado em oposição aos países do hemisfério norte (que, em sua maioria, possuem apenas um estilo, um tipo de música. Mesmo os Estados Unidos sabidamente só contam com o pop/rock, o jazz e o sertanejo/folk). Esta característica pode colocar o Brasil numa posição de país com maior potencial de “libertação da regressão auditiva”. Ainda mais nos dias de hoje, em que a tecnologia facilitou muito a gravação e a distribuição musical pelos próprios artistas e/ou compositores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo apresentou a teoria crítica de Adorno e Horkheimer, com ênfase no conceito de indústria cultural e sua utilização pela academia, contribuindo com o desenvolvimento da sociologia da cultura no Brasil. Mostrou também que, apesar disso, a teoria adorniana apresenta aspectos de aporia na sociedade atual, já que a arte erudita e contemporânea dependem do mercado para sobreviver. Como contraponto, apresentamos a visão de Walter Benjamin — outro frankfurtiano — que, com visão ampliada e dialética, chega a mostrar otimismo diante dos meios de comunicação de massa, principalmente um entusiasmo pelo cinema de massas e pela reprodutibilidade técnica, uma vez que esses podem cair no controle popular. Em sua visão, as massas tanto podem ser retrógradas, quanto revolucionárias. Enquanto Adorno situa o polo valorativo de sua análise exclusivamente nas experiências de estranhamento, negação e não-identidade, Benjamin enxerga possibilidades emancipatórias e/ou progressistas nos processos de identificação e reconhecimento.

O conceito de indústria cultural apresentado por Adorno e Horkheimer foi elaborado na década de 1940, no cenário da Segunda Guerra Mundial, o que implicou em conclusões pessimistas desses autores sobre os objetivos progressistas do Iluminismo. Para eles, a cultura havia sido transformada em uma ferramenta de manipulação e dominação por intermédio da mercantilização e fetichização das artes. Esse processo levou a uma padronização das artes, que passaram a ser elaboradas e editadas (músicas, filmes, etc.) para controlar o comportamento social. A premissa da indústria cultural foi eliminar as diferenças reduzindo-as ao mesmo denominador comum, como foi descrito por Ortiz e Cohn.

A indústria cultural, ao transformar as artes em mercadorias, garantiria a previsibilidade das manifestações sociais. Ao se sentir familiarizado com uma música ou filme, por exemplo, o indivíduo passaria a consumir esses produtos culturais sem questionamentos, pois é algo que ele conhece, daí a importância da padronização para garantir a mercantilização e fetichização das artes.

Ao apresentar o conceito de indústria cultural, Adorno e Horkheimer pretenderam demonstrar a racionalidade instrumental que passou a permear diversos aspectos da vida em sociedade. No contexto da indústria cultural, a cultura passou a ser um instrumento de manipulação e dominação social por intermédio da disseminação de ideias dominantes, promovendo a conformidade, a padronização e a standardização, que são elementos fundamentais para a administração e controle da sociedade, ou seja, para o enfraquecimento da individualidade.



Na perspectiva de Adorno e Horkheimer, enquanto a dominação dos indivíduos e da natureza for vista como instrumento para o bem-estar da coletividade, a individualidade somente pode ser interpretada em termos de utilidade, com um valor de troca (mercantilização).

O objetivo deste estudo foi analisar a recepção da teoria crítica no Brasil e sua contribuição para o desenvolvimento da sociologia da cultura, a partir da evolução da indústria cultural no Brasil. Nessa trajetória, abordamos o contexto social e político da música popular brasileira e sua imbricação com tal indústria e expusemos a teoria de Adorno e Horkheimer, conforme apresentada por eles e distutida por outros autores; também apresentamos um mapeamento das teses e dissertações publicadas sobre o tema no Brasil.

O conceito de indústria cultural conforme Adorno e Horkheimer chegou ao Brasil na década de 1960. Contudo, devido à ditadura militar vigente naquela época, a música popular ainda não era totalmente padronizada, sendo limitada à algumas camadas sociais. Nas décadas seguintes e, principalmente, com o fim da ditadura militar na década de 1980, o conceito de indústria cultural passou a ser efetivo com a padronização das músicas em cada um dos gêneros vigentes, tais como samba, rock, pagode, sertanejo entre outros.

