

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Neoliberalismo, subjetivação e oligopólio na indústria da música: um estudo comparativo entre o topo das paradas da Billboard da década de 1970 e 2000

Gabriel Favretto

Porto Alegre

2019

Gabriel Favretto

Neoliberalismo, subjetivação e oligopólio na indústria da música: um estudo comparativo entre o topo das paradas da Billboard da década de 1970 e 2000

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Grijó.

Porto Alegre

2019

Gabriel Favretto

Neoliberalismo, subjetivação e oligopólio na indústria da música: um estudo comparativo entre o topo das paradas da Billboard da década de 1970 e 2000

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Grijó.

Aprovado em:

Conceito:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arthur Lima de Ávila – Departamento de História (UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Neumann (UFRGS)

Prof. Dr. Luiz Alberto Grijó – Departamento de História (UFRGS)

“And you run and you run to catch up with the sun, but it's sinking

And racing around to come up behind you again

The sun is the same in a relative way, but you're older

Shorter of breath and one day closer to death”

Pink Floyd - Time

Agradecimentos:

No dia 25 de março de 2009 minha mãe chegou com um presente de aniversário grande demais para ser empacotado. Era um violão Washburn todo preto cujas cordas de aço machucavam meus dedos na época em que estes ainda não eram calejados como o são hoje. Uma década depois, um fim de ciclo se concretiza e apesar de a graduação ter me levado ao estudo de várias outras coisas, é com a música que a encerro.

Agradeço, por isso, primeiramente à minha mãe Salete que me presenteou com aquele violão há uma década atrás e ao meu pai Gilmar por terem me apoiado com aulas de música que foram imprescindíveis para mim. Sem isso, eu seria um nada! Agradeço também à minha irmã por ter me apoiado nas minhas decisões sem nunca as julgar e por todos os momentos em que teve que me aguentar tocando muito mais alto do que deveria. Agradeço à Penélope e à Rosa, as duas cadelas mais fofas do mundo que muito apertei nos meus momentos de maior tristeza e alegria. Se não fosse pelo amor dessa família, esse trabalho nunca teria acontecido e nas horas mais difíceis, foram vocês que me deram a motivação para seguir em frente. Sei que falar em carinho e encorajamento parece clichê, mas sem estes meus momentos de felicidade seriam gravemente diminuídos nos últimos anos. Não tenho honra e muito menos nobreza, mas se uma de minhas marcas é o caminhar com altivez, é porque fui ensinado a nunca baixar a cabeça para aqueles que, apesar das pompas, corrompem a sociedade com seu dinheiro sujo de sangue. Meu maior privilégio foi ser filho de dois metalúrgicos que me ensinaram o que é a vida. Não trocaria a criação e o amor de vocês por nenhum dinheiro neste mundo!

Sou muito grato aos meus amigos mais próximos, em especial ao Dioni que me acompanhou nos últimos seis anos e teve que ouvir toda a choradeira que um TCC gera. Ainda ajudou na correção do texto nos dias que eu já tinha perdido o gás e me largado pras cobras. Aprendi contigo tanto contigo quanto se aprende com um mestre, o conselho de ouvir os mais velhos, que nem sempre é proveitoso, foi neste caso. Tu és uma das maiores pessoas que conheci nos últimos anos. Se pudesse ver teu espírito, creio que seria uma das cenas mais belas de minha vida!

Sou mais que grato ao Robert que nunca virou as costas para mim em nenhum momento da vida. Tu és o meu melhor amigo desde a época da escola e o respeito ímpar que tenho por ser exatamente quem tu és não pode ser exprimido nessas palavras. És um modelo de disciplina para mim, um legítimo filho de Marte cuja grandeza da alma se projeta no infinito de forma ainda maior que a grandeza do teu corpo, isso que és da altura de um poste e da largura de um

armário. Ter dividido o espaço tempo com um ser de tamanha magnitude é para mim já motivo suficiente para ter vivido esta vida!

Ao Lucas, que pelo costume da colônia chamávamos de Battisti. Nos últimos tempos discutimos a “teoria densa” e suas prisões e muitas vezes chegamos a becos sem saída. O imenso respeito que tenho por ti deriva daquela época em que, junto ao Robert, éramos o trio indisciplinado da escola. Se até hoje partilhamos o sonho de viver de música é porque não conseguiram nos encoleirar. E se estás cabisbaixo em 2019 é porque nunca quis matar o lado sensível de músico que conheci quando éramos uma dupla na Green. Que tua alma ecoe em forma de música para sempre, pois assim tenho a certeza que nos afinaremos novamente mesmo que separados por uma eternidade.

Aos colegas que conheci na graduação e levarei no peito para o resto da vida: Brunão, tu foste uma das primeiras amizades deste curso e no primeiro estágio que demos para aquele sexto ano nervoso foste tu que aguentou a barra comigo. Quando eu cheguei a Porto Alegre, era um sujeito sem samba e tu me apresentou a melhor música da nossa terra. Tudo o que diria sobre ti depois disso seria eclipsado, porque a música é a razão do meu viver e com o samba, me deste uma razão a mais para a vida! Até hoje nunca esqueci da cara feia que o Salo me olhou quando toquei Trem das Onze numa batida rock n roll num fatídico churrasco na tua casa. Se foste tu que me introduziu o samba, foi o Salo que me ensinou a sambar, pois que músico ímpar é este que com um lá menor toca um repertório de três horas. Salo, és um sambista nato! Se o que mais desperta admiração em mim é a música, curvo-me diante da tua musicalidade virtuosa, pois se não há virtude naquele que leva a alegria onde quer que vá, então esta perdeu totalmente seu significado. E por falar em virtude o que dizer do grande Matteozinho da história que com seu altíssimo nível de guitarra subiu em tantos palcos nos últimos anos. Minha admiração pelo músico que és também eclipsa todos os outros elementos, mas a tua sensibilidade merece palavras! Ela, pela qual tanto sofreste tanto nos últimos tempos é aquilo que concretiza o teu ser e a tua musicalidade. Só alguém de grande coragem não abdicaria dela, continue firme! E por falar em firme o que dizer de Pedro Batistella cuja intelectualidade provavelmente deixa a de todos nós aqui no mero chinelo. És um erudito e sinto-me imensamente honrado de ter dividido a graduação com alguém que provavelmente se tornará um dos maiores professores de história desse país. Confesso também abertamente a inveja de ter passado aquele tempo em Buenos Aires. Percorreste a mesma trajetória que eu, porém o fez de forma brilhante ao passo que eu fiz de forma virulenta. E por falar nisso, convoco a pessoa que mais partilhou da minha virulência nesse curso. Carmem, quanto não demos risada dos comentários um do outro quando

nossas línguas saíam dando fogo enquanto o resto da turma permanecia em um silêncio constrangedor típico de um bando de ananá! O teu espírito de porco ariano só era eclipsado pela língua que, embora muitas vezes tenha para a minha imensa alegria soltado mais impropérios que devia, sempre me falou palavras sinceras. Talvez por sermos tão parecidos no quesito faca na bota nos demos tão bem esses anos todos. Te admiro muito por tantas coisas, mas a intensidade com que te impõe é a maior destas. Tenho grande admiração por presenças impositivas e se assim o faz é para trazer uma imensa alegria a qualquer rolê em que estiver.

Não são só os historiadores que tenho a agradecer. A geologia é outro curso muito querido por mim tendo em vista que para além de ter cursado um semestre, tive muitos amigos. Elias, o primeiro de quem falo aqui, me acompanhou também desde a escola. Viemos para Porto Alegre no mesmo ano e nos separamos desde então. Te guardo com imenso carinho e sinceramente não há nada mais admirável do que alguém que não bebe em 2019. O que o Elias tem de santo, o Henrique tem de capeta! Passei a vida toda construindo a minha autenticidade a duras penas e me deparei com o Henrique, uma pessoa que não precisa do mínimo esforço para ser autêntico. Tua persona brilha por si só e fica aqui minha admiração e agradecimento por ter cruzado o caminho com alguém tão único. Agradeço também à Fran com quem conversei muito sobre a vida nos momentos bons e ruins. Foste uma das maiores conselheiras que tive e a habilidade de se colocar no lugar do outro te torna alguém extremamente preciosa de se ter por perto. Essa mescla de inteligência e empatia é raríssima. Espero que tu nunca mudes! Agora vem a vez de falar daquele cara de Siderópolis que, assim como toda pessoa que nasce em Criciúma e arredores, é comprovadamente louco. Jânio, pouquíssimas pessoas são mais inteligentes que tu e sempre que preciso de conselhos sinceros posso contar contigo. Alguns dos melhores rolês que dei na vida foram na tua companhia e, apesar das muitas vergonheiras que passamos juntos, não tenho uma linha de reclamação sobre a tua pessoa nesses anos de convivência.

Poderia gastar tanta tinta com outras pessoas, mas sempre tive a ideia de que o foco torna a vida algo mais bonito de ser apreciado. Amo de coração todos que citei ou não e sem vocês nada disso teria sentido, pois o ser humano se concretiza enquanto ser na sociedade. Sozinhos somos nada. Que se sintam contemplados todos aqueles de quem não falei diretamente. Vocês sabem o quanto também foram importantes e o quanto eu precisei do seu apoio para chegar até aqui.

Chega a hora de agradecer aos mestres e nada mais justo que começar por André Viegas, vulgo vassoura, que me ensinou a maior parte das coisas que sei sobre música e guitarra e me aguentou quando eu tinha 15 anos. A admiração que tenho por toda a tua obra enquanto músico, pela didática e pela paciência de me aguentar em uma época que eu era muito mais virulento do que hoje não podem ser expressas aqui. Te sigo como um modelo e se a música é o que mais amo no mundo, tu és uma das pessoas que mais admirei até hoje. Ensinando-me as notas me deste a vida.

Agradeço ao professor Fábio Kuhn por ter me proporcionado dois anos de iniciação científica, experiência sem a qual este TCC certamente teria capengado muito. Para além desse ensino do trabalho com as fontes, sempre foste compreensivo. O clima na sala de pesquisa sempre foi descontraído e sempre fui tratado com respeito pela sua pessoa. Guardo essa amizade com carinho! Aos professores Arthur Ávila e Fernando Nicolazzi agradeço por plantarem a semente da discórdia e da indisciplina em minha mente. Sem estas, o presente trabalho também não teria sido possível e a visão de história que carrego hoje deve muito aos senhores. Agradeço, por fim, ao professor Grijó que aceitou orientar este TCC e fez isso de forma honesta. Sempre que pintou alguma dúvida ao longo do processo fui ajudado de forma extremamente solícita. O fato de ser este trabalho algo bem diferente do que normalmente são os TCCs da história me causou receio de que ninguém fosse aceitar, entretanto tu aceitaste na hora e me ajudou ao longo de toda empreitada sendo que chego ao fim sem uma reclamação sequer sobre a orientação. Que esse seja o início de uma bela amizade!

Por último e não menos importante, agradeço à universidade pública gratuita e de qualidade sem a qual nada disso teria sido possível. Apesar da barbárie que tomou conta deste país desde o golpe de Estado que derrubou a presidenta legítima, a comunidade universitária segue sendo um lugar onde a defesa dos valores democráticos se mantem de pé mesmo que sob constante ameaça. Agradeço aos governos do Partido dos Trabalhadores por terem tornado a universidade em um espaço muito mais diverso, pois foi a convivência com pessoas das mais diversas classes e origens que me proporcionou uma visão de mundo muito mais ampla do que aquela com a qual entrei. É com alegria que escrevo estes agradecimentos a todas essas pessoas que fizeram parte da minha trajetória. Àqueles que ficaram de fora, saibam que seus gestos de amizade também moram nas entrelinhas dessas páginas e muitas vezes aquilo que se lê em caminhos tortos é o que traz a verdadeira felicidade.

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo estudar a indústria da música dos EUA através de uma análise comparada entre a década de 1970 e 2000. A comparação se dá no intuito de entender como o neoliberalismo afetou tal setor de mercado tendo em vista que o projeto neoliberal estava em sua infância nos anos 1970 e já havia conquistado certa hegemonia no novo milênio. Para tal, é utilizado como fonte os *charts* de fim de ano da revista Billboard. Esses, por mensurarem o número de vendas e reproduções de uma determinada canção ao longo do ano são o padrão para se medir a popularidade de uma música nos EUA. O estudo se dá, portanto, no sentido de entender não só o âmbito econômico desse processo, mas também as mudanças na esfera discursiva das letras das canções utilizando para tal a ideia de neoliberalismo enquanto uma racionalidade. O foco desta instrumentalização é a questão da subjetivação dos sujeitos pelo discurso, sendo o *neossujeito* o marco teórico empregado para tal.

Palavras-chave: indústria cultural; indústria da música; Billboard; *charts* de fim de ano; neoliberalismo; subjetivação; *neossujeito*.

Abstract

This paper aims to study the US music industry through a comparative analysis between the 1970s and 2000s. This comparison is intended to understand how neoliberalism affected this market sector given that the neoliberal project was in its infancy in the 1970s and had already gained some hegemony in the new millennium. For this purpose, Billboard magazine's year-end charts are used as source. These, by estimating the number of sales and plays of a particular song throughout the year, are the standard for measuring the popularity of a tune in the US. The study therefore takes place in order to understand not only the economic scope of this process, but also the changes in the discursive sphere of the lyrics using the idea of neoliberalism as rationality for this purpose. The focus of this instrumentalization is the subjectivation by the discourse, being the neo-subject the theoretical framework employed for such.

Key-words: culture industry; music industry; Billboard; year-end charts; neoliberalism; subjectivation; neo-subject.

Sumário

Introdução.....	12
1 – A ascensão do neoliberalismo e a oligopolização da indústria da música	16
1.1 – A oligopolização nas listas de hot 100 anuais da Billboard	20
1.2 - A ascensão do discurso contábil no novo milênio	23
2 – Por uma análise do discurso lírico das canções do topo das paradas	28
2.1 - O avanço neoliberal sobre a lírica	33
2.3 – O eu poderoso	35
2.4 – O enaltecimento de uma cultura contábil: uma cultura da riqueza	37
2.5 - O comportamento desviante: uma análise dos desvios nas listas da Billboard	48
2.5.1 – Músicas contestatórias:.....	50
2.5.2 - O teor da contestação: 1970s – 2000s	51
3 - O dispositivo, a homogeneização e a Billboard: a indústria cultural e sua contribuição à corrosão da democracia	56
3.1 - A celebração da homogeneização e a normalização do absurdo.....	56
3.2 – Circuito cultural: o oligopólio, a homogeneização e o gosto musical	58
3.3 - A homogeneização musical, a racionalidade neoliberal e a subjetivação do sujeito pela música	61
3.4 – A racionalidade neoliberal e o autoritarismo no <i>chart</i>	64
3.5 - A homogeneização da estética:.....	65
3.6 – O entretenimento.....	66
3.7 – A indústria da música e a corrosão da democracia	68
3.8 - O YouTube e a censura.....	69
Considerações finais	72
Fontes.....	77
Músicas	80
Referências bibliográficas	86

Introdução

Objetivo analisar como o neoliberalismo afetou a indústria da música e os discursos produzidos por ela a partir dos anos 70. Para tal, utilizo como fontes as listas das 100 músicas mais tocadas nos EUA durante o ano segundo a revista Billboard por ser essa tabela musical aquela que mensura o número de vendas, reproduções digitais, etc., sendo considerada o padrão para se mensurar a popularidade de uma canção no país. Minha temática é, portanto, a indústria da música e a delimitação da mesma, exporei a partir de três elementos: o recorte espacial, o recorte temporal e o problema de pesquisa.

Meu recorte espacial é os EUA por uma série de motivos. O primeiro é por serem os estadunidenses hegemônicos na produção cultural no Ocidente sendo a sua indústria a mais influente nas listas de músicas mais tocadas ao redor do globo. Escolho, portanto, esse determinado espaço histórico e geográfico, pois acredito que ele possibilita estudar com maior precisão a ascensão neoliberal na indústria da cultura e seus efeitos na produção e veiculação da cultura de massas. O segundo é por ser o país, ao lado da Inglaterra, um dos principais focos de construção e irradiação do neoliberalismo para o mundo desde os anos 70. Meu recorte temporal começa, portanto, nessa década e termina no fim da década de 2000 tendo em vista que já nesse período o projeto neoliberal se tornara hegemônico mundialmente.

Acredito ser possível localizar através de uma análise comparativa das canções que compõem as listas da Billboard da década de 1970 e 2000, a presença cada vez mais forte da racionalidade neoliberal nas letras, principalmente nas do novo milênio. Isso seria tanto um produto da conquista da hegemonia econômica, política, social e cultural que o neoliberalismo vem promovendo através de diversos dispositivos quanto da acentuação do processo de oligopolização dentro da indústria cultural. Pretendo comprovar essa hipótese através da análise das letras de 2000 músicas que chegaram ao topo da Billboard, sendo o primeiro milhar da década de 70 e o segundo da década de 2000. Em suma, proponho identificar e comparar a produção e reprodução do neoliberalismo enquanto uma racionalidade governamental¹ nos discursos das canções que chegaram à parada mais influente do Ocidente nos anos 70 e 2000. Tal análise será posteriormente instrumentalizada no intuito de relacionar a ascensão dessa

¹ Uso o conceito de racionalidade governamental ao longo do trabalho assim como foi desenvolvido por Lavale Dardot: “Considerado uma racionalidade governamental, e não uma doutrina mais ou menos heteróclita, o neoliberalismo é precisamente o desenvolvimento da lógica do mercado como lógica normativa generalizada, desde o Estado até o mais íntimo da subjetividade.” DARDOT; LAVAL. A Nova Razão do Mundo – Ensaio sobre a sociedade neoliberal. Tradução: Mariana Echalar – 1 ed. – São Paulo: Boitempo, 2016, p. 34).

racionalidade com a produção de subjetividade pelo dispositivo, utilizando como marco teórico o *neossujeito* (DARDOT; LAVAL, 2016). Nesse sentido, o objetivo principal do trabalho é não só localizar elementos da racionalidade neoliberal nas letras das canções, mas também pontuar as consequências ou efeitos de poder deste processo. A subjetivação pela lógica contábil é, portanto, o foco que escolhi. Pretendo ainda cotejar brevemente tal análise com o diagnóstico mais amplo sobre o esvaziamento da democracia no século XXI explicitando certas lógicas internas do mercado da música que vieram à tona e não só são ademocráticas como também são literalmente ilegais.

Detenho-me pouco no instrumental teórico na introdução pois este para além do fato de que iria ocupar muito espaço está também explícito ao longo do texto. Trago aqui, entretanto uma das bases teóricas que guiaram este trabalho: Michel Foucault. Faço uma breve summa dos conceitos que utilizarei (poder, verdade, dispositivo, regime de verdade e governamentalidade) para elaborar ao longo do texto a instrumentalização destes. O primeiro, entendido como algo que se exerce, é considerado uma rede que percorre a sociedade como um todo, algo que “produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 2018, p. 45). Verdade também aqui entendida enquanto “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados” (FOUCAULT, 2018, p. 54). Ainda, parto da ideia de dispositivo enquanto “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas” (FOUCAULT, 2018, p. 365). Regime de verdade de uma sociedade entendido como “os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos...” (FOUCAULT, 2018, p. 52). E por fim, governamentalidade compreendida como o “encontro entre as técnicas de dominação exercidas sobre os outros e as técnicas de si” (FOUCAULT, apud DARDOT; LAVAL, 2016, p. 18).

Partindo desse referencial, localizo a Billboard enquanto uma peça da indústria cultural que, por sua vez, é uma engrenagem do dispositivo de produção de verdade que, dentro de um regime de produção da mesma, impõe a governamentalidade neoliberal à sociedade. Tal governamentalidade, presente nos discursos das canções que chegam ao topo das paradas, adquire o status de verdade como um efeito de poder de sua reprodução maciça. Essa verdade se encontra, portanto, em meio a diversas outras sendo um dos efeitos de poder de tal conjunto o surgimento da razão neoliberal. Neste esquema, o neoliberalismo é compreendido enquanto uma racionalidade governamental, ou seja, enquanto um “conjunto de discursos, práticas e

dispositivos que determinam um novo modo de governo dos homens segundo o princípio universal da concorrência” (DARDOT; LAVAL, 2016, p.17). Um dos principais efeitos de poder da implantação dessa racionalidade é o surgimento do *neossujeito*, um novo tipo de indivíduo radicalmente diferente daquele do século XIX. Enquanto o último tinha relativa autonomia para pensar as esferas sociais, o *neossujeito* é fabricado através de uma razão totalizante que engloba todas as instâncias de sua vida. Uma razão baseada na “concorrência como norma de conduta e da empresa como modelo de subjetivação” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 17). Este ainda é subjetivado segundo o modelo da empresa, para ser útil a uma sociedade que se vê como uma empresa constituída de empresas (DARDOT; LAVAL, 2016).

É partindo da premissa que o aparecimento desse *neossujeito* se dá através de uma estratégia sem estrategistas que instrumentalizo o conceito de governamentalidade. Assim o faço porque o entendimento de que esta é o encontro das técnicas de si e dos outros me permite aferir que os artistas que chegam ao topo das paradas internalizaram os discursos que estão reproduzindo, não havendo, portanto, uma cúpula ideológica que dite o que cada um deve dizer ou não. Ainda, por eles figurarem entre os poucos que alcançam a riqueza, é confortável reproduzir essas verdades. Nesse sentido, esses músicos são aqui interpretados como peças nas engrenagens da indústria da música que é um dos dispositivos de produção da sociedade neoliberal. Parto então para a organização do texto:

Meu primeiro capítulo trata do aspecto econômico e da ascensão do discurso contábil na Billboard. Nele consta a produção de dados quantitativos sobre os direitos autorais das 2000 músicas analisadas e uma breve análise sobre a ascensão das lógicas contábeis nas matérias da própria revista. O cerne deste é, portanto, a mensuração dos direitos autorais e a ascensão de um discurso contábil como meio de avaliação de desempenho das gravadoras na própria revista.

No segundo capítulo, trago a análise do discurso por amostragem, ou seja, por letras específicas que carregam a racionalidade neoliberal e como se dá essa dinâmica na década de 1970 e 2000. Ainda, discuto como a questão da subjetivação se relaciona a tais músicas tendo como base os efeitos de poder advindos de sua reprodução maciça. Nesse sentido, minha metodologia para com as fontes é a análise do discurso sobre a qual discorrerei mais no início desta seção do texto. Este capítulo é mais comprido que os outros, porém isso se dá muito porque trago trechos das letras o que acaba por ocupar bastante espaço.

Por fim, no terceiro capítulo trago uma matéria da Billboard sobre a ascensão do pop na indústria e a partir desta construo uma argumentação com conclusões e hipóteses que surgiram

dos primeiros dois capítulos. Retomo a ideia do *neossujeito* e da subjetivação contábil aqui e lanço também mão de outros elementos como o pouco apreço pelas leis demonstrado pela indústria em diversos casos. Relaciono isso por fim à questão da pós-democracia tendo em vista que o instrumental teórico aqui usado desagua em tal debate. Argumento, portanto, que a indústria, como parte do dispositivo, cumpre papel chave no processo de desdemocratização a partir das canções que produz, da subjetivação que promove e das práticas ilegais e outras formas de conduta que, dentro do instrumental aqui analisado, são consideradas corrosivas à democracia.

1 – A ascensão do neoliberalismo e a oligopolização da indústria da música

Neste primeiro capítulo pretendo elucidar algumas das características do âmbito da economia geradas pelo processo de ascensão do neoliberalismo na indústria cultural. Farei isto com análises comparativas das características dos agentes econômicos presentes nas listas da Billboard da década de 1970 e da década de 2000. Para tal, instrumentalizo o conceito de circuito cultural “que compreenderia tanto os campos de produção, do consumo e da regulação, quanto aspectos imateriais do processo como identidade e a representação” (DU GAY apud KISCHINEVSKY, p. 249. 2011). Interpreto aqui o circuito cultural enquanto um elemento do dispositivo conceitualizado como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas” (FOUCAULT, 2018, p. 365). A indústria da música se localiza, nesse instrumental teórico, enquanto peça do circuito cultural, sendo o meu objeto de estudo, os *charts* anuais da Billboard, o maior ranking do que há de mais comercial dentro desse setor nos EUA. A partir da ideia que tal indústria é lida como peça chave do dispositivo que constrói o regime de verdade da sociedade neoliberal, surgiu o plano de mensurar o grau de concentração de direitos autorais das músicas na revista. Um maior grau desta não seria necessariamente a principal causa da ascensão do neoliberalismo enquanto racionalidade política nas letras, mas certamente colaboraria para tal processo. São tantos os autores que apontam para uma grande tendência à oligopolização na indústria cultural que resolvi analisar esse fenômeno na Billboard. Disso surgiram algumas perguntas que guiaram a feitura deste capítulo: há um maior grau de concentração dos direitos autorais das canções dos *charts* atuais do que naqueles da década de 1970? Se sim, é possível mensurá-lo de alguma forma?

Propagandeei na introdução deste TCC que ele focaria muito mais no âmbito discursivo e em seus efeitos de poder, no entanto, creio ser necessário gastar alguma tinta para falar do âmbito econômico tendo em vista o grau de concentração oligopolista que a análise empírica das listas revelou. Faço isto, pois ambas esferas estão intrinsecamente ligadas. As clássicas perguntas: “quem produz?” e “como produz?” são de crucial importância tendo em vista que uma análise do discurso desconexa destas pareceria, ao menos para mim, algo que paira no ar sem a solidez teórica que eu mesmo demando dos trabalhos acadêmicos que leio. Ainda, apesar de este capítulo pretender ser uma investigação mais empírica dos dados que pude levantar a respeito dos gigantes da indústria nos *charts*, já começo uma tímida análise do discurso no fim

do mesmo. Tal subcapítulo se centra na ascensão do discurso contábil na própria revista como forma de avaliação e balanço das atividades anuais das grandes companhias que ali imperam. Para isto, instrumentalizo a ideia de “fetichização do número” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 318) como característica chave da ascensão das estatísticas e gráficos na publicação, tomando como perspectiva comparada a frequência com que esse discurso aparece nas revistas dos anos 1970 e nas do novo milênio.

Parto então para a primeira questão do trabalho: a oligopolização. A profusão de estudos a respeito da concentração de renda sob a égide do capitalismo e sua acentuação sob este em sua forma neoliberal é notável. Perry Anderson em seu artigo “Balanço do Neoliberalismo” já argumenta a respeito da ausência de êxito econômico deste que ele considera uma ideologia durante as últimas décadas do século XX: “Entre os anos 70 e 80 não houve nenhuma mudança – nenhuma - na taxa de crescimento, muito baixa nos países da OCDE. Dos ritmos apresentados durante o longo auge, nos anos 50 e 60, restam somente uma lembrança distante.” (ANDERSON, 1995, p. 15). É interessante observar, entretanto, que a concentração de renda em tais países continuou a crescer e que, se a economia destes como um todo não cresceu junto com ela, ao menos a renda dos mais ricos continuou a aumentar de forma expressiva.

Partindo da premissa que o neoliberalismo apresenta tendências mais agudas de concentração de renda do que outras formas capitalistas predecessoras, pretendo propor algumas questões: é possível mensurar uma tendência monopolista ou oligopolista na indústria da música estadunidense? Teríamos fontes para aferir se a hipótese de tal concentração estaria levando a uma oligopolização ou monopolização na indústria da música estadunidense? Ora, Serroy e Lipovetsky afirmaram já em 2008 que, no que tange às indústrias culturais do capitalismo tardio, há um

alto grau de concentração: 85% das gravações musicais comercializadas no mundo são produzidas por apenas quatro grandes grupos; os quinze primeiros grupos de produção audiovisual garantem por si sós 60% do total dos programas de televisão; e em um setor muito revelador desse tipo de concentração – o cinema – a superpotência de Hollywood funciona mais plenamente do que nunca: sete das maiores empresas americanas monopolizam 80% do mercado mundial cinematográfico e 85% das entradas de cinema vendidas no mundo são de filmes produzidos em Hollywood. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 113).

A concentração da produção cultural no Ocidente é, portanto, observada por diversos intelectuais já há algum tempo. Se “os produtos culturais constituem hoje o primeiro item de exportação dos Estados Unidos.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 110), estes devem ser estudados como legítimos produtores de verdade da nossa sociedade. Desses quatro grandes grupos citados acima, pelo menos três (Warner Music Group, Universal Music Group e Sony Music) são estadunidenses. Apesar de os EUA nunca se prestarem a uma corrida colonial clássica como os demais países da Europa, os dados trazidos logo acima demonstram uma clara colonização cultural que se dá através da venda de seus produtos e ideologia ao mundo.

Desta perspectiva, proponho aferir de forma empírica o grau de concentração desta indústria a partir dos direitos autorais como aparecem nos vídeos do Youtube. Fala-se em termos de oligopólio e monopólio como se isto estivesse dado e, muito embora provavelmente assim o seja, tive a intenção de tentar chegar a um número “mais exato” com relação ao meu objeto de estudo. Isto intentei porque uma análise superficial dos direitos nas listas demonstrou dados sobre a dominação oligopolista que me levaram à hipótese de que as corporações não só são donas, mas também partilham dos direitos de tudo o que chega na Billboard. No intuito de entender se tal dinâmica se estendia a todas as listas, usei como fonte o Youtube. O site contém um campo chamado “Licenciada por” que existe logo abaixo da maioria dos vídeos que contem alguma música na plataforma. Para explicitar tal argumento, trago aqui na íntegra o texto que o próprio site proporciona sobre tal campo:

As entidades listadas no campo "Licenciada por" são detentoras de direitos autorais de determinada música e concordaram com o YouTube em permitir o uso dela em vídeos oficiais e criados por usuários da plataforma e em compartilhar a receita que esses vídeos ganham no YouTube. Por exemplo, se você vê um anúncio em um vídeo com música e há informações disponíveis no campo "Música neste vídeo", as gravadoras e as editoras listadas em "Licenciada por" estão ganhando uma parte da receita gerada por esse anúncio. Os usuários permanecem sujeitos aos Termos de Serviço do YouTube.

Às vezes, pode haver um número alto de entidades compartilhando a receita de uma única música. Além das gravadoras e editoras que você reconhece, note que algumas músicas são licenciadas por várias sociedades de direitos musicais. Isso se refere às organizações que exigem pagamento de royalties em nome dos membros da editora e dos compositores em todo o mundo. Assim como acontece com editoras musicais individuais, o YouTube tem contratos

de licença com essas entidades e compartilha com elas a receita dos vídeos reivindicados. Saiba mais.²

É possível, portanto, encontrar os donos dos direitos das músicas utilizando o Youtube como fonte. Isto porque o texto proporcionado pela plataforma deixa claro que esse campo visa a monetização dos vídeos, ou seja, a transferência de parte da receita para os detentores de direitos autorais. Nesse sentido, podemos encontrar com facilidade os donos das canções, tendo em vista que é do próprio interesse destes o preenchimento deste campo para que possam lucrar com as mesmas. Como exemplo, trago a música “*Bad Day*” do artista Daniel Powter. Esta fechou o ano de 2006 em primeiro lugar da lista de *hot 100* anual da Billboard e foi gravada pela Warner Bros. No campo “Licenciado para o Youtube por” temos os seguintes termos: “WMG; Sony ATV Publishing, Abramus Digital, UMPG Publishing, EMI Music Publishing, ARESA, BMG Rights Management, LatinAutor, LatinAutor - PeerMusic e 16 associações de direitos musicais”³.

Notem que, apesar de gravada pela Warner Bros, uma das maiores gravadoras da indústria cultural e detida pela companhia homônima que é também uma das maiores produtoras de entretenimento do mundo, é possível localizar aqui as três companhias hegemônicas na produção musical atual no mundo: a Warner Music Group, a Universal Music Group (aqui representada pela sua editora Universal Music Publishing Group) e a Sony (aqui representada pela Sony ATV Publishing). A EMI é também outra famosa companhia que aparece como detentora dos direitos autorais em várias músicas, porém devemos notar que a Vivendi, conglomerado midiático francês que, por sua vez, é dono da Universal, comprou a EMI por 1,4 bilhões de Euros ainda em 2012⁴.

Resgato novamente Lipovetsky e Serroy, pois estes afirmaram em 2008 que “85% das gravações musicais comercializadas no mundo são produzidas por apenas quatro grandes grupos...” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 113). O que é notável acrescentar a esse dado já alarmante é que em 2004 a Bertelsmann (BMG), famosa gravadora alemã que figurava entre as maiores do mundo, se fundiu à Sony em uma parceria que acabou com a compra da primeira pela segunda em 2008⁵. Nesse sentido, a porcentagem supracitada cai por terra, porque os

² Disponível em: <<https://support.google.com/youtube/answer/7680188?hl=pt-BR>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gH476CxJxfg>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

⁴ Disponível em: <https://exame.abril.com.br/negocios/universal-compra-emi-proprietaria-das-cancoes-dos-beatles/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

⁵ Disponível em: < <https://br.reuters.com/article/internetNews/idBRN05183220080805>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

outros grandes grupos que ascenderam na segunda metade do século XX (a EMI e a Bertelsmann) foram ambos absorvidos na competição sobrando, portanto, somente três companhias hegemônicas no mercado após isso.

1.1 – A oligopolização nas listas de hot 100 anuais da Billboard

Se esta porcentagem proposta acima se mostrar correta, ela demonstra um altíssimo grau de oligopolização não só da tabela considerada padrão para se mensurar a popularidade de uma canção nos EUA, mas também do consumo de música no mundo como um todo. Havia dito anteriormente que no campo “Licenciado por” do Youtube, os dados eram gerados para a monetarização do vídeo. Trago aqui, portanto, uma análise quantitativa desse campo nas 2000 músicas pesquisadas. Volto para tal a outro exemplo: a canção "*Be Without You*" de Mary J. Blige que chegou à décima primeira posição no *chart* de fim de ano de 2006. Esta tem seus direitos autorais no Youtube explicitados da seguinte forma:

Abramus Digital, UNIAO BRASILEIRA DE EDITORAS DE MUSICA - UBEM, UMPI, CMRRA, LatinAutor, LatinAutor - PeerMusic, LatinAutor - Warner Chappell, AMRA, Reach Music Publishing, UMPG Publishing, LatinAutor - UMPG, PEDL, Warner Chappell, ASCAP e 20 associações de direitos musicais⁶

Uma análise superficial diria que dos três grupos hegemônicos na produção musical nos EUA, dois estão presentes no campo acima: a Universal (UBEM,UMPI, etc.) e a Warner Bros (Warner Chappell). É notável, entretanto, não só nesta canção, mas também em várias outras que ao fim da sentença sempre figuram várias outras associações de direitos musicais, neste caso 20, que não são de forma alguma explicitadas. Há as várias detentoras citadas e muitas outras às quais não temos acesso sendo impossível confirmar se é só a Warner e a Universal que detém os direitos autorais. Farei aqui um exercício a partir disto: se tomarmos esses dados e supormos que dessas várias associações que ficam inacessíveis nenhuma é de outros grupos hegemônicos, a distribuição ficaria a seguinte para o ano de 2006: 38 canções teriam seus direitos comprados pelos três gigantes da indústria (UMG, WMG e SONY), 51 canções teriam pelo menos dois destes e apenas 11 teriam um deles como detentores de seus direitos autorais. Traduzindo para porcentagem, pelo menos 38% das canções que chegaram ao topo da parada musical mais influente dos EUA em 2006 são detidas pelos três grandes grupos hegemônicos da indústria musical. Ainda, mesmo que esse número seja por si só muito alto, é incompleto,

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8XNaPX6MKIU>>. Acesso em: 12 nov. de 2019.

tendo em vista que muitas destas incluem várias associações de direitos que ficam inacessíveis ao pesquisador como aquelas 20 que figuravam no fim da canção que tomei como exemplo. A maioria dos vídeos do Youtube que contém o “Licenciado por” seguem esse padrão de demonstrar somente algumas das empresas que são donas dos direitos e manter as outras invisíveis aos interessados. Sabe-se que há dez, vinte ou mesmo mais associações que detém os direitos de determinada canção, mas não se tem como saber quais são. Por isso, a porcentagem para o ano de 2006 apesar de já demonstrar alto grau de oligopolização não revela este em sua forma mais cristalizada, tendo em vista a enorme chance de alguma dessas tantas detentoras invisíveis serem um dos grupos hegemônicos.

Este é um exemplo de um ano, entretanto, se partirmos das canções das listas que o Youtube não informa os direitos autorais ou que quando informa não tem nenhuma das três gigantes da indústria, teremos os seguintes números: 10 músicas em 1971, três músicas em 1973, sete músicas em 1974, duas músicas em 1975, quatro músicas em 1976, duas músicas em 1977, uma música em 1978, cinco músicas em 1979, duas músicas em 1980, uma música em 1981 e uma música em 2001. Ou seja, das 2000 canções que entraram no topo da parada mais influente do Ocidente, somente 37 ou simplesmente não mostram os direitos autorais no Youtube ou mostram direitos onde não constam explicitamente a Warner, a Sony ou a Universal. Dessas, só uma é do novo milênio. Reforço a arguição através do exemplo da canção "Woodstock" da banda Matthews Southern Comfort que terminou o ano de 1971 na posição 79 do *chart*. Esta, assim como várias outras destas 37 aqui tomadas, não apresenta o campo “Licenciado por” em nenhum de seus vídeos. Seria possível, portanto, que seus direitos não fossem detidos por nenhuma das companhias hegemônicas. No entanto, a própria canção supracitada foi gravada pela Decca, gravadora pertencente à Universal, o que faz com que seja removida deste grupo desviante.

Aprofundando tal análise, é possível perceber que muitas delas são de gravadoras ou catálogos que pertencem aos grupos hegemônicos como, por exemplo, “*If you really love me*” do Stevie Wonder, que foi gravada pela Tamla mais conhecida por Motown Tamla, pertencente à Universal. Com a canção “*Never Ending Song of Love*” de Delaney & Bonnie & Friends ocorre a mesma dinâmica, entretanto esta foi gravada pela Atco pertencente à Warner. A hipótese levantada para o fato de que essas, mesmo pertencentes às grandes corporações, não foram produto de monetarização foi a seguinte: 31 das 37 têm pouquíssimas visualizações no Youtube. Nesse sentido, talvez seria indiferente para estes grupos hegemônicos colocar seus direitos autorais em tais vídeos tendo em vista o número extremamente enxuto de reproduções

na plataforma. Ainda, das que sobraram, duas tem uma dinâmica muito interessante para passarem em branco aqui, pois ambas são desviantes do padrão observável nos *charts*. A primeira, "*Hocus Pocus*" da banda Focus, figurou na posição 69 da lista de 1973. Ela, para além de não estar no Spotify, tem pouquíssimo vocal o que é algo raro de se ver em canções que chegam às paradas. Este, não possuindo letra, se centra somente na melodia e tem um número nada desprezível de visualizações no Youtube (mais de cinco milhões). A segunda é a canção "*Izzo (H.O.V.A.)*" do rapper Jay-Z que fechou o *chart* de 2001 na posição 52. Mesmo tendo alcançado grande visibilidade, esta é a única de todas as 2000 obras analisadas que não consta no Youtube. A hipótese mais plausível do porquê desta exclusão é que a letra é também a única dentre todas que faz uma crítica mais direta à indústria da música sendo possível que esta tenha excluído sua entrada na plataforma como forma de demonstrar sua hegemonia.

De qualquer forma, volto a reiterar que os números aqui apresentados não são exatos tendo em vista que mesmo nessas 37 exceções trabalhadas grande parte foi gravada pelos grupos hegemônicos em questão. Estas representariam 1,85% das 2000 que figuraram no topo das paradas na década de 1970 e na de 2000. Tendo em vista este número extremamente enxuto de desvios, aprofundi a análise empírica através de outra plataforma de streaming que usei constantemente para o trabalho: o *Spotify*. Desse modo, quando não achava os detentores dos direitos no Youtube, consultava o *Spotify* que os mostra, de forma muito mais simplificada, na guia "mostrar créditos" que aparece ao clicarmos com o botão direito em cima da música a ser consultada. Por essa ferramenta, foi possível constatar que somente nove não tiveram seus direitos comprados por algum dos grandes grupos hegemônicos. São elas: "*Bring the Boys Home*" (1971) de Freda Payne gravada pela Invictus; "*Wild Thing*" (1974) de Fancy gravada pela Big tree (independente), porém distribuída pela Atlantic pertencente à Warner; "*Fallin in love*" (1975) de Hamilton, Joe Frank e Reynolds gravada pela extinta Playboy records; "*Don't call us/we will call you*" (1975) da banda Sugarloaf gravada pela Claridge records (independente); "*Baby face*" (1976) gravada pela Wing and a Prayer pela gravadora homônima Wing and a Prayer; "*Ariel*" (1977) de Dean Friedman gravada pela Lifesong records (independente); "*Gold*" (1979) de John Stewart gravada pela extinta RSO; "*Dancin' Shoes*" (1979) de Nigel Olsson gravada pela extinta Bang records e "*Desire*" (1980) de Andy Gibb gravada pela extinta RSO.

Não quero de maneira alguma soar aqui como algum preciosista estatístico até porque isso seria incorrer naquilo que Laval e Dardot chamaram de "fetichização do número" (2016, p. 318) tão cara ao etos neoliberal que é precisamente aquilo que estou criticando neste trabalho.

Entretanto, é notável que a utilização tanto do Spotify quanto do Youtube para aferir a questão dos direitos autorais me permitiu chegar a um dado de nove e não 37 músicas que não pertencem aos grandes grupos. Isto muda o cenário de 1,85% de músicas que não são detidas pelos gigantes da indústria para 0,45% sendo que todas essas se localizam na década de 1970. Ao somarmos isto ao fato de que muitas das canções, provavelmente a maioria, aqui analisadas têm seus direitos adquiridos por mais de um dos grandes grupos, a ideia de um preciosismo estatístico cai por terra. Isto porque esses dados empíricos lançam luz a um grau de oligopolização tão gigantesco dentro das tabelas da Billboard que seus efeitos de poder têm de ser levados em conta como peças-chave da posterior análise do discurso.

1.2 - A ascensão do discurso contábil no novo milênio

Pegando o gancho das estatísticas, venho aqui propor já neste capítulo um foco mais discursivo de análise no que tange a estes dados e como eles são apresentados na própria revista. Aqui já podemos ver uma grande mudança da década de 1970 para os anos 2000 que consiste na ascensão das estatísticas, números, avaliações, etc. Creio que a ideia de “fetichização do número” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 318) seja um ótimo prisma para a análise da ascensão dos gráficos, porcentagens e demais ferramentas desse discurso estatístico que se pretende um instrumento avaliativo técnico. Isto porque a demanda por avaliações cujos critérios discriminatórios são importados da linguagem matemática, lida dentro desta racionalidade como neutra e universal, é uma característica chave do neoliberalismo. Este tem em seu cerne a ideia de que o instrumental matemático-estatístico é desprovido de ideologia e de que os dados em si carregam uma áurea de neutralidade. De maneira simples, esse tipo de afirmação pode ser refutada tendo em vista que “Nada nos permite afirmar que a realidade coincide sempre com a retórica gerencial e comercial. Os critérios de avaliação quantitativa estão longe de concordar sempre com os critérios qualitativos de avaliação do cliente.” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 318). Ora, há uma refutação simples pela via teórica, entretanto, essa retórica colonizou o imaginário social de tal forma que é difícil convencer as pessoas que há uma ideologia por trás dos dados ou que há mesmo uma manipulação destes para formar narrativa. A própria neutralidade, por si só, é uma crença sólida dentro e fora da academia em pleno 2019.

De qualquer forma, o linguajar estatístico pode ser muito melhor observado nas revistas dos anos 2000 do que nas dos anos 1970 e a isto atribuo a ascensão e hegemonização do neoliberalismo. Pode-se ainda argumentar contra essa afirmação, pois, como estamos falando da indústria cultural, é “normal” que na Billboard, revista que representa os interesses do

mercado, as lógicas contábeis prevaleçam. Afinal, estamos falando do próprio mercado se avaliando conforme seu funcionamento interno. Entretanto, o raciocínio histórico, e com isto quero dizer aquele tipo de raciocínio que o historiador adquire ao ser disciplinado, nos demonstra que nada assim o é simplesmente por assim o ser. Isso porque a comparação de fenômenos homônimos em diferentes espaços histórico-geográficos mostra que muitas vezes, mesmo tendo poucas décadas de diferença, a semelhança entre ambos reside somente no fato de darmos a eles o mesmo nome. De resto, apresentam-se com um formato totalmente diferente.

Essa premissa disciplinar é perfeitamente observável na dinâmica comparativa dos anos 1970 aos anos 2000 que proponho ao longo de todo este trabalho. Exemplo disso é que, em todas as revistas analisadas de 1971 a 1981, a quantia de porcentagens e números é irrisória. Ainda, nessa dezena de fontes, não há sequer um gráfico! Tal dinâmica demonstra a necessidade de pontuar que tanto o neoliberalismo quanto a linguagem estatística proveniente de sua lógica tecnocrática baseada na ideia de eficiência estavam longe de serem hegemônicos. Fica claro, portanto, que o discurso contábil não era vigente ainda na década de 1970 quando esta forma de racionalidade governamental ainda estava dando os primeiros passos de sua posterior conquista do mundo. Sua hegemonia foi construída aos poucos, sem necessariamente uma cúpula de estrategistas por trás, mas sim como efeito de poder do dispositivo.

Partindo para as revistas do novo milênio o cenário muda completamente. É possível observar uma série de tabelas criadas com o propósito de avaliar de forma quantitativa e qualitativa, sendo o primeiro sempre o principal critério discriminatório de avaliação. São estes parâmetros: *chart* das top turnês, as top turnês por gênero musical, top *charts* de estádios, top *chart* de anfiteatro, top *chart* dos *promoters*, e top *chart* de festivais. Como exemplo empírico disto, trago aqui a edição de 2004. Na página 34⁷ (74 no PDF)⁸, encontramos o padrão supracitado: uma lista das 25 turnês mais lucrativas do ano. Esta tabela contém os seguintes critérios: lucro total, comparecimento total, capacidade total, número de shows e número de show com ingressos esgotados. Na revista de 2001 na página 146⁹ tem a listagem dos *promoters* que mais lucraram no ano, o total de lucro, e as turnês que mais lucraram e suas respectivas receitas. Há ainda na edição de 2004 na página 38¹⁰ (p. 78 do PDF), os locais que tiveram maior

⁷ BILLBOARD. 25 dec. 2004. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2004/BB-2004-12-25.pdf>>. P. 34. Acesso em: 27 nov. 2019

⁸ Trago a página do PDF ao lado da página da fonte para que o leitor possa se localizar melhor quando quiser conferir a fonte.

⁹ BILLBOARD. 29 dec. 2001. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2001/BB-2001-12-29.pdf>>. P. 146. Acesso em: 27 nov. 2019.