Os estudos (teses e dissertações) analisados na presente pesquisa demonstraram que o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer é atual em vários aspectos e pode ser utilizado para explicar a evolução da indústria cultural da música popular brasileira, principalmente após os anos 1980. O conceito serviu ainda como pano de fundo para a compreensão do desenvolvimento da sociologia da cultura e da indústria cultural brasileira, como foi observado nas teses e dissertações pesquisadas.

Portanto, a música popular brasileira não se encontra fora da teoria adorniana. Está sujeita à padronização e é tratada como mercadoria voltada a atender os anseios dos consumidores. Conforme ocorreu em outros mercados analisados por Adorno e Horkheimer, a música tornou-se um produto comercial que é elaborado e editado para atender às demandas dos ouvintes. Assim, a música popular pode ser classificada conforme seu gênero musical, mas em cada gênero a semelhança é facilmente observada. E os “sucessos” são exaustivamente replicados, dificultando que novas ideias encontrem espaço nesse mercado.

Por fim, cumpre observar que este estudo foi de grande valia para ampliar os conhecimentos acadêmicos e profissionais do pesquisador. Para trabalhos futuros, sugerimos uma análise das semelhanças em termos de melodia, harmonia e letra entre músicas populares de um mesmo estilo/gênero (rock, pagode, axé, etc) a fim de se verificar como, de fato, as músicas se tornaram padronizadas, enfim, uma mercadoria para agradar ao público

consumidor. Outro campo profícuo para pesquisas parece ser das novas tecnologias de criação, produção, gravação e distribuição de música e seu impacto sobre a indústria cultural.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. On the fetish character in music and the regression of listening. In: Bernstein JM (Ed) **The culture industry**: Selected essays on mass culture. London: Routledge, 1991. pp. 29–60. (Original work published 1938). Disponível em: <https://www.questia.com/read/107405897/the-culture-industry-selected-essays-on-mass-culture>. Acesso em: 28 out 2016.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Theodor W. Adorno**. (org. Gabriel Cohn), São Paulo, Editora Ática, 1986.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985). Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/babel/textos/adorno-horkheimer-dialetica-do-esclarecimento.pdf>

\_\_\_\_\_. **Temas básicos de sociologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen. **Coleção os pensadores**. São Paulo: Abril cultural, 1975.

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**: a história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

CANATO, Cristina. **Uma viagem ao país da diversidade musical**: da bossa nova ao samba (2017). Disponível em: <https://www.bestday.com.br/Editorial/Uma-Viagem-ao-Pais-da-Diversidade-Musical/>. Acesso em: 10 maio 2017.

CARVALHO, Sonia Maria. **A crítica de Adorno a cultura moderna**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. UNICAMP, 2001. Disponível em < <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000232602>>. Acesso em: ago. 2016.

CASTRO, Emanuel M. A. de, e LIMA, Alúcio Ferreira de. O freudismo e a Escola de Frankfurt: ensaio sobre a relação entre metapsicologia e teoria crítica. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v. 5 - n. 2, p. 108-123, jul./dez. 2014

CAVALCANTI, Alberto R. **Música popular**: janela-espelho entre o Brasil e o mundo. Tese de Doutorado em Sociologia Programa de Doutorado em Sociologia. Universidade de Brasília, 2007.

COHN, Gabriel. A atualidade do conceito de indústria cultural. In: MOREIRA, A. S. (org.). **Sociedade global: cultura e religião**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 11-26.

COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971; 1975.

\_\_\_\_\_. **Sociologia da comunicação – teoria e ideologia**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1973.

COSTA, Jean Henrique. **Indústria cultural e forró eletrônico no Rio Grande do Norte**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012.

DIAS, Marcia Regina Tosta. **Sobre a mundialização da indústria fonográfica Brasil anos 70-90**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Campinas, 1997.

DOWD, Timothy. The sociology of music. **Emory Libraries & Information Technology**. 2007. Disponível em <<http://pid.emory.edu/ark:/25593/cr9m9>>. Acesso: ago. 2016.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. Quanto vale a arte contemporânea?. **Revista Novos Estudos - CEBRAP** no.101. São Paulo Jan./Mar. 2015. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002015000100117](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100117) Acesso em: 8 fev. 2017.

FIALHO, Ana Letícia (coord.). **Pesquisa setorial: o mercado de arte contemporânea no Brasil. 3. ed.** São Paulo: Latitude/Abact, 2014.

FONSECA, Rafael Sânzio Nunes. **A cena musical indie em Belo Horizonte: novos padrões de carreira no interior de uma cena local**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

FRANÇA, Jacira Silva de. **Sociologia da Comunicação e a recepção do conceito de indústria cultural: o grupo da USP nos anos 1970**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal de Pernambuco, 2009. Disponível em <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/9403>>. Acesso em: 11 jun 2016.