¹⁰ BILLBOARD. 25 dec. 2004. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2004/BB-2004-12-25.pdf>>. P. 38. Acesso em: 27 nov. 2019

receita com shows com as seguintes categorias: número de pessoas que cabem no local, lucro total, capacidade total, número de shows e número de shows com ingresso esgotado. Após isso, observa-se uma lista de top 10 estádios, top 10 anfiteatros e top turnês por gênero musical na página 50¹¹ (p. 90 do PDF). Finalizando, na página 110¹² (p. 146 do PDF) da edição de 2006, temos também a lista com os top 10 festivais do ano. Essas compilações, sem exceção, são em formato de tabelas e seus critérios informam sempre dados numéricos (vide a ascensão da lógica contábil). Como já dito, elas representam padrões, pois aparecem em todas as edições do novo milênio analisadas neste trabalho.

Elas informam diversas características, entretanto, o principal critério discriminatório para a classificação é o lucro, sendo o primeiro lugar de qualquer das compilações sempre destinado ao elemento que gerou mais receita dentro daquela determinada categoria. Reitero: há uma total ausência de rankings do tipo baseados única e somente no lucro nas revistas da década de 1970, em comparação, há uma grande profusão destes nas revistas dos anos 2000. Dessa perspectiva comparada, existe uma clara ascensão da avaliação baseada nas receitas como instrumento de mensuração de eficácia e demonstração de poder nas *Billboards* do novo milênio. Voltamos aqui à ideia de que há uma expansão da racionalidade mercantil a todas as instâncias da vida e que isso acarreta uma homogeneização da produção de discursos (DARDOT; LAVAL, 2016). Tal expansão é totalizante porque privilegia somente um aspecto (o mercadológico) para todas as relações sociais, o que gera, em última instância, o “desenvolvimento de uma lógica geral das relações humanas submetidas à regra do lucro máximo” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 323). Pode-se ainda voltar ao argumento de que estamos tratando de um setor de mercado e nada seria mais “normal” do que este avaliar a si próprio segundo uma lógica contábil. Afinal, estamos falando da *Billboard*, a tabela padrão para medir a popularidade das canções nos EUA. Contra tal narrativa, arrisco dizer que nenhuma outra revista especializada em música tem um discurso que acarreta efeitos de poder tão grandes quanto os dela. E mesmo nesta publicação, a música não era avaliada de forma tão quantitativa na década de 1970. Ou seja, as lógicas internas de funcionamento de tal campo eram mais preservadas mesmo na *Billboard*. Nesse sentido, não é de se admirar que a avaliação quantitativa seja diminuta tendo em vista que a qualidade de uma obra musical não pode ser mensurada a partir das estatísticas, mesmo que a revista hoje insista nisso. O que ocorre,

¹¹ BILLBOARD. 25 dec. 2004. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2004/BB-2004-12-25.pdf>>. P. 50. Acesso em: 27 nov. 2019

¹² BILLBOARD. 23 dec. 2006. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2006/BB-2006-12-23.pdf>>. P. 110. Acesso em: 04 out. 2019.

portanto, é uma penetração do discurso neoliberal na publicação, o que seria, dentro do modelo mais geral proposto, somente uma das instâncias que estaria sendo colonizada por tal racionalidade totalizante cujo fetichismo pelos números pretende avaliar e ranquear a tudo e a todos.

Chego aqui, portanto, ao exemplo que fecha este subcapítulo sobre a ascensão do discurso contábil na revista. Há uma tabela presente nas edições do novo milênio. Esta trata exclusivamente do mercado europeu e lança dados referentes a este, porém com categorias muito diferentes de distintas listagens. Ela informa a distribuição não de gravadoras ou selos como a maioria das outras, mas das grandes companhias que detém as canções do *chart* como um todo. Na edição de 2006 (p. 38¹³; p. 148 no PDF¹⁴) aqui analisada, a distribuição dos *charts* europeus de discos por companhia eram as seguintes para o ano: 27% para a Universal, 26% para a Sony BMG, 23,1% para a Warner, 18,3% para a EMI e 5,6% para outros. Para os mesmos *charts* por singles¹⁵ a lista é a seguinte: Universal (35,1%), Sony BMG (24,4%), Warner (20%), EMI (11,3%) e outros (9,2%). Já em 2009, temos a expansão desta lógica exposta em um gráfico para os *charts* de top 200 (The Billboard 200) para os EUA. Neste gráfico que, se localiza na mesma página do *chart* de fim de ano (p. 84¹⁶; p. 90 no PDF), considerado o mais importante da revista, a distribuição é feita também pela parcela que cada corporação tem nas canções. As estatísticas para o ano de 2009 nos informam ainda que a distribuição percentual das corporações para todos os *charts* é de 7% para a EMI, 8,6% para os independentes e 36,9% para a vencedora Universal¹⁷.

Estas duas dinâmicas não ocupam lá muito espaço na revista, porém nos dizem um bom tanto sobre a ascensão do discurso estatístico e do poder das próprias corporações dentro da indústria da música. O caráter quantitativo do espaço ocupado também deve ser levado em conta nessa análise. Para o ano de 2009, os gráficos e balanços citando as corporações não estão pelos cantos da edição como em outros anos, mas se localizam na mesma página do *chart* mais importante da revista. Sendo assim, as corporações cujos nomes antes apareciam em tímidas tabelas passam não só a figurar justamente na parte mais importante da revista, mas também

¹³ BILLBOARD. 23 dec. 2006. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2006/BB-2006-12-23.pdf>>. P. 38. Acesso em: 04 out. 2019.

¹⁴ Algumas referências apresentam uma grande discrepância entre a página do PDF e a página da revista em si. Isto acontece porque muitas dessas edições de fim de ano são duplas, porém, como estão compiladas no mesmo PDF, optei por deixá-las dessa forma.

¹⁵ BILLBOARD. 23 dec. 2006. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2006/BB-2006-12-23.pdf>>. P. 38. Acesso em: 04 out. 2019.

¹⁶ BILLBOARD. 19 dec. 2009. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2009/BB-2009-12-19.pdf>>. P. 84. Acesso em: 04 out. 2019.

¹⁷ Idem.

demonstram já ali qual a quota de mercado que detém desta. É importante aqui ter afiadas algumas premissas teóricas de Foucault para discorrer sobre os efeitos de poder que esse discurso presente na Billboard acarreta. Sendo a publicação mais importante dos EUA no que tange à música comercial, produto mais lucrativo da indústria, estes são de enorme amplitude. Devemos nos perguntar o porquê de as corporações e suas respectivas quotas de mercado nem aparecerem na década de 1970 e figurarem em todas as edições dos anos 2000 com suas altíssimas participações e seu escrachado domínio total dessa parcela do mercado. Ainda, o posterior avanço dos cantos para o centro da atenção é outro fator a ser levado em conta. Isso ocorre necessariamente por que no século passado haviam muito mais empresas competindo no mercado ou porque os gigantes da indústria explicitam seu oligopólio como uma maneira de demonstrar seu poderio aos demais atores sociais da indústria? Ou será que isto ocorre também pela internalização inconsciente do discurso contábil que acaba gerando, através de uma estratégia sem estrategistas, uma demanda global por avaliações e balanços em termos de gráficos e estatísticas? Quais são os efeitos nos próprios *charts*, principalmente no que tange à variedade cultural das músicas destes, de um oligopólio tão dominante nesse setor do mercado? Essa oligopolização afeta o conteúdo lírico de suas canções?

Chego ao fim deste capítulo com a certeza de que foi o maior trabalho de análise empírica que fiz até agora na minha breve trajetória acadêmica. Este que vos escreve não é particularmente um defensor do empirismo, porém o justifico porque esta pesquisa será levada adiante no mestrado. Nesse sentido, esse levantamento de dados servirá de base tanto para a análise do discurso não pairar desconexa de certos aspectos materiais, em particular o enorme grau de oligopolização do objeto aqui pesquisado, quanto para o posterior aprofundamento deste trabalho. Enchi também tais exemplos com notas de rodapé de referência para o leitor interessado que queira utilizar ou conferir esses dados por curiosidade, por desconfiança, pela justificável ida às fontes ou mesmo para sua própria pesquisa. Creio, por fim, no grande potencial revelador desta análise tendo em vista que a premissa de que a competição leva ao monopólio e ao oligopólio tanto na indústria cultural quanto em diversos outros setores do mercado poderá iluminar questões como a restrição de estilos musicais nos *charts*, dentre outras que aparecerão nos próximos capítulos.

2 – Por uma análise do discurso lírico das canções do topo das paradas

“Environment

The environment exceeding on the level

Of our unconsciousness

For example

What does the Billboard say

Come and play, come and play

Forget about the movement”

Rage Against the Machine - Freedom

Afirmar ser o neoliberalismo uma racionalidade política e só descrever seus efeitos através de estatísticas seria uma contradição por demais irresolúvel para o que venho propondo neste trabalho. Não pretendo estabelecer a ponte entre este capítulo e o outro através da relação causa e efeito que se evidenciaria na seguinte arguição: o discurso neoliberal vai ganhando espaço nas letras das canções aqui analisadas porque a indústria está cada vez mais oligopolizada. Ora, a hipótese de que essa seria uma dentre várias causas que levaram à homogeneização do discurso nos *charts* da Billboard me parece o caminho mais certo a se trilhar. Isto porque dialoga muito mais com a ideia de que há todo um dispositivo onde o âmbito econômico, junto ao cultural e político, produziria o indivíduo e a própria sociedade capitalista como um todo. Nesse sentido, este capítulo se propõe a analisar como o neoliberalismo enquanto um sistema normativo que “produz certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades.” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 16) se apresenta nas letras das canções da Billboard, tanto na década de 1970 quanto na de 2000.

A hipótese aqui levantada é de que as líricas do novo milênio, por consequência da conquista de hegemonia que tal racionalidade política promoveu no último quarto do século XX, são muito mais colonizadas pela lógica do mercado do que as dos anos 70. Tal processo levaria, por sua vez, à construção de uma subjetividade diferente daquela na qual o indivíduo do século XIX se fundou. Seria uma “subjetivação contábil e financeira, que nada mais é do que a forma mais bem-acabada de subjetivação capitalista” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 31).

Não quero de forma alguma afirmar que a Billboard ou a música dita comercial são os grandes culpados pela ascensão dessa nova forma de subjetivação, até porque tal arguição seria ridícula. Localizo a revista enquanto uma peça da indústria cultural que, por sua vez, é um dentre muitos dispositivos de produção de verdade que, dentro de um regime de produção da mesma, impõe a governamentalidade neoliberal à sociedade. Tal governamentalidade, presente nos discursos das canções que chegam ao topo das paradas, adquire o status de verdade como um efeito de poder tanto da reprodução maciça quanto da enorme visibilidade que adquirem por isso. Essa verdade se encontra, portanto, em meio a diversas outras, sendo um dos efeitos de poder de tal conjunto, o fortalecimento e a reprodução do neoliberalismo enquanto lógica normativa que impõe a racionalidade de mercado à existência.

Muito se pontua que a história é feita de continuidades e discontinuidades. Creio que o processo sobre o qual discorro tem um pouco das duas. Para tal pontuação parto da afirmação de que “existe todo um escalonamento de tipos de acontecimentos diferentes que não têm o mesmo alcance, a mesma amplitude cronológica, nem a mesma capacidade de produzir efeitos.” (FOUCAULT, 2018, p. 40). O que me leva a uma pergunta: qual o acontecimento a ser pontuado aqui? Poderia tomar o maio de 68 como símbolo da virada e da crise das formas de governo que o capitalismo tinha até então, mas faz isso tanto sentido nesse contexto? Tem de ser um acontecimento que tenha durado um dia, uma semana ou mesmo um mês? A posse de Reagan ou de Thatcher, o maio de 68, o Nobel da economia ganho por Hayek em 1974, etc. são todos acontecimentos que não podem ser desligados das estruturas. Todos estes pontuam um processo mais amplo, a ascensão do neoliberalismo seja ele interpretado como racionalidade política, ideologia ou sistema econômico. Os acontecimentos são, portanto, indícios da abertura da fenda da discontinuidade daquele período histórico, mas o que realmente a abre é o processo mais amplo de hegemonização neoliberal do qual aqueles são apenas fragmentos postos em ordem racional para a construção da narrativa.

Aqui, a continuidade volta a assombrar pois é ela mesma uma das responsáveis pela concretização da ruptura. Se partirmos da ideia de que entre os séculos XVII e XVIII há um “desbloqueio tecnológico da produtividade de poder” (FOUCAULT, 2018, p. 45) que leva à criação de formas contínuas e individualizadas do mesmo, podemos traçar a constante evolução deste processo. Digo isso em termos de evolução no sentido de que desde então as tecnologias do poder vêm se tornando cada vez mais eficientes. Tomemos a vigilância como exemplo pois esta é um dos instrumentos de controle mais eficazes da disciplina (FOUCAULT, 2018). Esta vem, desde o século XVII, sofrendo uma evolução tecnológica que se evidencia de forma óbvia

a qualquer observador atento que pense o século XXI. Os efeitos de poder de tal instrumento e de suas ferramentas (sendo as redes sociais talvez o exemplo mais nevrálgico) são de tamanha amplitude que mudaram o curso das eleições em algumas das maiores economias do mundo nos últimos anos (vide a Cambridge Analytica). Nesse sentido, tal evolução, aqui interpretada como uma continuidade que se concretiza na longa duração, leva a uma reorganização do dispositivo. Tal reorganização teria se dado também em resposta a uma crise da governamentalidade liberal (FOUCAULT, 2018) que se evidenciaria, por exemplo, como acontecimento no maio de 68 e de forma mais geral no clima de rebeldia que havia tomado conta da juventude ocidental no período. Ainda, das ferramentas de controle da governamentalidade liberal, a disciplina ou poder disciplinar era uma das principais técnicas que

permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade; é o diagrama de um poder que não atua do exterior, mas trabalha o corpo dos homens, manipula seus elementos, produz seu comportamento, enfim, fabrica o tipo de homem necessário ao funcionamento e à manutenção da sociedade industrial, capitalista. (FOUCAULT, 2018, p. 21-22).

O poder em sua forma disciplinar é, portanto, o fabricante do indivíduo moderno e tem na vigilância um de seus principais instrumentos de controle. Dentro dessa lógica liberal, tal indivíduo ainda possuía relativa autonomia para pensar as diversas esferas de sua vida (DARDOT; LAVAL, 2016). Entretanto, há aqui “dois grandes impulsos paralelos: a democracia política e o capitalismo.” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 323). Esse processo cria uma dualidade no indivíduo moderno: “o cidadão dotado de direitos inalienáveis e o homem econômico guiado por seus interesses, o homem como ‘fim’ e o homem como ‘instrumento’”. A história dessa modernidade consagrou um desequilíbrio a favor do segundo polo.” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 323).

É neste desequilíbrio que foco a análise, pois é ele que acaba fabricando um novo tipo de indivíduo diferente daquele que a disciplina havia fabricado para a sociedade industrial. Este, aqui chamado de *neossujeito* (DARDOT; LAVAL, 2016), não tem mais a relativa autonomia que seu predecessor possuía. Ele surge ao fim do século XX como o indivíduo competitivo, alguém que exerce um perpétuo cálculo sobre si mesmo, um alguém que deve sempre aprimorar-se aumentando e valorizando seu capital humano. Nesse sentido, enquanto aquele do século XIX tinha relativa “liberdade” para governar de forma heterogênea as diversas instâncias

de sua vida, esse último, surgido no fim do século XX, governa a si como uma empresa: “Todas as suas atividades devem assemelhar-se a uma produção, a um investimento, a um cálculo de custos. A economia se torna uma disciplina pessoal.” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 331).

Em suma, o desbloqueio de poder do século XVIII leva a uma constante evolução que produz, através de subjetivação, um sujeito diferente daquele que havia inicialmente surgido. Este que aqui chamamos de *neossujeito* é sintoma da descontinuidade que é produzida pela própria continuidade de tal evolução. Em última instância, é o dispositivo que encabeça tal processo que é realizado através de uma estratégia, e por estratégia entendamos “o conjunto de discursos, práticas, dispositivos de poder visando à instauração de novas condições políticas, a modificação das regras de funcionamento econômico e a alteração das relações sociais de modo a impor esses objetivos.” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 191). Nesse sentido, ambos sujeitos surgem para fins específicos: o primeiro para a manutenção e produção da sociedade capitalista moderna e o segundo para a produção e manutenção da sociedade capitalista neoliberal. Necessário pontuar ainda que tal processo não é produto de uma cúpula ideológica, mas sim se fez com os atores e peças do dispositivo fortalecendo uns aos outros sem necessariamente um planejamento anterior. Nesse sentido, pode-se falar de uma estratégia sem estrategistas da qual o aparecimento do *neossujeito* é um dos sintomas.

Tal fabricação é feita através do governo, tanto do indivíduo para com ele mesmo, quanto deste para com os outros, ou seja, através da governamentalidade. Trago esse conceito para o trabalho, pois o entendimento de que esta é o encontro das técnicas de dominação de si e dos outros (FOUCAULT, 2018) me permite aferir que os artistas que chegam ao topo das paradas internalizaram os discursos que estão reproduzindo. Ainda, por serem eles das classes mais altas e, muitas vezes, serem a própria encarnação da ascensão de classe prometida, a reprodução dessas verdades é coerente e confortável. Nesse sentido, esses músicos são aqui interpretados como peças nas engrenagens da indústria da música que é, por sua vez, peça do dispositivo de manutenção e produção da sociedade neoliberal.

Percorri este longo caminho teórico para aqui retomar a minha hipótese: o discurso presente nas músicas que chegam às paradas da Billboard reproduz a racionalidade neoliberal na sua lírica sendo, portanto, um dos elementos de produção do *neossujeito*. Essa subjetivação contábil é interpretada então como efeito de poder da veiculação maciça desse discurso tendo em vista a imensa visibilidade que a revista gera. No sentido de comprovar tal hipótese, pretendo instrumentalizar a análise do discurso para uma comparação das letras das décadas de

1970 e de 2000. Creio que a ascensão da racionalidade neoliberal sobre a música de massas pode ser comprovada empiricamente. Para tal comprovação, criei diversas categorias como, por exemplo, “festa” no intuito de comparar como tais fenômenos foram retratados nos anos 70 e como foram nos anos 2000. As listagens do novo milênio seriam, nesse esquema, caracterizadas por uma colonização da lógica de mercado muito mais intensa do que as da década de 70.

Quanto à questão metodológica, tomo o discurso como “uma bem-sucedida, mas provisória, fixação de sentidos, daí que o conceito de discurso e a teoria do discurso partem do princípio que as verdades anteriores aos discursos não existem” (PINTO, 2005, p. 80). Ainda, “os discursos, na medida em que contém significados incorporados por sujeitos, que os constroem ou são por eles subjetificados, provocam efeitos concretos, na forma das pessoas se relacionarem entre si, nas formas como a história toma os seus rumos.” (PINTO, 2005, p. 82). Nesse sentido, o discurso presente nas canções da Billboard e das demais peças do dispositivo é interpretado como produtor de verdade porque fabrica, através da insistente fixação de sentidos, as verdades da sociedade neoliberal. Tais verdades, por sua vez, produzem essa nova forma de relações sociais contáveis baseadas no lucro, seja este de qualquer tipo de capital (cultural, econômico, político, etc.) o que acarreta na subjetivação dos indivíduos segundo o modelo da empresa.

Trago aqui a análise lírica das canções. Faço esta através de amostragem, porque uma análise quantitativa não caberia em um trabalho de conclusão de curso. Ainda, tratei no primeiro capítulo de aspectos materiais da formação discursiva em questão sendo esta definida enquanto

um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço e que definem em cada época dada e para cada área social e econômica, geográfica ou linguística dada as condições do exercício da função enunciativa”. Em outras palavras, a formação discursiva envolve as condições a partir das quais se expressam os temas, objetos, hipóteses etc. em um dado espaço discursivo. (FOUCAULT, apud PINTO, 2005, p. 35).

Uma das conclusões que cheguei a partir de tal prisma de análise é que para que uma música chegue à Billboard, entendida aqui como o corpo discursivo, no século XXI, ela deve pertencer à Warner, à Sony, à Universal ou a algum dos dois outros grupos hegemônicos que figuravam no início do novo milênio. Isto porque das 2000 canções analisadas, nove não eram das três corporações, sendo todas essas da década de 1970. Retomo a questão das condições materiais não para encher linguiça, mas para que, quando a análise lírica tomar conta das próximas páginas, o leitor tenha em mente essa condição tão gritante a partir da qual foram

fabricadas. De qualquer forma, o primeiro elemento que salta aos olhos de qualquer um que se debruce sobre tais letras é o amor romântico. Não há tema mais recorrente que esse nem no século passado e neste. A categoria romance chega a 70% no *chart* de fim de ano de 1981. Para além deste, há vários outros temas recorrentes como o imaginário sulista no country dos anos 70 e os constantes chamados à festa em todos anos analisados.

2.1 - O avanço neoliberal sobre a lírica

Uma das canções mais simbólicas que podem ser tomadas aqui como sintoma do início do avanço da racionalidade neoliberal sobre a música de massas é a mais que famosa “*We are the champions*” do Queen. Esta figurou na vigésima quinta posição do *chart* de fim de ano de 1978 e sua letra não pode deixar mais clara a mensagem¹⁸:

*“We are the champions, my friends
And we'll keep on fighting 'til the end
We are the champions
We are the champions
No time for losers
'Cause we are the champions of the world”*¹⁹

Não há tempo para os perdedores pois nós somos os campeões. Chegamos até aqui por esforço, quebrando a cara... Apesar de ele ser “chutado na cara” como diz a letra, Freddie conseguiu dar a famosa volta por cima. Sua imparidade não se resume somente ao velho discurso do *self-made man*, mas a algo novo, a uma promoção do eu e da meritocracia a níveis explícitos que não podem ser encontrados nas listas anteriormente observadas. Esta promove antes de tudo a ideia da competição, pois, dizer que são os campeões do mundo implica interpretar este como uma competição, que é enfim o princípio nevrálgico da racionalidade neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016). Isto ainda é reiterado no fim do refrão quando os perdedores são retratados como pessoas não merecedoras de tempo, sub cidadãos que não conseguiram um lugar de preponderância na disputa. A canção que mais se aproxima discursivamente desta na década de 1970 é “*Gonna Fly Now*”, tema do filme “*Rocky: um*

¹⁸ Farei uma nota de rodapé contendo uma livre tradução das citações diretas de cada canção.

¹⁹ “Nós somos os campeões, meus amigos;
E nós continuaremos lutando até o fim; nós somos os campeões;
Nós somos os campeões;
Sem tempo para perdedores;
Pois nós somos os campeões do mundo.”

lutador (1976)” que figurou na vigésima primeira posição da tabela de 1977. Faço essa aproximação também a partir da conexão com o filme que reforça a meritocracia e a ideia de que trabalhando duro ou, literalmente lutando, a pessoa pode conseguir aquilo que quer. Coloquemos ambas em perspectiva:

Trying hard now
It's so hard now
Trying hard now
Gettin' strong now
Coming on, now
Gettin' strong now
Gonna fly now
Flyin' high now
*Gonna fly, fly, fly*²⁰

Fica óbvio, portanto, que Freddie Mercury está cantando algo muito mais explícito do que essa trilha, no entanto, quando escutada em perspectiva com o filme, ela se torna também produtora do mesmo discurso e das mesmas verdades. Isto porque em tal obra existe toda a criação de um imaginário social que joga a carga da competição para os ombros do indivíduo através da ideia de que trabalhando duro e por conta, o indivíduo pode ascender socialmente, conquistar o que quer, etc. Rocky é o perfeito exemplo dessa construção: começa como um jovem qualquer que, através de muito esforço próprio, realiza uma ascese que “termina com a *identificação* do sujeito com a empresa” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 372). O personagem tem sua subjetividade aliciada através da ascese enquanto um ideal que deve ser perseguido, sendo o produto final a identificação deste com a empresa (lutador). Ainda, apesar deste trabalho não ser sobre cinema, importante pontuar que esta música, por ser trilha de um filme, carrega tal simbolismo junto com ela. Sendo assim, a análise deve necessariamente estar conectada a isto. Sobre esse tema ainda temos “*Makin' it*” de David Naughton que fechou 1979 na décima quarta posição do *chart* e retrata a escalada da pobreza ao sucesso.

²⁰ “Tentando muito agora;
É muito difícil agora;
Tentando muito agora;
Ficando forte agora;
Chegando agora;
Ficando forte agora;
Vou voar agora;
Voando alto agora;
Vou voar, voar, voar.”

Aparecem mais algumas canções sobre motivação e dar a volta por cima, mas “*We are the Champions*” permanece a epítome da construção desta nova forma de existência que se desenhava nos anos 70, tendo em vista seu discurso alinhado a essa racionalidade e a amplitude que alcançou por ser uma das canções mais famosas do século passado. Não parece à toa, portanto, que ela apareça no fim da década como sintoma do início da conquista da hegemonia que as forças neoliberais promoveram. Já o cenário para os anos 2000 muda drasticamente. Se anteriormente se falava em campeões e perdedores, as líricas aqui adquirem novos tons. A quantidade de músicas que falam sobre o eu poderoso que pode tudo é enorme e a racionalidade neoliberal já se encontra difundida em diversas categorias observáveis as quais falarei abaixo.

2.3 – O eu poderoso

Analiso nesse primeiro tópico a construção de todo um “discurso social de valorização exagerada do indivíduo” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 372). Este verdadeiro mito social é apenas uma das características do *neossujeito* e sua construção enquanto verdade pode ser observada tanto em uma estética mais explícita quanto em uma maior ocorrência de tal tema nas listagens do novo milênio. Não são poucas as músicas que começam com os artistas cantando seus próprios nomes no sentido de afirmarem sua presença. A canção “*Hips don’t lie*” da Shakira ou “*London Bridge*” da Fergie são dois exemplos que elucidam a ponta do Iceberg da gigantesca mudança que ocorre na forma como se fala sobre si nas listas. É interessante destacar essa forma (falar o próprio nome) de autopromoção porque ela praticamente inexistia na década de 1970 ao passo que é algo comum nos anos 2000. Entretanto, a mudança mais radical está na forma do discurso que assume um nível de egocentrismo e monetarização enorme. Um dos vários exemplos que une de forma forte as características que venho expondo até aqui é a música “*Diva*” da cantora Beyonce que figurou na posição 82 do *chart* de 2009:

*“Been the number one diva in this game for a minute
I know you read the paper, the one that they call a queen
Every radio round the world know me 'cause that's where I be (first!)”²¹*

Se substituirmos tal palavra por “campeã” temos um discurso muito parecido com a canção do Queen analisada anteriormente. Não esqueçamos é claro que ela fala que é a número

²¹ “Sendo a diva número 1 nesse jogo há pouco tempo
Eu sei que você leu o jornal, a única que chamam de rainha
Todas as rádios do mundo me conhecem, porque estou em evidência.”

um do jogo o que implica também que está em uma competição. Entretanto, há mais fatores a se levar em conta:

Gettin' money, diva's gettin' Money

*If you ain't gettin' money then you ain't got nothing fo' me*²²

Agora sim, temos um elemento que é muito mais frequente nas listas do novo milênio. Isso porque a sociedade dos anos setenta ainda não era colonizada pela racionalidade neoliberal a ponto de apresentar tais letras. Há algumas canções naquela década que falam sobre relações sob o prisma contábil, mas não algo tão explícito quanto a ideia de que se alguém não ganha dinheiro, essa pessoa não tem nada a lhe oferecer. De uma perspectiva comparada, o ano de 1979 apresenta seis canções em que tal retórica é mais explícita seja ela em forma de autopromoção ou da colonização da lógica contábil. Esse número sobe para no mínimo 21 canções em 2009, sendo que para tal análise só foram contabilizadas aquelas cujas líricas continham os fenômenos acima descritos de forma mais explícita.

Antes de continuar o texto, quero reiterar que não estou falando que o artista é o que estou apresentando, mas sim que o que apresento é a parte da obra que chega ao topo da Billboard. Não falo aqui de nenhuma forma que o Queen ou a Beyonce são o que está escrito nas letras, mas sim que esta é uma das partes dos artistas que aparece nas paradas e que se mostra como um fenômeno observável nas listas. Abro esse espaço agora porque isso deve ser levado em conta para todos músicos aqui analisados: não estou dizendo que fulano o que aparece no *chart* ou qualquer sandice parecida, estou analisando o discurso com que se apresentam na tabela musical padrão dos EUA. A própria obra da Beyonce é utilizada no fim do capítulo novamente por conter um discurso desviante. Ainda, não afirmo em nenhum momento que a racionalidade neoliberal é hegemônica e incontestada no *chart*, mas sim aponto a sua ascensão através da perspectiva comparada 1970-2000.

De qualquer forma, voltamos a 2007 para uma música que também é arquetípica do discurso neoliberal: “*Fergalicious*” figura na décima nona posição e foi composta por Fergie e Will.i.am. No próprio título a canção faz uma alusão com as palavras “Fergie” e “*delicious*”, dando a entender que a cantora em questão é deliciosa. Ao longo desta, há uma grande promoção de si mesma através da construção de uma narrativa que mostra a cantora como irresistível aos homens. Britney Spears também nos agracia aqui com “*Piece of me*”, na posição

²² “Ganhando dinheiro, a diva está ganhando dinheiro
Se você não ganha dinheiro, você não tem nada para mim.”

83 de 2008. A princesa do pop deixa claro também que todos querem um pedaço dela. Duas são as sentenças que quero separar, a que inicia a música e a que inicia o refrão:

*“I’m Miss American Dream since I was seventeen”*²³

*“I’m Mrs. Lifestyles of the rich and famous”*²⁴

Ambas frases são explícitas em sua ideologia: a primeira onde ela destaca a si mesma como a “Miss sonho americano” faz jus à ideia de que ela representa o estilo de vida dos ricos estadunidenses. Nos anos 2000, há um vasto enaltecimento desse estilo de vida que, por questões materiais, só pode pertencer às classes mais abastadas. A forma como essa classe social experencia a felicidade, a satisfação, o estar bem consigo mesmo, etc. é vendida ao ouvinte que, se não for rico, deve perseguir tal estilo de vida para poder alcançar tais conquistas. Mesmo na parada de 1981, última analisada do século XX e cuja temática do romance predomina em 70 das 100 canções, não há nenhum tipo de glamourização desse modo de vida. Vende-se o amor romântico, a vida noturna e mesmo a ascensão pessoal do *self made man*, mas não há ninguém se autopromovendo desta forma. Nesse sentido, a autopromoção enquanto discurso presente na Billboard constrói uma maneira de os indivíduos falarem sobre si. Isto, sob o prisma de que a racionalidade neoliberal produz um “discurso social de valorização exagerada do indivíduo” (DARDOT; LAVAL. 2016, p. 372), pode ser analisado como produção de verdade e subjetificação por parte do dispositivo.

2.4 – O enaltecimento de uma cultura contábil: uma cultura da riqueza

O fenômeno que mais me impressionou na análise comparativa é o aumento exponencial dos padrões aqui destacados: valorização exacerbada do eu, aumento do aparecimento explícito de um discurso contábil ao extremo, a aparição de nomes de marcas, ostentação, a valorização das armas (elemento da cultura conservadora estadunidense), objetificação feminina, etc. Não estou aqui querendo fazer nenhuma polícia moral, pelo contrário, quero assinalar como as listas do novo milênio contém discursos muito mais conservadores do que seus pares do século passado. Não é só a Britney Spears que trará em suas músicas um culto à riqueza, esse fenômeno é observável em praticamente todos estilos musicais dos anos 2000, sendo a frequência de tais líricas maior conforme se vai chegando ao fim da década. A música “*Smack that*” gravada por

²³ Sou a miss sonho americano desde que tinha 17 anos”.

²⁴ Sou o senhor estilo de vida dos ricos e famosos”.

Eminem e Akon e que fechou 2007 na décima quinta posição do *chart* nos dá uma luz sobre a discussão:

I feel you creepin, I can see you from my shadow

*Wanna jump up in my Lamborghini Gallardo*²⁵

A penetração da racionalidade neoliberal no campo da música faz surgir um fenômeno não observável nos anos 70: a menção de marcas nas letras. Gucci, Louis Vitton, Lamborghini, etc. são palavras frequentes nas canções do novo milênio, sendo que há mesmo um rapper que chegou nas paradas usando isso em seu próprio nome artístico: Gucci Mane. Da mesma forma em “*Whatever you like*” do cantor T.I que figurou na décima quinta posição da lista de 2008, um homem oferece a uma mulher o que ela quiser para ficar com ele. As ofertas obviamente são luxo e riqueza, o sonho americano em outras palavras:

Want it, you could get it, my dear

*Five million dollar home, drop Bentleys, I swear, yeah*²⁶

Tudo isso se intensifica muito quando entram em questão os clipes, porque estes contêm tais características elevadas à décima potência. Foi assistindo a ampla colonização da lógica contábil destes que optei por continuar esta pesquisa no mestrado analisando o discurso imagético junto à lírica. Isto não vem ao caso para o presente trabalho, entretanto, fica como convite ao leitor que assista aos clipes das músicas citadas até agora aqui e tire suas próprias conclusões. Falo destes porque chego a uma canção muito ambígua cuja análise dificilmente poderia ser a mesma se fosse desconexa do vídeo. Trata-se da canção “*Throw It in the Bag*” de Fabolous e The-Dream que figurou na posição 71 do *chart* de 2009. Esta contém alguns padrões anteriormente observados:

Keepin tha baton, Louie vuttion

Gucci down to her feet, Yup just like me.

Im the one, with them ones.

Fuck the price on the tag

*just throw it in the bag*²⁷

²⁵ “Te sinto rastejando, posso te ver da minha sombra Quer entrar no meu Lamborghini Gallardo”.

²⁶ “Você quer, pode ter, minha querida Casa de cinco milhões, Bentleys, eu juro, yeah”.

²⁷ Mantenha esse batom, Louie vuttion Gucci nos pés dela, assim como eu Eu sou o número um, com as primeiras Dane-se o preço

Há as menções a marcas e a já tradicional ostentação. A questão é que a última frase do refrão livremente traduzida por “basta jogar na bolsa”, ao ser interpretada à luz do clipe muda totalmente de perspectiva. Isso porque este conta a narrativa de uma moça que acompanha um cara rico que se propõe a leva-la nas lojas e comprar o que quiser. A moça, porém, é uma ladra de diamantes que é presa por estar roubando sendo, por fim, solta. Nesse sentido, apesar de o vídeo mostrar cenas de ostentação, a ambiguidade incorre porque o “jogar na bolsa”, em tal contexto, parece uma mensagem de incentivo ao furto. De qualquer forma, mesmo que essa canção incentive ao furto, ela se utiliza da lógica contábil, faz menção a marcas, demonstra claramente a ostentação no clipe, etc. Esta só poderia, portanto, aparecer nos anos 2000, pois mesmo que seja interpretada como contestatória, demonstra vários elementos da lógica contábil que não se fazem presentes nas letras do século passado aqui analisadas.

A glamorização do estilo de vida dos ricos não se manifesta somente em um estilo musical e muito menos na equivalência da felicidade ao possuir coisas de marca. A canção "Glamorous" da Fergie e Ludacris é um outro exemplo ambíguo que fechou 2007 em décimo lugar. Ela começa com a cantora mencionando seu próprio nome, porém a mensagem que vem depois disso é mais direta no que quer dizer:

If you ain't got no money, take yo' broke ass home, you say it!

If you ain't got no money, take yo' broke ass home!

G-L-A-M-O-R-O-U-S, yeah

G-L-A-M-O-R-O-U-S

We flying first class, up in the sky

Popping champagne, living my life

In the fast lane²⁸

Depois disso a cantora se retrata dizendo que ainda vai ao Taco Bell e que o ouro e os diamantes não significam nada para ela, mas como acreditar nisso quando se começa a música dizendo a todos que estão quebrados que vão para suas respectivas casas? Ou quando o ápice de seu sofrimento se dá tomando champagne em seu jatinho particular? Interessante que a

Apenas jogue na bolsa”.

²⁸ "Se você não tem dinheiro, volte para casa, vocês dizem

Se você não tem dinheiro, volte para casa

G-l-a-m-u-r-o-s-a (sim)

G-l-a-m-u-r-o-s-a

Estamos voando pelo céu de primeira classe

Estourando champagne, vivendo a vida

Na pista mais rápida”

cantora diz que tais coisas não necessariamente trazem felicidade, entretanto a propaganda desse estilo de vida está ali e, mesmo contendo tal dialética, ainda só se faz possível dentro de uma lógica advinda do neoliberalismo. Fecho aqui com o último exemplo e talvez um dos mais propagandísticos de tal colonização. “*Live your life*” de TI e Rihanna figurou na posição 37 no *chart* de 2008. Seu início me deixou curioso pela menção de algo específico:

*Ey, this is special what's happenin' to all my
All my all my soldiers over there in Iraq
Everybody right here
What you need to do is be thankful
For the life you got, you know what I'm sayin'?*²⁹

Ora, a canção começa convocando os soldados lá no Iraque e o ouvinte a serem gratos pelo que tem. Podem me acusar de forçar uma interpretação aqui, mas dizer aos soldados estadunidenses lutando no Iraque, em pleno 2008, que estes devem ser gratos pela vida é nada menos que um serviço ideológico, seja este planejado ou não, ao governo Bush e sua guerra ao terrorismo. Logo após, o velho discurso vem com força:

*You're gonna be, a shinin' star
In fancy clothes, and fancy cars
And then you'll see, you're gonna go far
'Cause everyone knows, just who ya are
So live your life (Hey! Ay ay ay)
You steady chasin' that paper, just live your life*³⁰

Aqui se diz ao ouvinte que este será uma estrela, andará em carrões e terá boas roupas desde que continue perseguindo o dinheiro, o que é por fim equiparado a “só viver a sua vida”. Novamente temos o “*self-made man*”, a ascensão de classe prometida àquela que mais se esforçar, o “faça você mesmo”. Quero pontuar ainda mais umas coisas:

²⁹ “Ei, isso é especial, o que está acontecendo com os meus
Todos os meus soldados lá no Iraque
Todo mundo aqui
O que você precisa é ser grato
Pela vida que têm, sabe o que estou dizendo?”.

³⁰ Você será uma estrela brilhante
Em roupas caras e carros caros
E então você verá, você irá longe
Porque todos sabem, quem você é
Então viva sua vida (Hey! Ay ay ay)
Continue perseguindo o dinheiro, apenas viva a sua vida”

Allergic to the counterfeit

*Impartial to the politics*³¹

Juntamos, portanto, o “faça você mesmo” à imparcialidade política. A típica pretensão à neutralidade de um discurso que é em essência neoliberal também marca sua presença alinhada à ideia de que todos têm que viver a sua vida e correr atrás de seus objetivos. Pontuo só mais duas coisas:

Got my mind on my money

And I'm not goin' away

*So keep on gettin' your paper, and keep on climbin'”*³²

“I'm livin' my life, my life

And I'll never stop it

*(So live your life)”*³³

Os cantores obviamente estão vivendo sua própria vida, sem a ajuda do Estado ou qualquer coisa do tipo tendo em vista que fazem parte das classes mais altas. A mensagem que passam é de que todos devem aderir a isto, cada qual cuidando de sua própria vida. Não era essa a mensagem dos teóricos neoliberais? Não teorizaram estes sobre “introduzir dispositivos de mercado e estímulos mercantis, ou quase mercantis, para conseguir que os indivíduos se tornem ativos, empreendedores, protagonistas em suas escolhas...” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 224). Não seria esta canção um “estímulo quase mercantil” ou, melhor falando, um estímulo ideológico para a criação do tipo de sujeito que Mises e Hayek sonhavam para a sociedade? Ainda, tal lírica pode ser interpretada como instrumento do objetivo que os discípulos de Bentham e os atuais neoliberais vem tentando alcançar: uma interiorização das coerções, um autogoverno (FOUCAULT. 2018). Creio que, neste caso exemplar, o conceito de governamentalidade é essencial para a compreensão. Esta, entendida como “encontro entre as técnicas de dominação exercidas sobre os outros e as técnicas de si” (FOUCAULT, apud DARDOT; LAVAL. 2016, p. 18), não seria exatamente o que os artistas propõem? Sugiro que o leitor procure o resto da letra, pois eles mesmos dizem que estão também no jogo “perseguido o papel”. Eles mesmos dizem que se suas vendas estão indo mal é só recorrer a

³¹ “Alérgico a falsificações
Imparcial a política”.

³² “Tenho minha mente em meu dinheiro
E não vou a lugar nenhum
Então siga ganhando seu dinheiro e continue subindo”.

³³ “Estou vivendo minha vida, minha vida
E eu nunca vou parar
(Então viva sua vida)”.

fulano ou beltrano que o problema se resolve. Eles mesmos dizem que sabem que tudo é um jogo, mas que tem sua mente no dinheiro e que, assim como eles, o ouvinte deve tentar fazer o mesmo “perseguido o papel”. Ou seja, os artistas não só impõem esse discurso aos outros como dão indícios de que o internalizaram, concretizando dessa forma o conceito de governamentalidade.

O peso da competição é jogado sobre os ombros do indivíduo através de uma retórica de imposição: viva a sua vida! seja grato pelo que tem! Você pode se tornar uma estrela e ostentar desde que trabalhe para tal. Isto é equiparado à perseguição ao dinheiro que é o modo como o “viver a vida” e a ascensão social são apresentados. A imparcialidade política também tem seu momento de brilho (isto, é claro, depois de ter começado a canção dizendo que os soldados estadunidenses no Iraque deveriam ser gratos pela vida que tem). Os cantores se apresentam ainda como símbolos do sucesso e que alcançaram isto tendo suas mentes focadas na grana. Estes “perseguidores do papel” como eles mesmos se intitulam ainda fazem o convite para o ouvinte (o miserável, o soldado, o rico, etc.) a fazer o mesmo e depois sugerem que como vivem as suas próprias vidas dessa forma as outras pessoas deveriam fazer o mesmo. A única pequena diferença não mencionada é o fato de serem ricos o suficiente para nunca mais terem que trabalhar na vida ao contrário da maior parte dos ouvintes. Não esqueçamos também da forma pela qual a canção enuncia sua mensagem. Tanto ao longo dela quanto no próprio título, o modo imperativo é utilizado nos pontos de destaque que, coincidentemente, são aqueles que carregam com mais força a racionalidade neoliberal: *“You steady chasin’ that paper, just live your life”*. Outra coisa que chama a atenção por esse viés é o título: *“Live your life”*. Este consiste numa ordem expedida no tom imperativo, construção frasal igual a dos slogans propagandísticos famosos: *“Just do it”*, *“Drink Coca-Cola”*. Resta saber se os compositores instrumentalizaram a psicologia social que baseia a publicidade para a canção. Fato é que esta, para além de carregar elementos utilizados pela indústria da propaganda, alcançou justamente os objetivos desta, ou seja, alcançou uma notoriedade maior que muitas daquelas que chegaram ao topo do chart no mesmo ano. Nesse sentido, é necessário pontuar que os efeitos de poder desse discurso foram ampliados pela instrumentalização consciente ou não dessas ferramentas.

O próximo passo da análise seria saber quem compôs a canção. O Spotify não cita nem compositores nem produtores, já o Google traz quatro nomes: T.I., Dan Balan, Just Blaze e Makeba Riddick. O primeiro é o próprio cantor em questão, os demais são compositores e produtores que figuram no topo da indústria. O discurso da canção parece milimetricamente calculado do início ao fim. Analisando este junto ao clipe e à própria estrutura harmônica e

melódica, pode ser bem possível localizar a utilização de diversos recursos científicos como a repetição de determinadas progressões de acordes para fazer uma determinada parte da música “grudar na cabeça” do ouvinte. É claro que isso não passa de hipótese, entretanto, há décadas a indústria da publicidade e propaganda financia a ciência para se utilizar dela enquanto instrumento de poder. Não há, portanto, nenhuma razão para crer que a indústria cultural não o faça também. Esses produtores e compositores figurões então podem ser interpretados como tecnocratas que ascenderam e passaram a ocupar posições de supremacia no dispositivo. Essa ascensão dos tecnocratas é apontada por diversos autores como característica chave do neoliberalismo, sendo a narrativa acima criada derivada de tal diagnóstico. Como já dito, se ocorre em outros setores de mercado, não há motivo para não ocorrer na indústria da música. Fica ainda uma questão: é o Google confiável? Por que não aparecem os compositores nos créditos do Spotify? Ora, Drake saiu nos jornais por suas críticas no Grammy quando manifestou que queria sair da gravadora que estava por ter sua autonomia contrariada³⁴. O rapper é apenas um exemplo dentre muitos desde o século XX, entretanto, creio que é necessário pontuar que os artistas possivelmente tem menos autonomia na atualidade do que o tinham no passado. Não que havia uma era de ouro anterior a esta, mas novamente, se a perda daquela é observada no mercado como um todo, por quê haveria de ser diferente com os músicos da indústria?

Isto é quase uma cartilha do Hayek em forma de música de tantos elementos que temos da racionalidade neoliberal. Temos aqui o discurso de glorificação da riqueza produzindo a governamentalidade neoliberal que responsabiliza o indivíduo por seu sucesso ou fracasso. Para além dos vários recursos que a canção utilizou para isso, é válido acrescentar que ela conquistou os cinco primeiros lugares na lista top radio songs³⁵ (p. 90 no PDF) de 2009. Essa tabela mede a quantidade de vezes que determinada música é reproduzida nas rádios estadunidenses, sendo que “*Live your life*” teve as cinco maiores audiências semanais do ano nas estações. Das outras tabelas que figuram junto a esta, as top cinco vendas digitais e físicas, somente a música “Right Round” conquistou duas posições semanais. Em resumo, o discurso neoliberal dessa canção simplesmente conquistou a hegemonia de uma das tabelas que geram mais visibilidade mundial e foi reproduzido bilhões de vezes ao redor do globo.

³⁴ A autonomia contrariada é teorizada por Dardot e Laval como um dos diagnósticos clínicos do *neossujeito*, muito embora não seja exatamente algo de teor clínico. DARDOT; LAVAL. *A Nova Razão do Mundo – Ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Tradução: Mariana Echalar – 1 ed. – São Paulo: Boitempo, 2016, p. 362.

³⁵ BILLBOARD. 19 dec. 2009. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2009/BB-2009-12-19.pdf>>. P. 84. Acesso em: 04 out. 2019.