GONZÁLEZ, Elvira Margarita.Romero. **El concepto de la industria cultural de Theodor Adorno**. Revista Interiorgrafico, Segunda Edición, setembro, 2014. Disponível em: <http://www.interiorgrafico.com/edicion/segunda-edicion-interiorgrafico/el-concepto-de-la-industria-cultural-de-theodor-adorno>. Acesso em: 09 set. 2016

GROPPO, Luiz Antonio. **O Rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. UNICAMP, 1996. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000107858>>, acesso em 10 ago. 2016.

HAMLIN, John. **The Critical Theory of the Frankfurt School**. UMD, 2016. Disponível em <<http://www.d.umn.edu/cla/faculty/jhamlin/4111/CriticalTheory/Frankfurt%20School%20History.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2017.

HORKHEIMER, Max. **Art and Mass Culture**. In: *Critical Theory, selected essays*. New York: The Continuum Publishing Company, 2002.

JARVIS, Simon. **Adorno: a critical introduction**. New York: Routledge, 1998.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1977.

KOTHE, Flavio R. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1976.

KROHLING, Aloísio. A teoria crítica de Horkheimer e Adorno da Escola de Frankfurt e o caráter emancipatório do direito em Franz Neuman. In: KROHLING, Aloísio; FERREIRA, Dirce N.A. **Filosofia do direito: novos rumos**. Curitiba: Juruá Editora, 2012.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1960; 1978.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. **As majors da música e o mercado fonográfico nacional**. Tese de Doutorado em Sociologia. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Estadual de Campinas, 2009.

MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do *underground* ao *mainstream***. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Estadual Paulista, 2011.

MARCUSE, Hebert. **Contra-revolução e revolta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MORELLI, Rita de Cássia. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura** (UFU), v. 10, p. 83-97, 2008.

MORELLI, Rita de Cássia. **Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico**. (Um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 70). Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. IFCH - Universidade Estadual de Campinas, 1988. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP\\_d7f7c3f621c2eb896e0cd53af96c4e41/Details](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_d7f7c3f621c2eb896e0cd53af96c4e41/Details)  
Acesso em 19 ago.2016

MÜLLER, Paulo Ricardo. **Políticas e performances da diversidade: etnografia de um circuito musical intercultural em São Paulo**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Estadual de Campinas, 2009.

NICOLAU, Michel Netto. **Discursos identitários em torno da música popular brasileira**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2007. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000424182>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

ORTIZ, Renato. **A Escola de Frankfurt e a questão da cultura**. 2017. ANPOCS EDITORA. Disponível em <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_01/rbcs01\\_05.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm)>. Acesso em: 12 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira**. 5ªed, 4ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PANIZ, Flavia Xavier Merlotti M. **Gabriel Cohn e o sentido de pensar teoria "entre nós"**. Dissertação de mestrado em Sociologia, UNICAMP, 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=00097059>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

PENA, Rodolfo F. Alves. "Concentração e desconcentração industrial no Brasil"; *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/brasil/concentracao-desconcentracao-industrial-no-brasil.htm>>. Acesso em 03 de julho de 2017.

PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. Tese de Doutorado em Sociologia. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade de São Paulo, 2015.

ROMANOWSKI, Joana P.; ENS, Romilda T. As pesquisas denominadas do tipo 'estado da arte' em educação. **Revista Diálogo Educacional**, vol.6, n. 9, pp.37-50, 2006. Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

ROY, William G. What is sociological about music? *Annual Review of Sociology*, 2010. Disponível em <<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.soc.012809.102618>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Teoria Crítica e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

SANTOS, Daniela Vieira. **Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Estadual Paulista, 2008.

SILVA, Camila Perez. **A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal de São Carlos, 2009a.

SILVA, Expedito Leandro. **Do bordel às aparelhagens: a música brega paraense e a cultura popular massiva**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

SILVA, Patrícia Fátima Crepaldi Bento da. **As transformações na música popular brasileira**. Um processo de branqueamento? Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

SLATER, Phil. **Origem e significado da Escola de Frankfurt**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

STRACK, VIRGÍNIA RODRIGUES. **Êxito, profissionalização e risco na música popular brasileira contemporânea**: independentes e estabelecidos. Tese de doutorado em Ciências Sociais, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade Estadual de Campinas, 1996.