Até o presente momento, citei somente duas canções dos anos 70 como exemplo da ascensão do neoliberalismo nas letras que chegam à Billboard. Assim o faço pela constatação empírica de que há muito menos canções com essa temática. Sobre isto ainda temos “*Money*” do Pink Floyd que figurou na posição 92 do *chart* de 1973. Obviamente ela trata sobre o dinheiro, mas como crítica e não apologia. Entretanto, eximir a década de 1970 de ter músicas com a lógica contábil seria não só uma tentativa de elaborar um discurso mais bem fechado do que a realidade empírica, mas também uma desonestidade. Por isso, trago “*For the love of Money*” da banda The O’Jays que figurou em 1974 na posição 75, fazendo uma apologia ao dinheiro semelhante a das canções dos anos 2000:

Money, Money, Money Honey

*Without it you'd be losin' my respect now*³⁶

A novidade não está, portanto, na temática, e muito menos na apologia ao dinheiro que é uma das principais engrenagens do capitalismo. Ela figura na aparição de vários elementos (a governamentalidade, a autopromoção, as marcas de luxo, etc.) da racionalidade neoliberal em diversos estilos musicais e diversas temáticas. Nesse sentido, a categoria “festa” pode ser tomada como um ótimo ponto de partida para a análise. A maior parte das músicas que tratavam do tema nos anos 70 era de disco, funk ou pop e não carregavam um discurso contábil. Como exemplos, temos: “*I Just Want to Celebrate*” da Rare Earth (66- 1971)³⁷; “*Funky Nassau*” de The Beginning of the End (75-1971), “*Will It Go Round in Circles*” de Billy Preston (8-1973), “*Dancing Machine*” dos The Jackson 5 (5-1974), “*The Loco-Motion*” da Grand Funk Railroad (6-1974), “*Ballroom Blitz*” da Sweet (17-1975), “*Cut the cake*” da Average White Band (71-1975), “*Get down get down*” de Joe Simon (76-1975), “*Get dancing*” da Disco Tex and the sex o lettes (100-1975), “*You Should Be Dancing*” dos Bee Gees (31-1976), “*(Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty*” da KC and the Sunshine Band (26-1976), “*Boogie Nights*” da Heatwave (93-1977), “*Dancing Queen*” da ABBA (12-1977), “*The Groove Line*” da banda Heatwave (49-1978), “*Disco Inferno*” da The Trammps (54-1978), “*Get Off*” da Foxy (85-1978), “*Shake Your Body (Down to the Ground)*” do The Jacksons (25-1979), “*Boogie Wonderland*” da Earth, Wind & Fire & The Emotions (57-1979), “*Funkytown*” da Lipps Inc (8-1980), “*Off the Wall*” de Michael Jackson (79-1980), “*Give Me the Night*” de George Benson (91-1980), “*Stars on 45 Medley*” de Stars on 45 (24-1981) e “*Celebration*” da Kool & the Gang (6-1981).

³⁶ “Dinheiro, dinheiro, dinheiro honey
Sem ele você estaria perdendo meu respeito agora”.

³⁷ Farei a notação dessa forma para as canções a seguir: o primeiro número sendo a posição no *chart* e o segundo o ano.

Trago essa compilação porque estas foram as canções que marquei na categoria “festa” ou “dançante” nas listas do século passado. Não há sequer a menção a uma marca, o dinheiro é deixado de lado e a ostentação inexistente. As letras não sofreram a penetração das lógicas contábeis, sendo que o contexto de festa que narram diz muito mais sobre esquecer os problemas e passar a noite se divertindo. Adorno certamente teria problemas com isso tendo em vista que para ele “A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo.” (ADORNO. 2002, p. 18). Entretanto, este que vos escreve, apesar de dever muito deste trabalho ao pensador alemão, não é tão ranzinza e acredita que, apesar de a indústria produzir a diversão, esta não é simplesmente um meio de manutenção da sociedade capitalista. É óbvio que o divertimento é instrumentalizado pela indústria cultural para seus próprios fins, mas ele se apresenta como vital a qualquer sociedade seja esta capitalista ou não. Analisemos, portanto, a diferença entre como a festa é retratada em ambas as décadas em questão. Tomo a música “*Off the Wall*” de Michael Jackson como exemplo:

*So tonight gotta leave that nine to five upon the shelf
And just enjoy yourself
Groove, let the madness in the music get to you*³⁸

Esse é só um exemplo dessa diversão que conclamava os ouvintes a esquecerem o trabalho e caírem na festa sem restrições. Várias outras canções do soul, funk e pop da época tinham esse mesmo viés de dançar até se acabar e se divertir a noite toda. Certamente podemos interpretar isso através das lentes de Adorno, porém creio que se ater a tal premissa teórica provavelmente paralisaria mais que engrandeceria nossa capacidade de resistência. O que quero pontuar aqui, portanto, é uma certa dinâmica de diversão por diversão e não esta mediada por marcas, pelo VIP e pela ostentação como veremos adiante. Voltemos à discussão com outro exemplo. Desta vez escolho a canção “*Funkytown*” da banda Lipps Inc que findou 1980 na oitava posição da parada:

*Gotta make a move to a
Town that's right for me
Town to keep me movin'*

³⁸ Então hoje a noite você tem que deixar aquelas nove até as cinco lá fora
E só se divertir
Groove, deixe a loucura da música entrar em você”.

*Keep me groovin' with some energy*³⁹

O resto da música são incentivos à dança, sem letra complexa ou coisa do tipo, só um incentivo às pessoas dançarem. O ato de festejar era mais retratado como um fim em si mesmo em tais letras. O ato de se divertir não era necessariamente mediado pelo dinheiro. Para não dizer que este não é sequer mencionado, trago aqui o único trecho, dentre todas as canções da categoria, em que se faz sua menção:

*Had my hand on the dollar bill
And the dollar bill blew away
But the sun is shining down on me
And it's here to stay
That's why I'm telling you
I just want to celebrate, yeah, yeah*⁴⁰

Este foi retirado da canção “*I just want to celebrate*” da banda Rare Earth e chegou à posição 66 do *chart* de 1971. No fim, quando se toca na questão monetária, é para dizer que ela é menos importante que a celebração. Já nas letras do novo milênio, a situação muda de forma drástica. A música “*Dynamite*” de Taio Cruz que fechou o ano na nona posição em 2010 explicita isto:

*I came to dance, dance, dance, dance
I hit the floor
'Cause this my plans, plans, plans, plans
I'm wearing all my favorite brands, brands, brands, brands*⁴¹

Temos o mesmo padrão da pessoa que veio para se divertir, entretanto nesta canção ele já faz menção ao fato de estar usando todas as suas marcas favoritas. Em 2006, temos a canção “*Say Aah*” de Trey Songz que fechou o ano na posição 31:

³⁹ “Tenho que me mudar
para uma cidade que é certa para mim
Uma cidade que me mantenha me movendo
Me mantenha no groove com uma energia”.

⁴⁰ “ Tive uma nota de dólar na minha mão
E ela se afastou
Mas o sol está brilhando sobre em mim
E está aqui para ficar
É por isso que eu estou dizendo a você
Só quero celebrar”.

⁴¹ Eu vim dançar, dançar, dançar, dançar
Atinjo o chão
Porque os meus planos, planos, planos
Estou usando todas as minhas marcas favoritas”.

Pocket full of money
Club don't jump
Till I walk inside the doorway
Bottles of that rosé
*Smelling like dolce and gabanna*⁴²

Aqui temos vários elementos da racionalidade neoliberal. Eis o cara cheio de grana a que todos devem esperar para começar a pular (exaltação exagerada do indivíduo) que chega e ostenta seu dinheiro a todos que estão no clube. Um ideal de festa colonizado pela lógica contábil é aqui gestado a tal ponto que os artistas fazem até propaganda para as marcas. Este último ingrediente abre outra questão muito importante: as marcas pagam para o artista as propagandas nas canções ou isto é somente visto como uma demonstração de poderio financeiro por parte dos músicos? Embora cause suspeita, essa pergunta acaba por ficar em aberto por falta de evidências. Ainda, em 2010 temos a música “*Party in the U.S.A*” da cantora Miley Cyrus. Esta figurou na posição 67 e dita o seguinte:

They're playin my song
They know I'm gonna be okay
Yeah, it's a party in the USA
*Yeah, it's a party in the USA*⁴³

Há todo um imaginário sobre um EUA idílico que é construído através da letra da canção que inicialmente se trata de uma festa. Entretanto, não é de qualquer celebração que ela fala, é o ato de festejar nos EUA que é enaltecido através de uma narrativa do ponto de vista da própria cantora. Deixo abaixo outras canções que seguem a ideia de que o ato de festejar é mediado por determinadas condições materiais que são possíveis aos mais abastados: “*Where the party at*” de Jagged Edge findou 2001 na posição 16 e menciona marcas, enaltece o VIP, faz objetificação feminina e legitima um estilo de festa que só é possível a alguém abastado. A cantora Pink também protagoniza em 2002 a canção “*Get the Party Started*” que fecha o ano em vigésima quarta no *chart*:

⁴² “Bolso cheio de dinheiro
O clube não pula
Até que eu caminho pela porta de entrada
Garrafas daquele rose
Cheirando como dolce e gabanna”.

⁴³ “Estão tocando a minha música
Eles sabem que eu estarei okay
Yeah, é uma festa nos EUA
Yeah, é uma festa nos EUA”.

*Get this party started on a Saturday night
Everybody's waiting for me to arrive
Sending out the message to all of my friends
We'll be looking flashy in my Mercedes Benz
I got lots of style check my gold diamond rings⁴⁴*

Novamente, a pessoa única que todos estavam esperando para começar a festa chega ostentando suas joias no seu carro de luxo. O ato de festejar, que na década de 70 era visto mais como um fim em si mesmo, é colonizado pela lógica contábil e pelo enaltecimento exacerbado do indivíduo, sendo ainda tal tipo de festa, regado a diamantes e ouro, possível somente aos ricos. Poderia ter feito uma análise de quantas músicas apresentavam tais elementos em sua lírica, mas essa ideia só veio quando a coleta de dados já estava nos últimos anos da década de 2000. Isto porque os fichamentos temáticos que fiz mudaram bastante desde que comecei a empreitada sendo que alcancei a versão mais cristalizada para o objetivo do trabalho somente ao final da análise empírica. No posterior aprofundamento da pesquisa certamente revisarei esses materiais para produzir dados quantitativos sobre os fenômenos em questão. De qualquer forma, quando alguém busca padrões tanto os cria quanto os observa. Tais lentes, ao passo que originam o padronizado, concebem também o desviante.

2.5 - O comportamento desviante: uma análise dos desvios nas listas da Billboard

A pontuação de comportamentos desviantes surgiu como um dos muitos fatores corrosivos das metanarrativas. Trazer à tona fontes ou aspectos destas que diziam algo diametralmente oposto ao que a história tradicional ou mesmo as narrativas que se pretendiam universais foi uma das formas que os historiadores e historiadoras acharam para questionar os cânones. Trago os desvios a este trabalho justamente para pontuar que, mesmo no ápice da música comercial, é possível encontrar discursos que não necessariamente vão ao encontro da governamentalidade que o circuito cultural difunde na sociedade. Minha questão com estes, porém, não é demonstrar a dialética da aceitação de diferentes ideais da indústria, até porque, vendendo bem, esta produz obras de todos os tipos. O objetivo que traço aqui é o de pontuar os desvios na década de 1970 e na de 2000 no intuito de realizar uma comparação de seus

⁴⁴ “Comece essa festa num sábado à noite
Todos estão me esperando chegar
Mandando mensagens para todos meus amigos
Estaremos parecendo lindos no meu Mercedes Benz
Eu tenho muito estilo, veja meus anéis de ouro e diamantes”.

discursos. Ainda, é importante pontuar que o novo milênio é marcado por um processo de oligopolização muito mais agudo, sendo, portanto, a competição do mercado muito menor. Muito se clama que há mais diversidade étnica e de gênero na música comercial hoje e isto é inegável, porém o quanto essa questão se traduz na aparição de novos discursos no *chart*? Como isso é mediado com o grande oligopólio presente?

Nessa parcela do mercado, assim como em várias outras, a competição levou uma empresa a engolir a outra, formando um verdadeiro cartel onde as três gigantes que sobraram dominam de forma incontestável. Ora, há maior diversidade de raça e classe nas listas do novo milênio, isto é um fato empírico. Entretanto, tal fenômeno não levou de forma alguma a uma maior diversidade do conteúdo de canções desviantes dos padrões observáveis. A maior diversidade étnica e de gênero traz importantes pautas como o machismo e o racismo, porém estas se mantêm restritas a 18 das 1000 canções do novo milênio. No todo, há muito mais letras onde a cultura de glorificação da riqueza, a objetificação feminina, a ostentação, etc. são latentes. O que se dá não pela elevação dos ditos subalternos aos lugares de representatividade, mas sim pela homogeneização do discurso em torno da humanidade promovida pela ascensão da racionalidade neoliberal (DARDOT; LAVAL. 2016). Sendo, portanto, uma racionalidade de que relega a supremacia das lógicas contábeis às diversas esferas da vida, é esperado que gere tanto uma maior homogeneidade quanto um discurso mais conservador.

Digo que há um maior número de desvios nas listagens dos anos 70 e sustento tal argumento a partir de três categorias que criei para analisar os comportamentos desviantes: músicas contestatórias, tempo desviante e instrumental. A primeira foi criada no intuito de amalgamar em um só elemento canções que faziam uma crítica a três conceitos que exprimem as relações de poder mais importantes da sociedade capitalista: gênero, raça e classe. A segunda se dá no intuito de reunir as músicas que apresentam mais de seis minutos de duração. Isto porque a canção é geralmente dividida de forma padronizada (verso 1, pré-refrão, refrão, verso 2, refrão 2, ponte, conclusão). Obviamente que nem todas as canções têm tal estrutura, muitas delas contêm solos, outras pontes, etc., entretanto, o núcleo duro da maioria das canções é este. Nesse sentido, quase todas as músicas que chegam aos *charts* são canções tendo em vista que este se tornou o formato hegemônico na música popular produzida pela indústria cultural. A canção geralmente tem entre três e cinco minutos. Por isso, pontuar as obras com mais de 6 minutos se torna ou um exercício de encontrar desvios dessa forma hegemônica ou a descoberta de canções que, mesmo seguindo tal núcleo, geralmente tem solos mais longos, maior número de pontes, etc. Para além disso, é desviante também porque chega ao topo do *chart* mesmo

sendo algo não palatável ao rádio, tendo em vista que esse costuma focar somente em músicas que tenham menos de seis minutos. Por último e mais óbvia é a categoria instrumental. Escolho esta por várias razões. A primeira é seu total desaparecimento nos anos 2000. O *chart* simplesmente excluiu esse tipo de música que pode possibilitar um desenvolvimento harmônico e melódico muito mais diversos que os formatos tradicionais. Este formato ainda comporta um grau muito maior de diversidade harmônica e melódica ao passo que não carrega um discurso escrito. A distribuição para esses três tipos de desvios aqui analisados fica assim para a década de 1970: 17 músicas contestatórias, 12 instrumentais e 20 desvios de tempo. Para os anos 2000, os números são 18 músicas contestatórias e 1 desvio de tempo. Pode parecer pouco, pois, tendo em vista o número total de canções, mesmo no século passado, as cifras são pequenas. No entanto, a total exclusão do instrumental e a quase total dos desvios de tempo parece, nesse sentido, parte de uma homogeneização estética que atinge não só a lírica, mas também os componentes harmônicos e melódicos das obras em questão. De qualquer forma, uma análise de tais elementos internos da música não caberia neste trabalho e por esse motivo proponho o exame de só uma das categorias: as músicas contestatórias.

2.5.1 – Músicas contestatórias:

É interessante notar a mudança de temáticas na comparação entre as duas décadas tendo em vista que a ascensão de grupos antes subalternos faz com que os temas escolhidos para falar em contestação mudem drasticamente. Outra grave questão dessa categoria é que não há nenhuma canção de caráter contestatório que fechou o ano nas dez primeiras posições do *chart* no novo milênio ao passo que há 3 canções dessa categoria figurando no topo durante a década de 1970. São elas “*Indian Reservation (The Lament of the Cherokee Reservation Indian)*” de Paul Revere and the Raiders que figurou em sexto lugar da tabela de 1971 e conta uma narrativa de como os ingleses usurparam as terras e destruíram a vida da nação Cherokee; “*Another Brick in the Wall, Part II*” do Pink Floyd que narra uma revolta ao autoritarismo do sistema educacional e, por fim, “*9 to 5*” de Dolly Parton que narra a história de um proletário que se revolta por trabalhar das nove as cinco para mal tirar o seu sustento enquanto enriquece o seu patrão. As três canções contêm discursos altamente críticos que são praticamente inimagináveis no topo das tabelas atualmente. É bem certo que o número de canções contestatórias se manteve constante para as duas décadas, entretanto nenhuma das do novo milênio fecharam o ano no topo das paradas.

2.5.2 - O teor da contestação: 1970s – 2000s

Tendo pontuado já acima certas indagações, quero me deter um pouco sobre o teor dos discursos contestatórios em cada década. Um dos pulos conservadores mais marcantes foi a retratação da guerra nas listagens. Na década de 1970 se observa somente uma canção sobre o tema: “*Bring the Boys Home*” de Freda Payne. Esta foi lançada em 1971 e fechou o ano na posição 65 do *chart*. Seu discurso é claro: traga os garotos de volta do Vietnã. Já a guerra no novo milênio é retratada de forma totalmente diferente. Encabeçada pelos cantores (homens e brancos) de country, há uma idealização do bélico. “*Where Were You (When the World Stopped Turning)*” de Alan Jackson foi lançada em 2002 e fechou o ano na posição 98 do *chart*. Ela faz uma total romantização do 11 de setembro apelando para o patriotismo estadunidense, misturando Deus e Jesus a isso. O cantor diz ainda que não é politizado e que não sabe a diferença de Irã e Iraque. Ainda, em 2003 a canção “*Have You Forgotten?*” de Darryl Worley figurou na posição 90 no *chart* e é uma legitimação explícita da guerra do Iraque:

*Have you forgotten how it felt that day
To see your homeland under fire
And her people blown away
Have you forgotten when those towers fell
We had neighbors still inside
Going through a living hell
And you say we shouldn't worry 'bout Bin Laden
Have you forgotten⁴⁵*

A culpabilização do indivíduo que haveria esquecido o 11 de setembro e a apologia à guerra ao terror são explícitas! Ainda, em 2004 mais duas canções desse estilo chegam ao *chart*: “*American Soldier*” de Toby Keith e “*Letters from Home*” de John Michael Montgomery. Ambas trazem o patriotismo brega para criar a imagem de um “soldado americano” idílico que está indo guerrear pela liberdade. São poucas canções analisadas aqui com a temática bélica, mas é interessante notar que a única deste estilo que aparece na década de 1970 é antiguerra ao

⁴⁵ “Você esqueceu como foi aquele dia
Ver o seu país em chamas
E suas pessoas explodidas
Você esqueceu quando aquelas torres caíram
Nós tínhamos vizinhos dentro ainda
Vivendo um inferno
E você diz que não deveríamos nos preocupar com Bin Laden
Você esqueceu”.

passo que as dos anos 2000 são a construção idílica de uma suposta luta pela liberdade. É bem certo que a questão acima proposta é retratada de forma diametralmente oposta em ambas as décadas aqui analisadas. Entretanto, a ascensão de novos grupos no *chart*, alçados principalmente pelo rap e pelo ReB, fizeram com que a crítica ao racismo se tornasse muito mais forte nos anos 2000 do que anteriormente. "*I Can*" do rapper Nas chegou à posição 58 do *chart* de 2003 e traz à tona a história do continente africano:

*Before we came to this country
we were kings and queens never porch monkeys
there was empires in africa called Kush
Timbuktu were every race came to get books*⁴⁶

O autor usa tal narrativa histórica como meio de legitimar a mensagem principal da canção que é o velho mote do *self made man*: qualquer um pode ser o que quiser desde que trabalhe duro para isso. Muito embora esse elemento neoliberal esteja em evidência, esta é a única canção que traz uma noção crítica da história do continente africano enquanto um lugar que foi saqueado pelos europeus e traz a escravidão como algo derivado de tal processo. Ainda, há um incentivo às crianças do gueto para que estudem e mudem o mundo, ou seja, mesmo que a mensagem do *self made man* seja forte, há vários outros elementos que podem classificar tal música como contestatória ou pelo menos como desviante do padrão até então observado. Beyoncé também protagoniza o outro tipo de discurso que veio com a ascensão das mulheres na indústria: a crítica ao machismo. "*If I were a boy*" foi lançada em 2008 e chegou à posição 48 do *chart*. Aqui a cantora retrata como ela faria várias coisas que não faz porque seria julgada por ser mulher. Ainda, há outras duas músicas nesse viés de empoderamento feminino: "*Can't Hold Us Down*" de Christina Aguilera e Lil' Kim lançada em 2003 e "*Like a Boy*" de Ciara lançada em 2006. Ambas denunciam o machismo e a dominação masculina como males da sociedade.

São demandas importantes trazidos por sujeitos que conseguiram ascender e torna-las mais audíveis para a sociedade. Entretanto, o número de músicas contestatórias entre ambos os anos se manteve constante, ao passo que o discurso presente na maior parte das canções dos anos 2000 é muito mais conservador do que as da década de 1970. A música "*All falls down*"

⁴⁶ "Antes de virmos para este país
Éramos reis e rainhas nunca macacos
Havia impérios na África chamados Kush
Timbuktu onde toda raça tinha livros".

de Kanye West e Syleena Johnson que fechou o ano de 2004 na posição 47 contém uma mensagem antirracista ao mesmo passo que opera dentro da racionalidade neoliberal:

Rollies and Pasha's done drove me crazy

I can't even pronounce nothing, pass that versace!

Then I spent 400 bucks on this”⁴⁷

“Even if you in a Benz, you still a nigga in a coop/coupe⁴⁸

O fato de as marcas aparecerem como sinal dessa nova lógica suscita duas coisas. A primeira é que isso não torna o teor antirracista da música menos válido. A segunda é que a própria contestação às relações de poder é feita dentro dos parâmetros desta racionalidade o que dá sustentação à hipótese de que tal colonização se deu em todas as categorias. Uma questão, porém, fica em aberto: se as paradas de 2000 são mais conservadoras, os desvios também o são? É bem certo que mesmo em tais críticas, sejam elas de qual ano forem, pouquíssimas são as que tem um teor abertamente de esquerda em qualquer das listas. Comparemos duas destas: a primeira “*Waiting on the World to Change*” (John Mayer) e a segunda “*9 to 5*” de Dolly Parton:

Now if we had the power

To bring our neighbors home from war

They would have never missed a Christmas

No more ribbons on their door

And when you trust your television

What you get is what you got

Cause when they own the information, oh

They can bend it all they want⁴⁹

Eis a mensagem que Mayer nos passa. Contestatória para os padrões da Billboard, sem dúvidas. Entretanto, botemos em perspectiva com a de Dolly Parton:

⁴⁷ “Rollies e Pasha me deixaram louco

Não consigo pronunciar nada, passe aquele versace!

Gastei 400 dólares nisto”.

⁴⁸ “Mesmo que vocês esteja num Benz, ainda é um negro em um coop/coupe”.

⁴⁹ “Se tivéssemos o poder

De trazer nossos vizinhos da guerra

Eles nunca teriam perdido um natal

Sem mais botões nas suas casas

E quando você confia na sua televisão

O que você tem é o que você ganha

Pois quando eles são donos da informação

Podem distorcê-la o quanto quiserem”.

*Workin' 9 to 5, what a way to make a livin'
Barely gettin' by, it's all takin' and no givin'
They just use your mind and you never get the credit
It's enough to drive you crazy if you let it
9 to 5, yeah they got you where they want you
There's a better life, and you dream about it, don't you?
It's a rich man's game no matter what they call it
And you spend your life puttin' money in his wallet⁵⁰*

Aqui temos uma forte crítica de uma perspectiva de classe que é totalmente apagada nos anos 2000. Com exceção de “*Why*” do rapper Jadakiss, e coloco esta aqui somente por descargo de consciência, não há músicas cujo discurso pode ser interpretado como uma crítica de classe. Há poucas na década de 1970 evidentemente, porém aqui duas (“*Another Brick in the Wall*” e “*9 to 5*”) figuram no topo da parada ao passo que no novo milênio as canções críticas de forma alguma chegam a ele. O objetivo aqui não é discutir se a contestação de gênero e raça é menos de esquerda do que a de classe, porém enquanto as duas primeiras são assimiladas dentro da nova racionalidade, nunca o são em posições de supremacia no *chart*. A terceira, de qualquer forma, é totalmente excluída. Tal assimilação gera uma guinada à direita de tais críticas? Para responder isso precisaria de mais tempo. O que me propus no início do capítulo era demonstrar a penetração desse tipo de discurso na lista como um todo. Interpretar o *chart*, como produtor e reprodutor do discurso do dispositivo, que é uma das peças que subjetivam os indivíduos conforme a racionalidade neoliberal. Isto, é claro, no sentido de fabricar um sujeito útil para a reprodução desta forma de sociedade (FOUCAULT. 2018). O *chart* se torna, portanto, uma peça estratégica na subjetivação contábil na medida em que apresenta esses elementos da racionalidade neoliberal como um ideal a ser alcançado, tal ideal podendo ser a felicidade, a riqueza, etc. Fecho esse capítulo pontuando que de forma alguma quis dizer que é só o discurso que constrói o *neossujeito*. É muito bem assinalado que “foram antes os Estados, e os mais poderosos em primeiro lugar, que introduziram e universalizaram na economia, na sociedade e até neles próprios a lógica da concorrência e o modelo de empresa” (DARDOT; LAVAL. 2016,

⁵⁰ “Trabalhando das 9h às 17h que maneira de ganhar a vida
Apenas começando é só dar sem receber
Eles usam suas ideias e nunca te dão o crédito
É o bastante para de deixar louco se você permitir

Das 9h às 17h, eles te põem aonde eles querem
Há uma vida melhor E você sonha com isso, não?
É um jogo de rico não importa como eles chamam
E você passa a sua vida botando dinheiro na carteira dele”.

p. 19). Ainda, por ter feito a análise por amostragem, não posso concluir se a racionalidade neoliberal é hegemônica, pois para isso seria necessário fazer enorme trabalho quantitativo. Reitero: em nenhum momento digo que o neoliberalismo tomou conta do *chart*. É possível que o tenha feito ou não, porém essa pesquisa se encontra em um estágio onde não posso tirar essa conclusão. Nesse sentido, a própria Billboard uma entre tantas peças estratégicas de produção da sociedade neoliberal e a hipótese de que isso torna o discurso do *chart* como um todo mais conservador se desenha no horizonte como algo extremamente possível.

3 - O dispositivo, a homogeneização e a Billboard: a indústria cultural e sua contribuição à corrosão da democracia

“Some speak the sounds

But speak in silent voices

Like radio is silent

Though it fills the air with noises

Its transmissions bring submission

As ya mold to the unreal”

Rage Against the Machine – Fistful of steel

3.1 - A celebração da homogeneização e a normalização do absurdo

A última Billboard de 2010 foi lançada no dia 18 de dezembro. A manchete da capa é clara “*Why pop rules*”⁵¹ livremente traduzido aqui por “porque o pop reina”. Ao longo da edição, há toda uma legitimação trazendo um discurso que constrói o pop como o estilo número um. Na página 11⁵², há uma das principais matérias que fazem tal trabalho. Um dos destaques desta é o fato de as bandas terem um período de gestação muito maior do que uma artista como a Ke\$ha⁵³ (pegando o exemplo utilizado por eles) que pode ter um hit quase instantâneo. Nessa mesma matéria, é dito que somente quatro artistas (Bruno Mars, B.o.B, Eminem e Train) fora do que eles chamam de dance e pop conseguiram uma grande rotação nas rádios de top 40, que são basicamente as estações que tocam as 40 músicas mais badaladas de determinado gênero nos EUA. Ainda, ao longo da entrevista o escritor celebra como os artistas costumam se juntar nos dias atuais para uma suposta mistura de estilos. O resultado de tal mistura é explicitado em três gráficos na margem direita da página. Estes tratam da porcentagem de músicas as quais a revista rotula como pop que chegaram ao top 10 do *hot 100* (*chart* de fim de ano). Eles nos

⁵¹ BILLBOARD. 18 dec. 2010. Disponível em: < <https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2010/BB-2010-12-18.pdf>>. P. 1. Acesso em: 29 nov. 2019.

⁵² Idem P. 11.

⁵³ Preservei o nome dessa forma porque a revista se refere ao nome artístico da cantora com o cifrão no lugar do “s”. Notável observar que a lógica contábil penetra mesmo nos nomes artísticos como, por exemplo, Ke\$ha ou Gucci Mane.

trazem os seguintes dados: 28% para 2005, 54% para 2009 e 74% para 2010⁵⁴. Acrescento os dados do *chart* a isto: das 100 músicas do hot 100 do ano, 61 ou são pop ou contém o prefixo “pop” antes do gênero, como por exemplo, “pop rock” ou “pop rap”. Para a classificação do estilo musical de cada canção, utilizei os próprios *charts* da revista, o Spotify e o Google. A ideia, portanto, não é discutir exatamente em qual estilo cada música se encaixa. Isso seria um preciosismo desnecessário tendo em vista que muitas poderiam se encaixar em diversos estilos e suas fronteiras muitas vezes são fluidas. Nesse sentido, escolhi as três fontes acima por serem de grande visibilidade e não por uma suposta precisão. O mais importante aqui, que é o que salta aos olhos conforme os anos 2000 vão passando, é a ascensão tanto do pop quanto do prefixo “pop” antes de vários estilos musicais. Não seria isso uma homogeneização musical? A revista não trata nesses termos, mas a predominância de um estilo musical em detrimento de outros é sinal de homogeneidade, ainda mais se levarmos em conta os números apresentados pela matéria.

De qualquer forma, a coisa piora. Há um trecho em que falam da cantora Ke\$ha, que figura na capa da edição como artista do ano, literalmente nessas palavras: “*On Ke\$ha’s ‘We R who We R’ her auto Tuned voice sings...*”⁵⁵ aqui livremente traduzido por “Na música de Ke\$ha ‘We R who We R’ a sua voz com auto tune canta...”. Não há constrangimento nenhum em revelar que a artista mais celebrada do ano pela revista canta com auto tune, um efeito muito utilizado para corrigir os erros de afinação dos vocais. Que essa ferramenta é utilizada pela indústria para disfarçar a falta de conhecimento teórico e técnica vocal de certos artistas não é novidade. Já dizer isso abertamente na matéria e ainda para aquela que foi escolhida a artista do ano é a prova de que se Adorno muitas vezes era ranzinza ao extremo ele não estava de todo errado. Essa matéria é a construção da homogeneização musical enquanto algo bom através de um discurso que cria uma imagem positiva da hegemonia do pop e sua representante desafinada. Este último elemento salta aos olhos pela falta de vergonha de trazer isso a público como se fosse algo totalmente normal. Não faz tanto tempo assim que o uso do auto tune quando vinha a público era considerado uma total vergonha. Já aqui a revista fala abertamente que sua artista do ano utiliza este recurso na mesma página em que a hegemonia do pop é celebrada com gráficos, estatísticas e falas de alguns figurões da indústria sobre o mercado.

⁵⁴ BILLBOARD. 18 dec. 2010. Disponível em: < <https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2010/BB-2010-12-18.pdf>>. P. 11. Acesso em: 29 nov. 2019.

⁵⁵ Idem, P. 11.

Ainda, a participação de Ke\$ha nessa matéria fecha de forma magistral: o parágrafo começa falando sobre como os artistas do pop atual são mais “comportados” do que no passado. Os exemplos que trazem para tal argumento são de que quando Bruno Mars fantasia sobre ser rico na música “*Billionaire*” que ele fez em parceria com Travie McCoy, ele não pensa em comprar um carro de luxo, mas sim em adotar vários filhos como fizeram Brad Pitt e Angelina Jolie. Já Ke\$ha fecha a matéria dizendo que esteve quebrada de grana várias vezes na vida, porém conseguiu dar a volta por cima: “*instead of feeling sorry for myself. I find it’s an opportunity to get a little more crafty and and (SIC) celebrate things that aren’t necessarily monetarily related.*”⁵⁶ Aqui trago uma tradução livre: “ao invés de sentir pena de mim mesma. Eu vi isso como uma oportunidade para me tornar mais engenhosa e celebrar coisas que não são necessariamente relacionadas a dinheiro”. A artista do ano faz sua fala, portanto, com um dos padrões discursivos que bati tanto até agora neste trabalho: a responsabilização e culpabilização do indivíduo por sua situação financeira. O discurso de Ke\$ha, é o de que se deve ver a pobreza como uma oportunidade. Só faltou a palavra “empreender” para a cartilha neoliberal se mostrar totalmente explícita.

3.2 – Circuito cultural: o oligopólio, a homogeneização e o gosto musical

Retomo aqui “o circuito cultural, que compreenderia tanto os campos de produção, do consumo e da regulação, quanto aspectos imateriais do processo como identidade e a representação” (DU GAY apud KISCHINEVSKY, p. 249. 2011). Isto porque analisei os direitos autorais das músicas que chegaram ao topo da Billboard no primeiro capítulo e os ditos aspectos não materiais ou discursivos no segundo capítulo. É precisamente esse conceito que vai me permitir amalgamar ambas análises. Começo, portanto, com a questão da produção. O oligopólio apontado é um fato empírico, já as questões que se abrem a partir de tal constatação devem sofrer um recorte no intuito de dar a estas uma resposta decente. A primeira que me veio em mente foi: como um grau tão grande de oligopolização afeta as canções que chegam nas paradas?

A primeira premissa a que se chega é que todas as obras das listas dos anos 2000 pertencem atualmente a alguma das três corporações em questão: UMG, SONY ou WMG. Retomo as porcentagens citadas anteriormente para o número de músicas que a revista taxa

⁵⁶ Ibidem, p. 11.

como pop que chegaram ao top 10 do *hot 100*⁵⁷: 28% para 2005, 54% para 2009 e 74% para 2010. Tal processo se dá de forma concomitante ao de oligopolização da própria indústria. É fato que esta vem sofrendo isso com mais força desde o último quarto do século XX, entretanto, um acontecimento chave traz à tona uma intensificação desta dinâmica: a fusão da BMG com a Sony em 2004 e a posterior compra da primeira pela segunda em 2008. Nesse sentido, o período em que um dos grupos hegemônicos foi engolido pelo outro foi o mesmo em que o pop começou a exercer maior hegemonia nas paradas. Obviamente que há uma outra série de mecanismos e causas para tal fenômeno, mas em 2010, quando o pop conquistara as listagens, a BMG já não existia mais e a EMI via suas vendas diminuindo até sua compra em 2012. Na edição de 2006, a EMI detinha 18,3% da distribuição de *charts* europeus por discos⁵⁸ (p. 148 no PDF). Já para os anos de 2008 e 2009, as quotas caem respectivamente para 13,1% e 12,1%⁵⁹ (p. 94 no PDF). Em suma: concomitante ao processo de concentração e dominação de um setor de mercado, o produto que este oferecia à sociedade se tornou mais homogêneo, muito embora a narrativa que a revista apresenta de tal processo é exatamente o oposto desta. A hipótese de Bourdieu para o mercado midiático se materializou também para o da música.

Não são, porém, só os dados empíricos que apontam a homogeneização das mercadorias da indústria cultural. Kischinevsky aponta o mesmo fenômeno sob o prisma das relações entre a indústria da música e a da radiodifusão sonora. O autor argumenta que “O *jabá* (ou *payola*, como é chamado nos Estados Unidos da América, onde surgiu nos anos 1950) é hoje a principal fonte de receitas para emissoras do segmento jovem, que ajudam a construir o que será sucesso de vendas...” (KISCHINEVSKY. 2011, p. 248). Ainda sobre isso, o autor disserta: “A prática permanece em alta, apesar das restrições legais, tanto nos EUA quanto no Brasil.” (KISCHINEVSKY. 2011, p. 248). Para além de ilegal, o autor denuncia tal prática como “imoral” tendo em vista que restringiria a diversidade cultural nas programações dos rádios ao impor aos ouvintes aquilo que as gravadoras querem (KISCHINEVSKY, 2011). Para além de dominarem totalmente o setor de mercado, as corporações burlam a lei para fazer valer os seus produtos ao público. Nesse sentido, os gigantes da música literalmente ditam o que as pessoas que só tem acesso ao rádio vão escutar. Fato interessante é que nas plataformas de streaming, apesar da grande oferta disponível, os artistas mais escutados são os da indústria. Não seria isto,

⁵⁷ BILLBOARD. 18 dec. 2010. Disponível em: < <https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2010/BB-2010-12-18.pdf>>. P. 11. Acesso em: 29 nov. 2019.

⁵⁸ BILLBOARD. 23 dec. 2006. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2006/BB-2006-12-23.pdf>>. P. 38. Acesso em: 04 out. 2019.

⁵⁹ BILLBOARD. 19 dec. 2009. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2009/BB-2009-12-19.pdf>>. P. 88 Acesso em: 04 out. 2019.

portanto, uma colonização da subjetividade? Podemos raciocinar tal processo pela hipótese de que a gente toda escuta as mesmas músicas porque estas são de muito maior qualidade do que o resto. Eu prefiro partir da ideia de que o governo neoliberal penetra e educa o pensamento de forma a moldar este para formar uma subjetividade útil à sociedade (FOUCAULT. 2018). Nesse sentido, a interpretação que se concretiza é de que o indivíduo é colonizado pelo dispositivo e por isso há uma tendência geral a escutar um determinado tipo de música e não porque este detém uma livre escolha. Por esse viés, a ideia do gosto musical como algo particular e descolado da realidade social cai por terra e a música passa então a ser vista como instrumento de biopoder pois trabalha a mente e o corpo dos indivíduos para determinados fins.

É triste, porém, que o discurso da livre escolha como conduta de esquerda (DARDOT; LAVAL, 2016) se mostre tão forte quando a discussão gira em torno de tais temas. É extremamente difícil desconstruir o gosto musical enquanto produto de uma livre escolha, pois este é protegido por barreiras egoicas quase intransponíveis. A música é ainda muitas vezes relegada ao papel de entretenimento. Este, erroneamente chamado de “despolitizado” carrega a racionalidade neoliberal em seu cerne ao passo que aqueles que o escutam muitas vezes a celebram como uma liberdade de escolha que de tão livre consiste sempre na escolha das mesmas obras seja no rádio ou nas plataformas de streaming. Os músicos ou mesmo aqueles que se dedicam ao estudo do assunto muitas vezes são taxados de elitistas com o argumento de que querem dizer aos outros o que devem ou não ouvir. Ainda, em tal arguição é totalmente suprimido o fato de que o sujeito invisível que mais dita às gentes o que estas devem escutar é a indústria, que o faz inclusive de forma ilegal com o jabá. O que acontece, porém, não é que os músicos torcem o nariz para o pop atual por elitismo, mas sim porque ao ouvido bem treinado, este representa uma estética pobre que se repete indefinidamente. Em última instância, tal ouvido é equiparado ao elitismo e a educação musical é desautorizada como colonização do outro. O músico que, como qualquer outro educador, poderia fornecer ferramentas para que as pessoas pensassem os critérios pelos quais escutam o que escutam perde a autoridade que, por sua vez, é transplantada para uma suposta escolha individual. A ideologia da livre escolha e o neoliberalismo que é sua base fundante, triunfam, portanto, ao passo que a educação é desautorizada em prol da indústria. Ora, o professor de música não doutrina o aluno da mesma forma que nós, professores de humanidades, não o fazemos. Quando ensinamos nossa arte a outrem e mesmo apresentamos artistas que consideramos cânones, este não sofre uma doutrinação. Na prática, o aluno é educado e, a partir dos conceitos que recebe, passa a escutar coisas diferentes do que anteriormente escutava. Tais coisas não são impostas pelo professor,

mas sim são produto de um processo educativo que subjetiva o aluno de forma que este fará diferentes escolhas por ter agora diferentes critérios para tal.

Onde está a livre escolha quando as canções mais ouvidas da década de 2000 foram possivelmente alçadas ao topo das rádios através do jabá, um empurrãozinho ilegal que reflete mesmo nas plataformas de streaming? Esse último dado é importante, pois a ideia de que a internet democratizou o acesso à música, que, diga-se de passagem, ignora a metade da população do planeta que não tem acesso a ela, também cumpre papel chave na ideia de liberdade de escolha. Não seria esta uma perspectiva que, para além de desautorizar a educação musical, desconsidera as desigualdades e legitima a ideia de um livre mercado empreendedor? Isto que não estou nem entrando na questão da mídia e da publicidade e propaganda, setores simbióticos para com a indústria cultural e que simplesmente são ignorados por esse raciocínio.

3.3 - A homogeneização musical, a racionalidade neoliberal e a subjetivação do sujeito pela música

Adorno é ainda um dos expoentes máximos dos assuntos aqui trabalhados. Muitos o acusam de elitista e talvez assim o façam com suas razões. Entretanto, nesse caso, não interessa tanto saber se estava certo ou errado até porque tal dicotomia não nos levaria a lugar algum no estudo do objeto em questão. Uma das premissas que venho reiterando ao longo do trabalho é que somos subjetivados pelo dispositivo para nos tornarmos indivíduos úteis à sociedade (FOUCAULT. 2018). Trago aqui o problema analisado pela obra *Dialética do Esclarecimento*: “descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie.” (ADORNO; HORKHEIMER. 2014, p. 7). Uma das conclusões que o autor chegou a partir dela é que o mundo privado havia perdido sua autonomia, tornando-se um mero “apêndice do processo de produção material” (ADORNO apud MUSSE. 2011, p. 172). A consequência disto, o autor constata, é uma “subordinação da “vida” aos ditames do consumo por meio de mecanismos de padronização e pseudoindividualização” (MUSSE, 2011, p. 172). Ainda, é destacado

a presença na democracia norte-americana de características inerentes às sociedades fascistas, como a redução da esfera da circulação por conta da preponderância do aparato de distribuição de uma “indústria altamente concentrada” e a tendência concomitante a constituir uma ordem social que impulsiona o processo de liquidação do indivíduo. (MUSSE, 2011, p. 172)

É bem certo que Adorno pensava nestes termos e tais considerações foram extremamente importantes para o desenvolvimento de seu pensamento e os posteriores desdobramentos deste. Entretanto, a sociedade de massas e o capitalismo não liquidam e muito menos padronizam o indivíduo. Tal raciocínio se baseia na ideia de que uma individualidade existe anterior a estes, porém não é o que se observa tendo em vista que a individualidade é produto da disciplina, forma de poder que só podemos observar a partir da modernidade capitalista (FOUCAULT. 2018). Nesse sentido, o uso do termo “pseudo individualização” pode trazer a ideia de que haveria uma individualidade verdadeira que foi destruída pela sociedade de massas, o que, em última instância, levaria ao término do indivíduo. A própria ideia de que a alta concentração da indústria e seu poder de constituir uma determinada ordem social é um traço do fascismo não se concretiza tendo em vista que o é também das democracias liberais. Ou seja, que a sociedade estadunidense e o liberalismo como um todo carregam traços parecidos com o fascismo não é nenhuma novidade. A minha discordância está, portanto, na ideia de que isso levaria a uma tamanha massificação que liquida o indivíduo.

É certo que dentro da obra de Adorno essa perspectiva fazia todo sentido, nesse sentido a ideia não é julgar se ela estava certa ou errada. Entretanto, para o que tange a esse trabalho, devo apontar que o desenrolar desse processo acarretou justamente o contrário da massificação: a aparição de um indivíduo “ultra subjetivado”. Essa super individualização traz um relacionamento com a cultura que é coerente tanto com a racionalidade totalizante do *neossujeito* quanto com a sobrevivência material do mundo capitalista. E é coerente primeiramente porque este indivíduo competitivo surgido no último terço do século XX trata a si mesmo como um capital humano. Nesse sentido, a esfera cultural de sua vida segue também a regra da empresa: a de crescer sempre mais, de acumular. Ainda, esse capital cultural cumpre uma função social de diferenciação na sociedade capitalista, pois “possuir” cultura passa a ser sinônimo de certo status social que remete às classes mais altas. Não é à toa que Bourdieu a situa como uma forma de capital. Ainda assim, não é só Adorno que lamenta esse processo. Hannah Arendt denuncia o filisteu enquanto um tipo que se apropria dos objetos culturais para a ascensão social:

Nesse processo, os valores culturais eram tratados como outros valores quaisquer, eram aquilo que os valores sempre foram, valores de troca, e, ao passar de mão em mão, se desgastaram como moedas velhas. Eles perderam a faculdade que originariamente era peculiar a todos os objetos culturais, a faculdade de prender nossa atenção e de nos comover. (ARENDRT. 2016, p. 256)

Em Adorno e Arendt notamos certo repúdio pela apreciação da cultura enquanto consumo. Ambos defendem uma forma de experienciar a arte e o belo que já estava em ampla decadência no século XX ou talvez fosse simplesmente relegada a uma esfera intelectual da qual estes faziam parte. Eles propõem a valorização da experiência em oposição ao consumo. A filósofa elucida muito bem isto: “As grandes obras de arte não são pior utilizadas ao servirem a fins de autoeducação ou auto aperfeiçoamento do que ao se prestarem a qualquer outra finalidade...” (ARENDR, 2016, p. 255). Ainda, a autora dá sua sentença final sobre o assunto: “Tudo está bem enquanto se permaneça cômico de que tais empregos, legítimos ou não, não constituem o relacionamento apropriado com a arte” (ARENDR, 2016, p. 255). Ora, o *neossujeito* consome obras tanto como capital cultural para fins de autoeducação quanto para seu próprio aperfeiçoamento tendo em vista que sua lógica é a do perpétuo aprimoramento. Em ambos os casos, seu relacionamento para com o artístico seria considerado inapropriado para tais parâmetros. Para a filósofa, a faculdade original dos objetos culturais era a comoção do indivíduo que se dava por estes terem a capacidade de prender a atenção (ARENDR, 2016). Para Adorno, os objetos culturais deveriam não só ser apreciados através do foco, mas também deveriam produzir no próprio indivíduo a capacidade de focar. Essa foi inclusive uma de suas maiores discordâncias com Benjamin (2008) que clamava de forma diametralmente oposta que a cultura deveria ser capaz de fazer o sujeito experienciar a distração. O *neossujeito* não necessita de foco, pois seu consumo cultural não necessariamente tem que ver com a questão da comoção. Se suas atividades se assemelham à produção, devem ser o mais eficiente possível. O fato de muitas pessoas hoje irem ao museu e passarem pouquíssimo tempo apreciando uma obra é apenas um dos sintomas dessa relação com a arte que assombra certos círculos intelectuais.