WAIZBORT, Leopoldo. (org.) **A ousadia crítica**: ensaios para Gabriel Cohn. Londrina: Editora UEL, 1998.

WEBER, Max. Science as a Vocation. in: Max Weber: **Essays in Sociology**, pp. 129-156, New York: Oxford University Press, 1946. Disponível em: <http://anthropos-lab.net/wp/wp-content/uploads/2011/12/Weber-Science-as-a-Vocation.pdf>

WIGGERSHAUS, Rolf. **A escola de Frankfurt**: história, desenvolvimento teórico, significação política. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

WITKIN, Robert W. **Adorno on popular culture**. London: Taylor & Francis e-Library, 2004. Disponível em : <http://www.verlaine.pro.br/txt/witkin-adorno-pop-culture.pdf>

## APÊNDICE

### Teses e dissertações publicadas entre 1989 e 2015 (As linhas azuis destacam os trabalhos das Ciências Sociais)

ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
1	1989	Dissertação	UNICAMP	MUSICA POPULAR E INDUSTRIA CULTURAL	LETRAS	Joaquim Alves de Aguiar
2	1996	Dissertação	UNICAMP	A MUSICA POPULAR E AS NOVAS TECNOLOGIAS DE PRODUÇÃO MUSICAL: UMA ANALISE DO IMPACTO DAS NOVAS...	SOCIOLOGIA	Eduardo Vicente (orientado por Renato Ortiz)
3	1996	Dissertação	UNICAMP	O ROCK E A FORMAÇÃO DO MERCADO DE CONSUMO CULTURAL JUVENIL: A PARTICIPAÇÃO DA MUSICA POP-ROCK NA....	SOCIOLOGIA	Luiz Antonio Groppo (orientado por Renato Ortiz)
4	1997	Dissertação	UNICAMP	SOBRE MUNDIALIZAÇÃO DA INDUSTRIA FONOGRAFICA BRASIL: ANOS 70-90	SOCIOLOGIA	Dias, Marcia Regina (orientado por Renato Ortiz)
5	1997	TESE	UNICAMP	DO FUNDO DE QUINTAL A VANGUARDA: CONTRIBUIÇÃO PARA UMA HISTORIA SOCIAL DA MUSICA POPULAR BRASILEIRA	SOCIOLOGIA	José Roberto Zan (orientado por Renato Ortiz)
6	1997	Dissertação	UFSC	O TURBANTE DO FARAO: O OLODUM NO MUNDO NEGRO DE SALVADOR	ANTROPOLOGIA SOCIAL	Nunes, Margaret e Fagundes



ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
7	2001	Dissertação	UNICAMP	A CRITICA DE ADORNO A CULTURA MODERNA	SOCIOLOGIA	Sonia Maria de Carvalho (orientado por Renato Ortiz)
8	2002	TESE	USP	NEM DO MORRO, NEM DA CIDADE: AS TRANSFORMAÇÕES DO SAMBA E A INDÚSTRIA CULTURAL - 1920-1945.	HISTÓRIA ECONÔMICA	José Adriano Fenerick
9	2003	TESE	PUC-SP	O PARTIDO ALTO NA PAISAGEM SONORA DO RIO DE JANEIRO: CONVERSA EM LÍNGUA DE PRETO	COMUNICAÇÃO e SEMIÓTICA	Denise Barata
10	2003	Dissertação	UFPE (PERNAMBUCO)	UM ESTUDO SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: 1961-2000	HISTÓRIA	Francisca Assis Oliveira
11	2004	TESE	UNICAMP	DO MANGUE PARA O MUNDO: O LOCAL E O GLOBAL NA PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DA MUSICA POPULAR BRASILEIRA	CIÊNCIAS SOCIAIS	Luciana Ferreira Moura Mendonça (orientado por José Mario Ortiz Ramos)
12	2005	Dissertação	PUC-SP	UM ESTUDO SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: 1961-2000	PSICOLOGIA SOCIAL	Ana Cláudia G Batista
13	2005	TESE	PUC-SP	RESSONÂNCIAS DA TROPICÁLIA MÍDIA E CULTURA NA CANÇÃO BRASILEIRA	COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA	Bezerra Filho, Feliciano José

ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
14	2005	Dissertação	UFPE (PERNAMBUCO)	A ORALIDADE E A IMAGÉTICA EM LUIZ GONZAGA: UMA ANÁLISE DE CONTEÚDO DA OBRA MUSICAL DO REI DO BAIÃO	COMUNICAÇÃO	José Mário Austregésilo
15	2005	Dissertação	UFRGS	"DANÇAR NOS FEZ PULAR O MURO" UM ESTUDO ANTROPOLÓGICO SOBRE A PROFISSIONALIZAÇÃO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA EM PORTO ALEGRE (1975-1985)	ANTROPOLOGIA SOCIAL	<a href="#">Reis, Nicole Isabel dos</a>
16	2005	Dissertação	PUC-SP	A CRÍTICA SOCIAL NA INDÚSTRIA CULTURAL: A RESISTÊNCIA ADMINISTRADA NO ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 80	PSICOLOGIA SOCIAL	Bastos, Ana Claudia Gondim
17	2006	Dissertação	UFU -MG	MIL TONS DE MINAS: MILTON NASCIMENTO E O CLUBE DA ESQUINA: CULTURA, RESISTÊNCIA E MINEIRIDADE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	HISTÓRIA	OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de
18	2006	Dissertação	PUC-SP	UM BOCADINHO DE CADA COISA: TRAJETÓRIA E OBRA DE PIXINGUINHA. HISTÓRIA E MÚSICA POPULAR NO BRASIL DOS ANOS 20 E 30	História Social	Bessa, Virginia de Almeida

ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
19	2007	Dissertação	FGV-EBAPE	O MERCADO FONOGRAFICO NO BRASIL: ALTERAÇÕES NAS RELAÇÕES DE PODER A PARTIR DO DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO E DA PIRATARIA VIRTUAL	Administração	Darbilly, Leonardo Vasconcelos Cavalier
20	2007	TESE	UFMG	NA ESQUINA DO MUNDO: TROCAS CULTURAIS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ATRAVÉS DA OBRA DO CLUBE DA ESQUINA (1960-1980)	HISTÓRIA	Luiz Henrique Assis Garcia
21	2007	TESE	UNB	MÚSICA POPULAR: JANELA-ESPELHO ENTRE O BRASIL E O MUNDO	SOCIOLOGIA	Cavalcanti, Alberto R.
22	2007	Dissertação	UNICAMP	DISCURSOS IDENTITARIOS EM TORNO DA MUSICA POPULAR BRASILEIRA	SOCIOLOGIA	Michel Netto Nicolau (orientado por Renato Ortiz)
23	2007	Dissertação	UFRJ	RELAÇÕES INSTITUCIONAIS DAS ESCOLAS DE SAMBA, DISCURSO NACIONALISTA E O SAMBA ENREDO NO REGIME MILITAR - 1968-1985	CIÊNCIA POLÍTICA	Silva, César Maurício Batista da
24	2008	Dissertação	UFMG	PELO GRAMOFONE: A CULTURA DA GRAVAÇÃO E A SONORIDADE DO SAMBA (1917-1971)	MÚSICA	Marcos Edson Cardoso Filho
25	2008	Dissertação	UNESP	NÃO VÁ SE PERDER POR AÍ: A TRAJETÓRIA DOS MUTANTES	SOCIOLOGIA	Santos, Daniela Vieiras

ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
26	2008	Dissertação	UNESP	A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NA METRÓPOLE: A CONSTRUÇÃO DE UM GÊNERO MUSICAL (1929-1940)	HISTÓRIA	Araújo, Lucas Antonio de
27	2008	Dissertação	UNESP	O ÁLBUM NA INDÚSTRIA FONOGRAFICA: CONTRACULTURA E O CLUBE DA ESQUINA EM 1972	HISTÓRIA	Sberni Júnior, Cleber
28	2008	Dissertação	PUC-SP	AS TRANSFORMAÇÕES NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: UM PROCESSO DE BRANQUEAMENTO ?	CIÊNCIAS SOCIAIS	Silva, Patrícia Fatima Crepaldi Bento da
29	2009	Dissertação	MACKENZIE	VIDEOCLIFE: A CANÇÃO PARA OS OLHOS	LETRAS	Santos, Bianca Rodrigues dos
30	2009	TESE	PUC-SP	DO BORDEL ÀS APARELHAGENS: A MÚSICA BREGA PARAENSE E A CULTURA POPULAR MASSIVA	CIÊNCIAS SOCIAIS	Silva, Expedito Leandro
31	2009	Dissertação	UFSCAR	A SONORIDADE HÍBRIDA DE HERMETO PASCOAL E A INDÚSTRIA CULTURAL	SOCIOLOGIA	Silva, Camila Perez da
32	2009	Dissertação	UFPE (PERNAMBUCO)	SOCIOLOGIA DA COMUNICAÇÃO E A RECEPÇÃO DO CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL: O GRUPO DA USP NOS ANOS DE 1970	SOCIOLOGIA	França, Jacira Silva de
33	2009	Dissertação	UNB	ELIS DE TODOS OS PALCOS: EMBRIAGUEZ EQUILIBRISTA QUE SE FEZ CANÇÃO	HISTÓRIA	Pacheco, Mateus de Andrade

ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
34	2009	Dissertação	UFG (GOIÁS)	BEZERRA DA SILVA E O CENÁRIO MUSICAL DE SUA ÉPOCA: ENTRE AS TRADIÇÕES DO SAMBA E A INDÚSTRIA CULTURAL (1970-2005)	HISTÓRIA	SOUSA, Rainer Gonçalves
35	2009	TESE	UNICAMP	AS MAJORS DA MÚSICA E O MERCADO FONOGRAFICO NACIONAL	SOCIOLOGIA	Mariana Mont'Alverne Barreto Lima (orientado por Renato Ortiz)
36	2009	Dissertação	UNICAMP	POLÍTICAS E PERFORMANCES DA DIVERSIDADE: ETNOGRAFIA DE UM CÍRCULO MUSICAL INTERCULTURAL EM SÃO PAULO	ANTROPOLOGIA SOCIAL	Muller, Paulo Ricardo
37	2009	Dissertação	PUC-SP	INDÚSTRIA FONOGRAFICA BRASILEIRA: NOVOS MOVIMENTOS NO MERCADO MUSICAL NO INÍCIO DO SÉCULO XXI	CIÊNCIAS SOCIAIS	Sá, Claudio Alessandro Diniz de
38	2009	Dissertação	UFMG	COM UMA AJUDA DOS MEUS AMIGOS: REDES ON LINE E OFF LINE DE PRODUÇÃO E MEDIAÇÃO DA MÚSICA INDEPENDENTE	SOCIOLOGIA	Brito, Roberta Henriques de
39	2010	Dissertação	UNISINOS- RS	INTERFACES FILOSÓFICAS DA MÚSICA	FILOSOFIA	Júnior, João Zaqueo Origuella

ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
40	2010	Dissertação	UNICAMP	CARANGUEIJOS COM CÉREBRO: UMA ANÁLISE DOS HIBRIDISMOS MUSICAIS REALIZADOS PELO MOVIMENTO MANGUEBEAT	ARTES	Ricardo de Lima Zollner Júnior
41	2010	Dissertação	UNB	QUALQUER BOBAGEM: UMA HISTÓRIA DOS MUTANTES	HISTÓRIA	Bay, Eduardo Kolody
42	2010	TESE	USP	A INTELIGÊNCIA DA MÚSICA POPULAR: A 'AUTENTICIDADE' NO SAMBA E NO CHORO	SOCIOLOGIA	Dmitri Cerboncini Fernandes
43	2010	TESE	UNESP	SOM LIVRE: TRILHAS SONORAS DAS TELENOVELAS E O PROCESSO DE DIFUSÃO DA MÚSICA	CIÊNCIAS SOCIAIS	Toledo, Heloísa Maria dos Santos
44	2010	Dissertação	UFU -MG	PIRATARIA MUSICAL: ENTRE O ILÍCITO E O ALTERNATIVO	HISTÓRIA SOCIAL	Santos, Christiano Rangel dos
45	2010	TESE	UNICAMP	O CACIQUE DO CANDEAL: ESTUDO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CARLINHOS BROWN E DE SUAS RELAÇÕES COM O MERCADO DA MÚSICA	CIÊNCIAS SOCIAIS	Lacerda, Ayêska Oassé Luis Paula Freitas de
46	2010	Dissertação	UFRJ	FOLIAS DE CARNAVAL E LUCROS DO CAPITAL	SERVIÇO SOCIAL	Calleia, Fábio da Silva
47	2010	TESE	UFRJ	O PRODUTOR COMO AUTOR: O DIGITAL COMO FERRAMENTA, FETICHE E ESTÉTICA	ANTROPOLOGIA	Banal, Tatiana Braga

ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
48	2010	Dissertação	UFRJ	TOM JOBIM: TRAJETÓRIA, CARREIRA E MEDIAÇÃO SÓCIO-CULTURAIS	ANTROPOLOGIA SOCIAL	Dias, Caio Gonçalves
49	2011	Dissertação	UNESP	ROCK AND ROLL É O NOSSO TRABALHO: A LEGIÃO URBANA DO UNDERGROUND AO MAINSTREAM	CIÊNCIAS SOCIAIS	Magi, Érica Ribeiro
50	2011	TESE	UNESP	MÚSICA, EDUCAÇÃO E INDÚSTRIA CULTURAL: O LOTEAMENTO DO ESPAÇO SONORO NO ESPAÇO ESCOLAR	EDUCAÇÃO	Curtú, Anamaria Brandi
51	2011	Dissertação	UFMG	A CENA MUSICAL INDIE EM BELO HORIZONTE: NOVOS PADRÕES DE CARREIRA NO INTERIOR DE UMA CENA LOCAL	SOCIOLOGIA	Fonseca, Rafael Sanzio Nunes Fonseca
52	2012	Dissertação	UFAM	AS INTER-RELAÇÕES SOCIOCULTURAIS NA VIDA MUSICAL EM MANAUS NA DÉCADA DE 1960	Sociedade e Cultura na Amazônia	Afonso, Lucyann e de Melo
53	2012	Dissertação	USP	A MÚSICA TÍMIDA DE JOÃO GILBERTO	MÚSICA	Menezes, Enrique Valarelli
54	2012	Dissertação	UNICAMP	ADONIRAN BARBOSA: NEM TRABALHO, NEM MALANDRAGEM	TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA	da SILVA, Marcus Vinicius
55	2012	Dissertação	UNICAMP	NUVEM CIGANA: A TRAJETÓRIA DO CLUBE DE ESQUINA NO CAMPO DA MPB	SOCIOLOGIA	Diniz, Sheila Castro

ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
56	2012	Dissertação	PUC-RS	À SOMBRA DO REI: ELEMENTOS CRÍTICOS PARA A ANÁLISE DA DISCOGRAFIA DE ROBERTO CARLOS (1961-1982)	COMUNICAÇÃO SOCIAL	FARACO, Felipe Berger
57	2012	TESE	UFBA	A MÚSICA FAZ O SEU GÊNERO: UMA REFLEXÃO SOBRE A IMPORTÂNCIA DAS CLASSIFICAÇÕES PARA A COMPREENSÃO DO PROCESSO COMUNICACIONAL DA MÚSICA POPULAR MASSIVA A PARTIR DO ESTUDO DE CASO DO INDIE ROCK	COMUNICAÇÃO e CULTURA	Vladi, Nadja
58	2012	TESE	UFBA	CONSTRUINDO A AUDIOESFERA: AS TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E DA COMUNICAÇÃO E A NOVA ARQUITETURA DA CADEIA DE PRODUÇÃO MUSICAL	COMUNICAÇÃO e CULTURA	Bandeira, Messias
59	2012	Dissertação	UFMA (Maranhão)	ARTE, TÉCNICA E MERCADO: RESSONÂNCIAS DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA ENTRE AS DESCONTINUIDADES DA CIBERCULTURA	CULTURA E SOCIEDADE	PAIVA, Ellen C. V. de
60	2012	Dissertação	UFMA (Maranhão)	RECEPÇÃO NA CULTURA DIGITAL: O CASO DA MÚSICA DESMATERIALIZADA	CULTURA E SOCIEDADE	PELLEGRINI, Paulo Augusto E. S.
61	2012	TESE	UFRN	INDÚSTRIA CULTURAL E FORRÓ ELETRÔNICO NO RIO GRANDE DO NORTE	CIÊNCIAS SOCIAIS	Costa, Jean Henrique



ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
62	2012	Dissertação	UNIFESP	A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE POPULAR EM THEODOR ADORNO	FILOSOFIA	Rodrigues, Luciane Candido
63	2012	Dissertação	PUC-SP	QUEM TOCA A MÚSICA DO POVO DE DEUS? UM ESTUDO SOBRE A MÚSICA GRAVADA POR EVANGÉLICOS NO BRASIL, ANOS 1970-90	CIÊNCIAS SOCIAIS	Silva, Edson Alencar
64	2012	Dissertação	UFRJ	GÊNERO MUSICAL: MERCADO E CULTURA DE GOSTO	ANTROPOLOGIA SOCIAL	Sant'Ana, Raquel
65	2013	Dissertação	UNICAMP	CENA MUSICAL INDEPENDENTE PAULISTANA - INÍCIO DOS ANOS 2010: A "MÚSICA BRASILEIRA" DEPOIS DA INTERNET	SOCIOLOGIA	Galleta, Thiago Pires
66	2013	Dissertação	UFPR	A INDÚSTRIA FONOGRAFICA COMO MEDIADORA ENTRE A MÚSICA E A SOCIEDADE	MÚSICA	Paixão, Lucas Françolin da
67	2014	Dissertação	UERJ	O UNIVERSO DA MÚSICA NA POLÍTICA EXTERNA BRASILEIRA	RELAÇÕES INTERNACIONAIS	Freitas, Marcelo de Souza
68	2014	TESE	UNICAMP	COMEÇAR DE NOVO: A TRAJETÓRIA MUSICAL DE IVAN LINS DE 1970 A 1985	MÚSICA	Nicodem, Thais Lima
69	2014	TESE	UNICAMP	INTERNET E ARQUITETURAS DE CONTROLE: AS ESTRATÉGIAS DE REPRESSÃO E INSERÇÃO DO MERCADO FONOGRAFICO DIGITAL	SOCIOLOGIA	Cruz, Leonardo Ribeiro da

ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
70	2014	TESE	UICAMP	MÚSICA EM SURDINA: SONORIDADE E ESCUTAS NOS ANOS 1950	MÚSICA	Vicente, Rodrigo Aparecido
71	2014	Dissertação	UFS (Sergipe)	INDÚSTRIA CULTURAL E MÚSICA: REESTRUTURAÇÃO DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA E O MERCADO DA MÚSICA EM SERGIPE	COMUNICAÇÃO e CULTURA	Varjão, Demétrio Rodrigues
72	2014	Dissertação	PUC-SP	PRODUÇÃO MUSICAL EM CONTEXTOS "RESIDUAL/EMERGENTE" DE REDES: MÓVEIS COLONIAIS DE ACAJU	CIÊNCIAS SOCIAIS	<a href="#">Duarte, Emmanuel Vitor Cleto</a>
73	2014	TESE	USP	SOCIEDADES CULTURAIS, SOCIEDADES ANÔNIMAS: DISTINÇÃO E MASSIFICAÇÃO NA ECONOMIA DA CULTURA BRASILEIRA (RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO, 1890-1922)	HISTÓRIA ECONÔMICA	Moraes, Julio Lucchesi
74	2014	Dissertação	UNESP	FETICHISMO NA MÚSICA: DO CONCEITO ADORNIANO À REFLEXÃO SOBRE (IM)POSSIBILIDADES FORMATIVAS	EDUCAÇÃO	Maia, Ari Fernando
75	2014	Dissertação	UNICAMP	VANGUARDA, EXPERIMENTALISMO E MERCADO NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE TOM ZÉ	MÚSICA	Freire, Guilherm e Araújo

ANO	TIPO DE TRABALHO	INSTITUIÇÃO	TÍTULO	CURSO	AUTOR	
76	2014	Dissertação	UFPB	CURTINDO, PEGANDO, LARGANDO: RELACIONAMENTOS E SOCIABILIDADES NO FORRÓ CONTEMPORÂNEO	ANTROPOLOGIA	SCOTT, Amanda Martha Campos
77	2014	Dissertação	UFG (GOIÁS)	NAS REDES DOS ALTERNATIVOS – MERCADO, SEXUALIDADE E PRODUÇÃO DE DIFERENÇAS NA CIDADE DE GOIÂNIA	ANTROPOLOGIA SOCIAL	Neiva, Giorgia de Aquino
78	2014	Dissertação	UFRJ	A CULTURA BRASILEIRA NO ESTEIO DO MOVIMENTO TROPICALISTA: ESTABELECENDO CONEXÕES ENTRE O ONTEM E O HOJE (NÃO BIBLIOGRAFIA IND CULTURAL FRANKFURT)	SOCIOLOGIA/ANTROPOLOGIA	Mathias, Pérola Virgínia de Clemente
79	2015	TESE	USP	JOVEM GUARDA: A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA JUVENTUDE NA INDÚSTRIA CULTURAL	SOCIOLOGIA	Pinto, Marcelo Garson Braule
80	2015	Dissertação	USP	SÚDITOS DA REBELIÃO: ESTRUTURA DE SENTIMENTO DA NOVA MPB (2009-2015)	SOCIOLOGIA	<a href="#">Pinheiro Filho, Fernando Antonio</a>

Fonte: Elaboração do autor.