Enquanto alguém nascido nos anos 90, o estudo do *neossujeito* é extremamente autobiográfico tendo em vista que fui subjetivado por tal modelo. Muitas vezes vi a mim mesmo assistindo a filmes sem prestar o mínimo de atenção, vendo somente para adicionar o nome a minha lista e engrandecer meu capital cultural. Há uma dialética, entretanto, nesse processo, pois nós, os ultra subjetivados, não somos tão dominados pela totalização da lógica contábil. Instrumentalizo Adorno nessa questão pois como músico creio que apreciar uma obra com foco, como escutar de olhos fechados um disco do início ao fim, traz uma experiência muito prazerosa e esteticamente enriquecedora. Discordo do filósofo, entretanto, por sua cobrança de que toda obra de arte deve servir ao foco. Por certo gosto pessoal mediado pela ideia de contra conduta, as melhores obras para mim são aquelas que prendem a nossa atenção e produzem foco. Isso porque parto do diagnóstico que atualmente as tecnologias de poder nos impõe a distração

enquanto uma biopolítica que incide sobre nossos corpos e mentes. Um dos maiores sintomas disto seria uma ansiedade generalizada da qual muitos só conseguem “escapar” recorrendo à indústria farmacêutica. Abomino esse estado ao qual estamos submetidos e leio este como instrumento de biopoder por incidir diretamente sobre nossos corpos e mentes, moldar nossa subjetividade, fazer com que recorramos a drogas e desgastar nossa capacidade de resistência⁶⁰. Ou seja, aumenta nossa eficiência econômica enquanto destrói nossa força política (FOUCAULT, 2018). Não acho que os termos “consumo apropriado” com os quais Adorno e Arendt tratam a questão são válidos ainda para o nosso século. Utilizo essa matriz teórica, entretanto, como forma de contra conduta. Escutar um disco do início ao fim de olhos fechados pode parecer um exemplo bobo, mas é uma das únicas formas, para além do estudo sistemático, pela qual se pode perceber as nuances, as intenções e as camadas mais profundas que passam despercebidas pela correria. Tenho aqui uma apreciação da arte como defendida pelos pensadores. Ao menos para mim, é uma verdadeira terapia, pois expurga essa ansiedade constante a qual estamos submetidos tendo em vista que esse tipo de foco faz com que eu esqueça dos problemas do mundo por um momento e simplesmente pare para apreciar o belo. De qualquer forma, não há um modo de experienciar mais correto que o outro, há apenas diferentes formatos que levam a diferentes caminhos, o problema é quando sempre só um desses é trilhado.

3.4 – A racionalidade neoliberal e o autoritarismo no *chart*

Em um dos estudos pioneiros sobre a relação do fascismo com a cultura “*The Authoritarian Personality*” (ADORNO, 1950), os escritores observam a necessidade de estudar a ideologia no intuito de avaliar o potencial para o ressurgimento do fascismo na Alemanha. Ainda que tal trabalho tenha sido feito poucos anos após a derrota do Eixo, ele se torna atual pelo fato de que o neoliberalismo em suas diversas manifestações vem assumindo formas cada vez mais autoritárias. Trago aqui um dos trechos que, ao meu ver, atualizou o texto:

The attitude of indifference to the lot of the poor together with admiration for rich and successful people sheds light on the potential attitude of the high scorers⁶¹ toward the prospective victims of fascism in a critical situation.

⁶⁰ É bem provável que haja autores que já tenham falado sobre o assunto. Desconheço estes, por isso desenvolvo tal raciocínio a partir da própria observação da sociedade do século XXI. Se o leitor tiver alguma recomendação de leitura, ficarei mais que grato tendo em vista que esse assunto é muito do meu interesse.

⁶¹ A obra é um estudo empírico onde diversas questões eram apresentadas às cobaias que as marcavam. A ideia é de quem mais pontua va teria uma maior tendência a concordar com comportamentos fascistas.

Those who humiliate mentally those who are down-trodden anyway, are more than likely to react the same way when an outgroup is being "liquidated".
(ADORNO, 1950, p. 700)

Não é a pobreza condenada quando os artistas dizem que as pessoas que não tem dinheiro não tem serventia para eles ao passo que a riqueza é constantemente exaltada como a meta da vida e o caminho para a felicidade? Não estou aqui para equiparar o neoliberalismo ao fascismo, mas que os dois guardam um bom tanto de semelhanças é impossível não notar. Quem se manifestou materialmente pela primeira vez no Chile de Pinochet nunca será democrático. De qualquer forma, essa estrutura que Adorno e os demais autores da obra consideram como típica da personalidade autoritária pode ser observada nos *charts* dos anos 2000 e somente nesses. Não há um aberto desprezo pela pobreza na década de 70 o que pode ser um dos muitos elementos que corroboram a hipótese de que a música de massas está muito mais conservadora atualmente.

3.5 - A homogeneização da estética:

A própria estética cada vez mais homogênea da qual falei anteriormente não seria antes uma característica mais marcante de sociedades fascistas do que da democracia liberal? Todo músico já mostrou uma obra instrumental a alguém e ouviu a pergunta “e quando começa a música?”. Isto ocorre pelo fato de o ouvido de grande parte das pessoas estar tão colonizada pela ideia de que a música deve ter vocal e letras que “música” é diretamente associada a alguém cantando. Esse empobrecimento musical a que muitos são submetidos se deve em grande parte à indústria que colonizou as pessoas a somente quererem ouvir obras que possuam lírica. Há 12 obras instrumentais e 20 que apresentam uma duração maior que seis minutos na década de 1970 ao passo que há só uma música que tem mais de seis minutos nos anos 2000 e nenhuma sem vocais. Ou seja, quem consome somente música comercial atualmente não entrará em contato com o instrumental. Este último muitas vezes traz, para além de uma estética muito diferente, níveis de complexidade harmônica e melódica que o formato canção principalmente deixa de lado. Trilhas de cinema como a do filme *Star Wars* que chegou à posição 98 do *chart* de 1977 são um exemplo de uma estética extremamente desviante e que chega às paradas. Não obstante, há releituras de funk de obras clássicas como "*A Fifth of Beethoven*", de Walter Murphy & The Big Apple Band que figurou em décimo lugar na lista de 1976. No *chart* atual, nenhuma destas teria sido possível.

A questão da complexidade vem à tona aqui porque sua exclusão pode ser vista dentro de um amplo processo de colonização musical por parte da indústria. Isto porque a música é um instrumento de biopoder que pode ser usado nas populações não só pela lírica, mas também pela harmonia e melodia. Há uma grande diferença entre alguém consumir diversos tipos de músicas e outra pessoa que só consome aquilo que a indústria dita. Tal diferença é tão gritante que aqueles que tem acesso à música desde pequenos são geralmente os únicos a desenvolver o ouvido absoluto que consiste na habilidade de identificar uma nota sem outro referencial. Ora, aqui a música enquanto instrumento de biopoder serve para a castração do sujeito porque aquele que é exposto ao padrão estético extremamente repetitivo imposto pela indústria tem seu processo cognitivo muito menos estimulado do que aquele que é exposto a uma maior diversidade cultural.

3.6 – O entretenimento

Ainda, outra consideração de Adorno a qual não podemos impor o prisma do certo e errado é a questão da diversão. Este a entendia como “prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo.” (ADORNO, 2009, p. 18). Se discordo que a diversão é procurada pelas pessoas somente para terem condições para voltar ao trabalho, a ideia desta enquanto “prolongamento do trabalho” (ADORNO, 2009, p. 18) é uma premissa farta para a elucubração. A diversão ao meu ver não é isto que Adorno propõe, mas serve sim a princípios de alienação, para utilizar o vocabulário marxista, ou produção de verdade para o vocabulário foucaultiano. Isto porque o entretenimento não é de forma alguma despolitizado. A própria ideia de despolitização é absurda na medida em que tudo é político. Este é utilizado para fins políticos devido ao fato de que “todos nós precisamos de entretenimento e diversão de alguma forma, visto que somos sujeitos ao grande ciclo vital” (ARENDRT. 2016, p. 259). Se este é parte do processo biológico como diz Arendt não me interessa. Entretanto, o peso de tal argumento reside no fato de que todas sociedades necessitam de diversão e é precisamente por ser uma necessidade vital que este se torna um excelente instrumento de biopoder.

A diversão como analisada nas listas dos anos 2000 é de ótima serventia às grandes corporações cujas marcas são propagandeadas. O ideal de festa propagandeado e suas inúmeras exaltações exacerbadas ao indivíduo especial sem o qual esta não iniciaria é de ótima serventia ao processo de subjetivação que culmina na produção e legitimação do *neossujeito*. Os artistas

que exortavam os soldados estadunidenses do Iraque a serem gratos pelo que tem e pouco depois se diziam imparciais quanto à política não são de forma alguma despolitizados, mas sim reproduzem um discurso que serve a determinados propósitos. A diversão, portanto, não é necessariamente a prolongação do trabalho, mas sem dúvida é carregada de uma produção de alienação e de verdade neoliberal. Esta última, vale sempre ressaltar pois se disfarça ao máximo em sua área de neutralidade, consiste em uma verdade que é imposta aos ouvintes através do jabá e outros mecanismos. Nesse sentido, enquanto as pessoas de quaisquer classes que sejam vão a uma boate para se divertirem, muito provavelmente terão que escutar canções que carregam e normalizam esse discurso. Aos ricos é relegado o prazer de já serem aquilo que este preza como o correto. Aos demais resta correr atrás, trabalhar duro e toda aquela promessa de ascensão social. Estes, enquanto dançam e se divertem, tem suas mentes poluídas por tal promessa que não passa de uma falácia e que serve no máximo para gerar as famosas patologias que surgem com toda a força no século XXI. “Viva a sua vida”! “Persiga o dinheiro”! São apenas alguns dos elementos que visam aliciar a subjetividade no sentido de criar um autogoverno baseado na governamentalidade, na auto coerção e na auto culpabilização (DARDOT; LAVAL. 2016). Como resultados desse processo, temos toda uma dimensão patológica que acomete o *neossujeito*. O que Sennet chamou de “A Corrosão do Caráter” (SENNET, 2012) e que podemos tratar em termos de corrosão da personalidade é somente um dos sintomas patológicos deste indivíduo. Bauman também trata do tema intitulado de líquida (BAUMAN, 2001) a Modernidade em que vivemos. Ambos autores se escondem por entre um vocabulário que fala ou em capitalismo flexível ou em um tal de capitalismo leve. Ainda, a impressionante relutância de em utilizar a palavra “neoliberalismo” ao passo que identificam alguns dos sintomas desta suposta leveza e flexibilidade são gritantes. De forma alguma minimizo seu mérito na observação destes fenômenos, porém a ascensão de governos autoritários de extrema direita e a erosão da democracia ao redor do globo no início do século XXI me fazem duvidar e muito da escolha de palavras desses autores. Formulo uma questão a partir da própria retórica de Sennet: Você prefere viver no capitalismo leve ou no pesado? É por certo que ele e Bauman desenvolvem os conceitos ao longo de suas obras e não necessariamente os apresentam como algo bom, entretanto se analisamos o binômio “leve-pesado” podemos rapidamente nos perder no jogo de palavras ao tomar “leve” como melhor que o pesado. De qualquer forma, prefiro autores que diagnosticam como elemento corrosivo da democracia tal insustentável leveza.

A nível subjetivo, o *neossujeito* é tão leve que desenvolveu uma série de novos diagnósticos, clínicos ou não: sofrimento no trabalho, autonomia contrariada, desmoralização, dessimbolização, sofrimento psíquico, corrosão da personalidade e depressão generalizada (DARDOT; LAVAL. 2016). A nível social, o capitalismo neoliberal se apresenta de forma tão leve que se incorre em uma verdadeira “dopagem generalizada” (DARDOT; LAVAL. 2016, p. 367). Os indivíduos, desprovidos de referencial e culpando a si mesmos por seu sucesso ou fracasso como sugere a Billboard e o dispositivo, são obrigados a lidar com o risco. Este, embora produzido socialmente, deve ser enfrentado de forma individual: “a maneira como se vive torna-se uma solução biográfica das contradições sistêmicas” (BECK apud BAUMAN. 2001, p. 48). Essa retórica de responsabilização do indivíduo toma uma forma poética, mas está mais do que presente em algumas canções do fim da década de 1970 e nas dos anos 2000 como evidenciado no capítulo II.

3.7 – A indústria da música e a corrosão da democracia

Falei da produção do *neossujeito*. Este é útil, no sentido utilitário da palavra, à sociedade neoliberal pois esta, na medida em “que vê a sociedade como uma empresa constituída de empresas necessita de uma norma subjetiva” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 321). O problema dessa verdadeira mutação do sujeito é que ele já foi diagnosticado por uma gama de autores como sintoma de um processo ademocrático. A própria conclusão da obra *Nova Razão do Mundo*, que guiou este trabalho, é de que o neoliberalismo enquanto racionalidade corrói a democracia liberal (DARDOT; LAVAL, 2016). O surgimento do *neossujeito* é, porém, apenas um dos elementos corrosivos apontados:

Diluição do direito público em benefício do direito privado, conformação da ação pública aos critérios de rentabilidade e da produtividade, depreciação simbólica da lei como ato próprio do Legislativo, fortalecimento do Executivo, valorização dos procedimentos, tendência dos poderes de polícia a isentar-se de todo controle judicial, promoção do ‘cidadão consumidor’ encarregado de arbitrar entre ‘ofertas políticas’ concorrentes, todas são tendências comprovadas que mostram o esgotamento da democracia liberal como norma política. (DARDOT; LAVAL. 2016, p. 380).

É bem certo que poderia terminar este trabalho concluindo que a indústria cultural, por ser peça chave no processo de subjetivação segundo o modelo da empresa, já tem sua cota de contribuição ao processo de desdemocratização que vem sendo apontado no Ocidente.

Entretanto, permitam-me ainda umas palavrinhas sobre a questão da legislação, tendo em vista que ao longo me deparei com uma gama de bibliografia que discutia determinadas ações por parte da indústria que só poderiam ser perpetradas no terreno da ilegalidade. A começar pelo já citado jabá: apesar das restrições legais tanto no Brasil quanto nos EUA, a prática permanece em ambos os países. Nesse sentido, sem um pequeno “desvio” da lei, as gravadoras possivelmente não teriam a hegemonia que detém atualmente nas rádios. A esta problemática se soma a questão da cruzada à pirataria que vem sendo feita pelos gigantes da indústria há quase duas décadas. Uma das obras que cruzaram meu caminho quando passei a pesquisar mais a fundo o tema foi *The Piracy Crusade: How the Music Industry's War on Sharing Destroys Markets and Erodes Civil Liberties* (SINNREICH, 2013). O autor dedica todo o oitavo capítulo provando como a cruzada à pirataria promovida pela indústria gerou repercussões negativas tanto na questão das liberdades civis quanto na livre expressão e privacidade (SINNREICH, 2013). Para o caso dos EUA, Sinnreich aponta várias ilegalidades sancionadas pelo próprio Estado no sentido de dar poder à indústria e sua guerra antipirataria. A pergunta que fica é: se tal cruzada passa por cima da constituição, como ela é legitimada perante o Estado? A resposta, como em muitos outros casos, vêm em dólares: de 1989 a 2011 a indústria fonográfica doou cerca de 36 milhões de dólares para campanhas e 120 milhões para lobistas (SINNREICH, 2013). De todas as indústrias, os gastos em lobby relativos à propriedade intelectual chegaram a 2,5 bilhões somente entre 2009 e 2011 (SINNREICH, 2013). Após isso, o autor continua, através de uma enxurrada de exemplos, argumentando os porquês de a cruzada antipirataria erodir as liberdades civis, etc. É interessante pontuar aqui que a erosão incorre sobre os próprios princípios da democracia liberal. Esse processo é, portanto, produto tanto de uma indústria altamente concentrada quanto de sua cooperação com o Estado, em particular o dos EUA. Adorno já denunciava tal concentração como característica de uma sociedade fascista mesmo quando esta não era nem de perto tão aguda quanto o é hoje. Nesse sentido, não é à toa que esse setor de mercado tenha sua quota de culpa na erosão da democracia.

3.8 - O YouTube e a censura

Trago essa discussão que parece um pouco descolada das questões que propus anteriormente, mas que na prática é apenas parte do mesmo processo. Assim o faço como uma demanda dos músicos que vem sofrendo diversos revezes por estarem supostamente infringindo as leis ao usarem músicas detidas pela a indústria para determinados fins. Já faz algum tempo que diversos músicos estão tendo os vídeos tirados do ar no Youtube. A justificativa é quase

sempre o infringimento de direitos autorais, no entanto, o que acontece na prática é que o algoritmo muitas vezes associa mesmo um acorde a determinada música e se este for tocado por tantos segundos o vídeo é tirado do ar. Tratando aqui somente do caso dos EUA, a doutrina do *fair use* permite o uso de material com direitos autorais para os seguintes fins:

*Notwithstanding the provisions of sections 106 and 106A, the fair use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright.*⁶²

Postar uma aula de uma música no Youtube estaria, portanto, totalmente de acordo com a legislação do país, entretanto, diversos profissionais tiveram seus vídeos tirados do ar por estarem supostamente infringindo os direitos autorais. O que acontece na prática é que os educadores do Youtube estão tendo seus vídeos derrubados e desmonetizados sem uma base legal para tal⁶³. A explicação dada pela plataforma para a prática é a de que “Os proprietários de direitos autorais decidem o que acontece quando o conteúdo em um vídeo no YouTube corresponde a uma obra pertencente a eles. Quando isso ocorre, o vídeo recebe uma reivindicação do *Content ID*.”⁶⁴. Quem seleciona o que deve ou não ser derrubado é, em última instância, o algoritmo. Este derruba tanto os vídeos educacionais quanto aqueles que tratam de uma análise comentada ou crítica da canção em questão e assim o faz porque identifica o conteúdo cujos direitos são de alguma empresa que os tira do ar. Por isso, youtubers como Adam Neely ou Rick Beato, cujos canais servem majoritariamente para fins de educação e crítica musical, têm seus vídeos derrubados pelo algoritmo. A eficácia da tecnologia, e notem aqui a ironia da retórica neoliberal, desrespeita o princípio do *fair use*. O Youtube, que poderia ser a plataforma pela qual tantos jovens aprenderiam música de forma gratuita acaba se curvando aos gigantes da indústria. Em última instância, os princípios democráticos são, como apontam Dardot e Laval, erodidos em diversas esferas, sendo esta aqui apresentada apenas uma delas.

⁶² *Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code*. 2016, p. 19. Disponível em: < <https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

⁶³ Para um aprofundamento do assunto há diversos canais de educação musical que postaram vídeos sobre a prática: <https://www.youtube.com/watch?v=nryFmUjtwEY>; https://www.youtube.com/watch?v=JknT_Fs2g9Y; <https://www.youtube.com/watch?v=QoTl9V8cjH0>.

⁶⁴ <https://support.google.com/youtube/answer/2797370?hl=pt-BR>. Acesso em: 12 dez. 2019.

Não foram poucos os músicos que chegaram até mim nos últimos tempos dizendo que seus vídeos foram derrubados a partir deste mesmo padrão, estivessem eles dentro das leis ou não. Eis que a erosão da democracia e o marco da pós-democracia se desenharam muito mais próximos de mim do que imaginava e foi em resposta a esta demanda dos meus colegas de profissão que acabei por escrever este último subcapítulo. Nesse sentido, a construção do *neossujeito*, o burlar das leis pelo jabá e o constante desrespeito ao *fair use* são apenas alguns dos sintomas de que a indústria como parte do dispositivo vem sendo um dos fatores corrosivos da democracia liberal que parece estar capengando para terminar de pé o primeiro quarto do século XXI.

Considerações finais

Este trabalho surgiu no semestre passado como tentativa de mapear, nesses termos abstratos que coloco, a homogeneização musical nos *charts* da Billboard em uma perspectiva comparada. Disso, o recorte foi para a questão do neossujeito e da subjetivação e depois para um pequeno panorama de efeitos culturais, subjetivos, econômicos e políticos do neoliberalismo. Apesar de estar mais focado na questão da subjetivação, creio que os outros elementos deste trabalho também se fizeram a partir da ideia de que a história deve lançar o olhar ao que está próximo no intuito de produzir uma descontinuidade (FOUCAULT. 2018). O próximo em questão é a música comercial tendo em vista que, querendo ou não, é bem possível que muitos dos que lerão este trabalho tenham sido bombardeados com as músicas sobre as quais falei, em especial as da década de 2000. Meu intuito foi, portanto, para além de discutir a produção do neossujeito, demonstrar uma gama de atentados aos princípios democráticos que a indústria promove em diversas instâncias.

Resolvi primeiramente mensurar o grau de oligopolização da indústria no intuito de entender em qual terreno estava pisando em um primeiro momento. Se isto era interpretado por Adorno como fascista, tendo em vista que este fantasma constantemente rondava a sua mente, aqui é interpretado como neoliberal. Tal interpretação se evidencia pelo próprio princípio da eficácia presente na ascensão do discurso contábil na própria revista e pela acentuação da concentração de renda característica dessa forma de governo. Ainda, aponte a ascensão da racionalidade neoliberal sobre diversos estilos musicais. É bom pontuar, entretanto, que com o pouco tempo que tive para a análise é impossível concluir se esta se tornara hegemônica nos anos 2000. Por vezes, pode parecer que tomei a fabricação de uma verdade absoluta como objetivo deste trabalho. Minha retórica direta e “virulenta”, como disse um certo professor de teoria da história, dota o texto de uma estética que pode levar o leitor a crer que estou impondo uma verdade mais verdadeira que as demais. Produzi uma verdade sobre a indústria e sobre os *charts*, porém nunca disse que era absoluta. Reitero, portanto, que o discurso neoliberal é um dentre os vários que aparecem no *chart* sendo o aumento de sua frequência o fenômeno observado e não a hegemonização. As limitações deste trabalho são muitas e a impossibilidade de produzir dados quantitativos sobre tantas músicas mostra que ele servirá muito mais de base para o meu futuro mestrado do que como um antro de conclusões.

Utilizei a análise do discurso como instrumento metodológico para comprovar a hipótese da ascensão da racionalidade neoliberal nos *charts* do novo milênio e se o fiz de

maneira meia boca, peço que o leitor também tenha a noção que foi a primeira vez que o utilizei. Assim o fiz para entender o discurso do *chart* como instrumento de subjetivação dentro da ideia de que aquele é uma das várias peças do dispositivo. O que levou tal teorização diretamente ao neossujeito pois se a Billboard é parte do dispositivo de produção da sociedade neoliberal, ela é também, uma das ferramentas que produzem este sujeito.

Trouxe ainda algumas matérias, tanto para apontar a ascensão das lógicas contábeis quanto para demonstrar como a revista celebrava a hegemonia do pop. A reportagem sobre a artista Ke\$ha foi central nesse sentido para entender como a Billboard constrói narrativas sobre o mercado e sobre si mesma. Enquanto pesquisador, contrapus isso com a minha narrativa de que na verdade o que ocorre é a homogeneização, o oposto do que é propagandeado. A oligopolização da qual tratei no empírico primeiro capítulo voltou para a se relacionar à questão da hegemonia do pop tendo em vista que ambos processos se materializaram enquanto acontecimento nos anos 2000. Ainda, a base material que este deu ao TCC e dará à futura dissertação e o próprio diagnóstico da ascensão do discurso contábil dentro da revista fizeram valer toda a trabalhadeira que dá um levantamento de dados. Tratei ainda do pouco apreço que a indústria tem pela lei. Este fenômeno serve principalmente ao lucro mas secundariamente também ao processo de subjetivação tendo em vista que sem o jabá, as canções da indústria não tocariam da forma insistente e literalmente criminosa com que tocam nas rádios mundo afora. Talvez hoje não podemos falar diretamente em fascismo como Adorno, mas as semelhanças que as faces política, econômica e cultural que o neoliberalismo assumiu com aquele são muitas. Ademais, do jeito que a coisa está indo no Ocidente, não é um prognóstico tão impossível que novas formas de fascismo venham a se concretizar daqui a pouco tempo, se é que o que temos em terras tupiniquins já não seja uma delas... O papel da indústria nesse processo seria: a construção de uma norma subjetiva condizente com essa sociedade, a imposição de uma agenda musical homogênea e o constante burlar das leis, sem os dois primeiros elementos não seriam possíveis. Isto, dentro da teorização que construí desagua na mesma conclusão que chegaram os autores aqui instrumentalizados: a erosão da democracia.

Se me aprofundei mais no neossujeito, também quis fazer esse pequeno panorama para que o leitor se pergunte os porquês de escutar o que escuta. Enquanto músico, me espanta que a música enquanto instrumento de biopoder foi pouquíssimo tratada ao longo da graduação. Muitas vezes, os acadêmicos e demais pessoas de modo geral se relacionam de forma tão íntima com a música que muitas vezes abdicam de pensar o seu próprio gosto musical enquanto uma construção social. Ou mesmo o pensam, mas abdicam das consequências práticas deste pensar

ao tratar essa forma de arte como mero entretenimento. A liberdade subjetiva sob a qual “Há um arranjo de processos de normatização e técnicas disciplinares” (DARDOT; LAVAL. 2016, p. 324) é então lida neste esquema enquanto algo que parte do indivíduo sendo ignorado o fato de que as formas de governo em questão educam e guiam o pensamento para uma verdadeira gestão das mentes. Nesse sentido, é muito possível fazer uma crítica como a deste trabalho para o cinema ou para a literatura sem grande espanto, entretanto, não foram poucos os impropérios que tive que ouvir por conta de supostamente estar querendo ditar aos outros o que devem ou não ouvir. Ora, quem dita não sou eu, é a indústria, e aquele que pensa o seu gosto musical como produto de uma livre escolha sucumbiu à racionalidade neoliberal. Não foram poucas as vezes que acabei em “debates” onde mesmo a indústria foi defendida com unhas e dentes e o gosto pessoal e a ideologia da livre escolha prevaleceram sobre argumentos. Nessas conversas, este texto e a minha experiência como músico foram rebaixadas ao mero nível da opinião. Espero, nesse sentido, que o que escrevi aqui possa servir como uma possível ponte de abertura para que se possa ver a música como instrumento de biopoder, ou mesmo para que se possa discutir o assunto a partir de conceitos e não ofensas. A desautorização do conhecimento musical como menos legítimo que o das humanidades obedece a mesma lógica que, a partir de uma hierarquia do conhecimento historicamente construída, legitima o constante ataque às ciências humanas.

O presente trabalho foi feito, portanto, no sentido de fazer o leitor questionar seu consumo de música no intuito de produzir uma descontinuidade. Isto porque acredito que a teorização sobre a cultura deve também lançar o olhar ao que está próximo, a subjetividade, o corpo, etc., no intuito de produzir um saber que “não é feito para compreender, é feito para cortar” (FOUCAULT. 2018, p. 73). Se corta, portanto, descolonizando o gosto ou ao menos tentando fazer tal empreitada. Ora, não estou dizendo que a pessoa deve deixar de escutar os artistas porque aparecem na Billboard, mas sim prestar atenção às músicas que carregam um tipo específico de discurso. Isto porque que corrobora uma posição política diametralmente oposta a de esquerda.

A análise que fiz aqui explicita como uma determinada verdade vem pronta para o consumo como liberdade. Entretanto, esta se apresenta também, e muitas vezes de forma explícita, como verdade neoliberal que glorifica a riqueza enquanto condena a pobreza responsabilizando o indivíduo por seu sucesso e fracasso na competição da vida. Há, portanto, a ascensão de um discurso de no *chart* que se mostra desde o fim da década de 70 e que se torna um dos muitos lugares comuns nos anos 2000 com elementos que penetram nas mais diversas

temáticas sem, porém, ser hegemônico. Ora temos tantas pessoas brancas fazendo propaganda pró-Iraque quanto pessoas pretas dizendo aos soldados estadunidenses lutando no Iraque que estes devem ser gratos pelo que tem. Uma das hipóteses que surgiram com o fato de que esta racionalidade penetra em vários estilos musicais é que o discurso presente no *chart* como um todo foi empurrado para a direita. É uma das muitas questões que se abriram ao longo do trabalho e que levarei para o mestrado. Esta, embora ainda não comprovada, corrobora o próprio diagnóstico do debate da pós-democracia sobre o espectro político do Ocidente como um todo sendo empurrado para a direita.

É necessário, portanto, retomar Adorno! O que não implica em utilizar toda sua teoria e seu pessimismo desenfreado. Se consegui encaixar o autor em uma análise que toma o discurso a partir de uma perspectiva pós-estruturalista é porque suas ideias transcendem sua matriz teórica e continuam sendo indispensáveis ao estudo da indústria cultural. Qual é o papel da esquerda na crítica da cultura no século XXI? Como a esquerda consome cultura? Devemos nos abster de consumir determinados produtos da indústria? Enquanto professores, como devemos educar nossos alunos ao consumo de cultura? Esta última pergunta é muitas vezes vista como elitista por uma parte de acadêmicos que aderiu à ideologia da livre escolha e que, usando jargões de relativização do certo e errado, deixam a serviço da indústria, da mídia e da propaganda, a tarefa de dizerem o que deve ser consumido ou não. Se como professores e, portanto, agentes culturais, ainda temos um pingão de autoridade, devemos apresentar obras e mesmo formas alternativas de consumo cultural. Isto porque, enquanto educadores, podemos intentar isso de forma democrática, sugerindo obras aos alunos, demonstrando diferentes modos de apreciação de cultura e não simplesmente ditando como assim faz a indústria com o rádio, por exemplo. De qualquer forma, se não o fizermos, a mídia, a propaganda e a publicidade o farão.

Marx é claro em dizer que há uma guerra no interior da sociedade a qual ele chama de luta de classes. Foucault nos diz que as relações de poder se originaram em tempos de guerra e representam a guerra no interior da paz civil. Esta guerra identificada por ambos vem se acirrando e tomando formas cada vez mais violentas em tempos neoliberais. Por ser a cultura uma das armas mais utilizadas para tal combate, é sobre ela que faço a minha análise. Reitero: existem critérios objetivos para julgar a música e uma desautorização do conhecimento musical como opinião não passa de uma reprodução da mesma hierarquização utilitarista do conhecimento que vem destituindo as ciências humanas de sua legitimidade. Não cavemos a nossa própria cova por uma fatia egoica de micropoder. O avanço neoliberal e a guerra que este

vem promovendo nos demanda a reatualização de uma tradição de crítica e o rechaço da assimilação. Espero que este trabalho tenha servido para instigar o leitor, até porque não pretendi dar respostas. Que sirva, portanto à resistência e ao questionamento.

“Yes, I know my enemies

They're the teachers who taught me to fight me

Compromise

Conformity

Assimilation

Submission

Ignorance

Hypocrisy

Brutality

The elite

All of which are American dreams

All of which are American dreams

All of which are American dreams

All of which are American dreams”

Rage Against the Machine – Know Your Enemy

Fontes

- BILLBOARD. 25 dec. 1971. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/70s/1971/BB-1971-12-25-II-Talent.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2019.
- BILLBOARD. 29 dec. 1973. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/70s/1973/Billboard%201973-12-29.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2019.
- BILLBOARD. 28 dec. 1974. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/70s/1974/Billboard%201974-12-28.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2019.
- BILLBOARD. 27 dec. 1975. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/70s/1975/Billboard-1975-12-27.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2019.
- BILLBOARD. 25 dec. 1976. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/70s/1976/Billboard%201976-12-25.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2019.
- BILLBOARD. 24 dec. 1977. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/70s/1977/Billboard%201977-12-24.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2019.
- BILLBOARD. 23 dec. 1978. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/70s/1978/Billboard%201978-12-23.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2019.
- BILLBOARD. 22 dec. 1979. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/70s/1979/Billboard%201979-12-22.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2019.
- BILLBOARD. 20 dec. 1980. Disponível em: <<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/80s/1980/BB-1980-12-20.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2019.

BILLBOARD. 26 dec. 1981. Disponível em:
<<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/80s/1981/BB-1981-12-26.pdf>>.
Acesso em: 04 out. 2019.

BILLBOARD. 29 dec. 2001. Disponível em:
<<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2001/BB-2001-12-29.pdf>>.
Acesso em: 04 out. 2019.

BILLBOARD. 28 dec. 2002. Disponível em:
<<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2002/BB-2002-12-28.pdf>>.
Acesso em: 4 out. 2019.

BILLBOARD. 27 dec. 2003. Disponível em:
<<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2003/BB-2003-12-27.pdf>>.
Acesso em: 04 out. 2019.

BILLBOARD. 25 dec. 2004. Disponível em:
<<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2004/BB-2004-12-25.pdf>>.
Acesso em: 04 out. 2019

BILLBOARD. 24 dec. 2005. Disponível em:
<<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2005/BB-2005-12-24.pdf>>.
Acesso em: 04 out. 2019.

BILLBOARD. 23 dec. 2006. Disponível em:
<<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2006/BB-2006-12-23.pdf>>.
Acesso em: 04 out. 2019.

BILLBOARD. 22 dec. 2007. Disponível em:
<<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2007/BB-2007-12-22.pdf>>.
Acesso em: 04 out. 2019.

BILLBOARD. 20 dec. 2008. Disponível em:
<<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2008/BB-2008-12-20.pdf>>.
Acesso em: 04 out. 2019.

BILLBOARD. 19 dec. 2009. Disponível em:
<<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2009/BB-2009-12-19.pdf>>.
Acesso em: 04 out. 2019.

BILLBOARD. 18 dec. 2010. Disponível em: <
<https://www.americanradiohistory.com/Archive-Billboard/00s/2010/BB-2010-12-18.pdf>>.

Acesso em: 04. out. 2019.

Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. 2016. Disponível em: <<https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

<https://br.reuters.com/article/internetNews/idBRN05183220080805>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

<https://exame.abril.com.br/negocios/universal-compra-emi-proprietaria-das-cancoes-dos-beatles/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

<https://support.google.com/youtube/answer/2797370?hl=pt-BR>. Acesso em: 12 dez. 2019.

<https://support.google.com/youtube/answer/7680188?hl=pt-BR>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=gH476CxJxfg>. Acesso em: 12 nov. 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=JknT_Fs2g9Y. Acesso em: 12 nov. 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=QoTI9V8cjH0>. Acesso em: 12 nov. 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=nryFmUjtwEY>. Acesso em: 12 nov. 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=8XNaPX6MKIU>. Acesso em: 12 nov. de 2019.

Músicas

ABBA. *Dancing queen*. Atlantic: 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xFrGuyw1V8s>. Acesso em 12 dez. 2019.

AGUILLERA, Cristina; KIM, Lil'. *Can't hold us down*. RCA/RMG: 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dg8QgUIKXHw>. Acesso em 12 dez. 2019.

AKON. *Smack that*. Konvict/Upfront/SRC/Universal Motown: 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bKDdT_nyP54. Acesso em 12 dez. 2019.

BAND, Average White. *Cut the cake*. Atlantic: 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=75bYDYLSPOo>. Acesso em 12 dez. 2019.

BAND, Walter Murphy and the big apple. *A fifth of Beethoven*. Private Stock: 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4MFbn8EbB4k>. Acesso em 12 dez. 2019.

BENSON, George. *Give me the night*. Warner Bros/qwest: 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=imYJpr09IgQ>. Acesso em 12 dez. 2019.

BEYONCE. *Diva*. Music world/Columbia: 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rNM5HW13_O8. Acesso em 12 dez. 2019.

BEYONCE. *If I were a boy*. Music world/Columbia: 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AWpsOqh8q0M>. Acesso em 12 dez. 2019.

BLIGE, Mary J. *Be without you*. Geffen: 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8XNaPX6MKIU>. Acesso em 12 dez. 2019.

CIARA. *Like a boy*. Laface/Zomba: 2006. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_HKH7Emy1SY. Acesso em 12 dez. 2019.

CRUZ, Taio. *Dynamite*. mercury/IDJMG: 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vysgv7qVYTo>. Acesso em 12 dez. 2019.

CYRUS, Miley. *Party in the U.S.A.* Hollywood: 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M11SvDtPBhA>. Acesso em 12 dez. 2019.

DREAM, The; FABOLOUS. *Throw it in the bag*. desert storm/def jam/IDJMG: 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zJOeXh6HyvU>. Acesso em 12 dez. 2019.

EARTH, Rare. *I just want to celebrate*. Rare Earth: 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VRVPLPFoJL0&t=46s>. Acesso em 12 dez. 2019.

EDGE, Jagged. *Where the party at*. Columbia: 2001. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9UCY_U4QwqI. Acesso em 12 dez. 2019.

END, The Beginning of the. *Funky Nassau*. Alston: 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L762HQ-ha7I>. Acesso em 12 dez. 2019.

FANCY. *Wild Thing*. Big tree: 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mxGKdiBQDvk>. Acesso em 12 dez. 2019.

FERGIE. *London Bridge*. will.i.am/AeM/Interscope: 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WD33ii01kXI>. Acesso em 12 dez. 2019.

FERGIE; LUDACRIS. *Glamorous*. will.i.am/AeM/Interscope: 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0SyUgw98tE>. Acesso em 12 dez. 2019.

FERGIE; Will.I.am. *Fergalicious*. will.i.am/AeM/Interscope: 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5T0utQ-XWGY>. Acesso em 12 dez. 2019.

FIRE, Earth, Wind & EMOTIONS, The. *Boogie Wonderland*. Columbia: 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=god7hAPv8f0>. Acesso em 12 dez. 2019.

FLOYD. Pink. *Another Brick in the wall part II*. Columbia: 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=34ZmKbe5oG4>. Acesso em 12 dez. 2019.

FLOYD, Pink. *Money*. Harvest (Capitol): 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JkhX5W7JoWI>. Acesso em 12 dez. 2019.

FLOYD, Pink. *Time*. Harvest/Capitol: 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-EzURpTF5c8>. Acesso em: 12 dez. 2019.

FOCUS. *Hocus pocus*. Sire: 1973. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MV0F_XiR48Q. Acesso em 12 dez. 2019.

FOXY. *Get off*. Dash: 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6lqTTyKeCs>. Acesso em 12 dez. 2019.

FRIEDMAN, Dean. *Ariel*. Lifesong recods: 1977. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WSkX2o_7VU. Acesso em 12 dez. 2019.

FRIENDS, Delaney and Bonnie. *Never ending song of love*. Atco: 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCrZ5CN7ymc>. Acesso em 12 dez. 2019.

GANG, Kool and the. *Celebration*. De Lite De Lite: 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3GwjfUFyY6M>. Acesso em 12 dez. 2019.

GEES, Bee. *You should be dancing*. RSO: 1976. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_JoZS6LgqYI. Acesso em 12 dez. 2019.

GIBB, Andy. *Desire*. RSO: 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9pdO2EH4xbM>. Acesso em 12 dez. 2019.

HEATWAVE. *Boogie nights*. Epic: 1977. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z7g6_n7AW8g. Acesso em 12 dez. 2019.

HEATWAVE. *The groove line*. Epic 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xhtbQYSFLTM>. Acesso em 12 dez. 2019.

INC, Lipps. *Funkytown*. Casablanca: 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s36eQwgPNSE>. Acesso em 12 dez. 2019.

JACKSON, Alan. *Where Were You (When the World Stopped Turning)*. Arista Nashville: 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPHnadJ-0hE>. Acesso em 12 dez. 2019.

JACKSON, Michael. *Off the wall*. Epic: 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3MFbhwfEXU>. Acesso em 12 dez. 2019.

JACKSONS, The. *Shake your body (down to the ground)*. Epic: 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vAZA6oNEWZg>. Acesso em 12 dez. 2019.

JACKSON 5, The. *Dancing machine*. Motown: 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KeTVjf85gzs>. Acesso em 12 dez. 2019.

JADAKISS. *Why*. Ruff riders/Interscope: 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0-cpL--0AQA>. Acesso em 12 dez. 2019.

KEITH, Toby. *American Soldier*. Dreamworks: 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DWrMeBR8W-c>. Acesso em 12 dez. 2019.

MACHINE, Rage against the. *Freedom*. Epic Records: 1992. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H_vQt_v8Jmw. Acesso em 12 dez. 2019.

MACHINE, Rage against the. *Fistful of steel*. Epic Records: 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jg8zR91tgSE>. Acesso em: 12 dez. 2019.

MACHINE, Rage against the. *Know your enemy*. Epic Records: 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4smim2MNvF8>. Acesso em: 12 dez. 2019.

MAYER, John. *Waiting on the world to change*. Aware/Columbia: 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oBIxScJ5rIY>. Acesso em 12 dez. 2019.

MONTGOMERY, John Michael. *Letters from home*. Warner bros (nashville)/WRN: 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FIG9C3n-SPc>. Acesso em 12 dez. 2019.

NAS. *I can. Ill will*/Columbia: 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RvVfgvHucRY>. Acesso em 12 dez. 2019.

NAUGHTON, David. *Makin' it*. RSO: 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F47AfASOnA8>. Acesso em 12 dez. 2019.

O'JAYS, The. *For the love of money*. Philadelphia International: 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ll3uipTO-4A>. Acesso em 12 dez. 2019.

OLSSON, Nigel. *Dancin shoes*. Bang Records: 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GFbT8UklS8Q>. Acesso em 12 dez. 2019.

ORCHESTRA, London Symphony. *Star wars (main title)*. 20th Century: 1977. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_D0ZQPqeJkk. Acesso em 12 dez. 2019.

PARTON, Dolly. *9 to 5*. RCA: 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UbxUSsFXYo4>. Acesso em 12 dez. 2019.

PAYNE, Freda. *Bring the Boys Home*. Invictus: 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x98dLVA2f1Q>. Acesso em 12 dez. 2019.

PINK. *Get the party started*. Arista: 2002. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mW1dbiD_zDk. Acesso em 12 dez. 2019.

PIGFORD, Nelon; CONTI, Bikk, LITTLE, Detta. *Gonna fly now*. United Artists: 1977. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ioE_O7Lm0I4. Acesso em 12 dez. 2019.

POWTER, Daniel. *Bad Day*. Warner Bros: 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gH476CxJxfg>. Acesso em 12 dez. 2019.

PRAYER, Wing and a. *Baby face*. Wing and a prayer: 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=taBAIlev89w&t=77s>. Acesso em 12 dez. 2019.

PRESTON, Billy. *Will it go round in circles*. A&M: 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ghj5V5cUo1s>. Acesso em 12 dez. 2019.

QUEEN. *We are the champions*. Elektra: 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KXw8CRapg7k>. Acesso em 12 dez. 2019.

RAILOAD, Grand Funk. *The loco-motion*. Capitol: 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jxyU4W8iyel>. Acesso em 12 dez. 2019.

REVERE, PAUL and the Raiders. *Indian Reservation (The Lament of the Cherokee Reservation Indian)*. Columbia: 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dVxYL2sI1oM>. Acesso em 12 dez. 2019.

REYNOLDS, Hamilton, Joe Frank &. *Fallin in love*. Playboy records: 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K0sTpZja6JQ>. Acesso em 12 dez. 2019.

RIHANNA, TI. *Live your live*. Def Jam/ Grand Hustle /IDJMG /Atlantic: 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=koVHN6eO4Xg>. Acesso em 12 dez. 2019.

SHAKIRA. *Hips don't lie*. Epic: 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DUT5rEU6pqM>. Acesso em 12 dez. 2019.

SIMON, Joe. *Get down, get down*. Spring: 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qeu6-BXSAr4>. Acesso em 12 dez. 2019.

SONGZ, Trey. *Say ah*. songbook/atlantic: 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z_FHAG1Jk8. Acesso em 12 dez. 2019.

SPEARS, BRITNEY. *Piece of me*. Jive/Zomba: 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u4FF6MpcsRw>. Acesso em 12 dez. 2019.

STEWART, John. *Gold*. RSO: 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xVUtpUdY3Uo>. Acesso em 12 dez. 2019.

SUGARLOAF. *Don't call us we'll call you*. Claridge records: 1976. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i4njPe2_rho. Acesso em 12 dez. 2019.

SUNSHINE BAND, KC and the. *Shake your booty*. TK: 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I3fZuW-aJsg>. Acesso em 12 dez. 2019.

SWEET. *Ballroom blitz*. Capitol: 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewFBuYHldeY>. Acesso em 12 dez. 2019.

TEX, Disco & the sex O'lettes. *Get dancing*. Chelsea: 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PwUQWamRNiY>. Acesso em 12 dez. 2019.

T.I. *Whatever you like*. Grand Hustle/Atlantic: 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nQJACVmankY>. Acesso em 12 dez. 2019.

TRAMMPS. *Disco inferno*. Atlantic: 1978. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A_sY2rjxq6M. Acesso em 12 dez. 2019.

WEST, Kanye; Sylenna Johnson. *All falls down*. Roc a fella/Def jam/IDJMG: 2004. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8kyWDhB_QeI. Acesso em 12 dez. 2019.

WONDER, Stevie. *If you really love me*. Tamla: 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UmR4y4slhmo>. Acesso em 12 dez. 2019.

WORLEY, Darryl. *Have you forgotten*. Dreamworks (nashville): 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p6yLQRF-cEU>. Acesso em 12 dez. 2019.

Z, Jay. *Izzo (H.O.V.A.)*. Rock a fella/Def Jam/IDJMG: 2001. Disponível em: <https://www.universal-music.de/jay-z/videos/izzo-h-o-v-a-89768>. Acesso em 12 dez. 2019.

45, Stars on. *Stars on 45 medley*. Radio records: 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7skQvj-aBV8>. Acesso em 12 dez. 2019.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor W. Theodor; BRUNSUIK-FRENKEL, Else; LEVISON, J. Daniel; SANFORD, R. Nevitt. *The Authoritarian Personality*. Nova York: Harper and Row, 1950.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ANDERSON, Perry. *Balanço do neoliberalismo*. Em: SADER, Emir & GENTILI, Pablo (orgs.) *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 9-23.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. *O Debate Pós-Democrático no Século XXI*. Revista Sul-Americana de Ciência Política, Pelotas, v. 4, n. 2, p. 149-164, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rsulacp/article/view/14824/9146>>. Acesso em 30 set 2019.
- BARROS, José D'Assunção. *O Projeto de Pesquisa em História – Da escolha do tema ao quadro teórico*. 10 ed – Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility and Other Writings on Media*. Londres: Harvard University Press, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BROWN, Wendy. *Undoing the demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Nova York: Zone Books, 2015.
- DARDOT; LAVAL. *A Nova Razão do Mundo – Ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Tradução: Mariana Echalar – 1 ed. – São Paulo: Boitempo, 2016.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: O Cuidado de Si*. São Paulo: Paz e Terra: 2018.

_____, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HARVEY, David. *The Art of Rent: Globalization, Monopoly and the Commodification of Culture*. *Socialist Register* Vol. 38, p. 93-110, 2002. Disponível em: <<https://socialistregister.com/index.php/srv/issue/view/439>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

KISCHINEVSKY, Marcelo. *Por uma economia política do rádio musical – articulações entre as indústrias da música e da radiodifusão sonora*. *Matrizes*. Ano 5 – No. 1, 247-258, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38319/41170/0>. Acesso em: 10 dez. 2019.

LEÓN, F. Javier. *Introduction: music, music making and neoliberalism*. *Culture, Theory and Critique*. V. 55, No. 2, p. 129-137, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/14735784.2014.913847>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Cultura Mundo – resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LUNNEY, Glynn. *Copyrights' Excess – Money and Music in the US Recording Industry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

MUSSE, Ricardo. *Experiência individual e objetividade em Minima Moralia*. São Paulo: *Tempo Social*, v. 23, n. 1, jun. 2011, p. 172.

PINTO, Celi. *Elementos para uma análise de discurso político*. *Barbarói*, v.1, n. 24, p. 78-109. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/821/605>. Acesso em: 10 dez. 2019.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 86.

SENNET, Richard. *A Corrosão do Caráter – O desaparecimento das virtudes com o novo capitalismo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

SINNREICH, Aram. *The Piracy Crusade: How the Music Industry's War on Sharing Destroys Markets and Erodes Civil Liberties*. Boston: University of Massachusetts Press, 2013.