

Distopia e música:
uma análise das representações de música e produção musical em 1984 e
Admirável Mundo Novo e *Fahrenheit 451*

Carolina Figueiredo¹

Resumo

O presente artigo analisa as representações de música e dos sistemas de produção musical descritos nas seguintes distopias literárias: *1984*, *Admirável Mundo Novo* e *Fahrenheit 451*. Tomamos tais obras como base para a nossa análise pois elas representam, ainda que de forma ficcional, uma visão sobre a música que é produzida e consumida em massa e seus usos como ferramenta de propaganda ideológica e de incentivo à padrões de comportamento e consumo. Tentamos fazer tal análise numa perspectiva que se aproxima à da proposta por Adorno e Horkheimer em seu conceito de Indústria Cultural.

Palavras-chave: Música, produção musical e Indústria cultural.

Abstract

The current article analyses the music and the musical production systems described on the following literary works: *1984*, *Brave New World* and *Fahrenheit 451*. We took such works as analyses basis because they represent, even in a fictional way, a vision about the music produced and consumed massively and its uses as ideological propaganda tool and as stimulation to comportamental and consume patterns. We try to do such analyses in a perspective similar to the one purposed by Adorno and Horkheimer in their Cultural Industry concept.

Key-words: Music, musical production and Cultural Industry

¹ Jornalista, mestre em sociologia e doutoranda em comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). E-mail: caroldanfig@gmail.com.

Introdução

O século XX, com as tecnologias que viabilizam a gravação e a reprodução de sons, vê nascer consigo a preocupação sobre a *aura* da música, seu status enquanto arte. Na verdade, esta preocupação não se limita somente à música. Autores como Brecht, Benjamin, Adorno, Horkheimer e posteriormente Habermas, preocuparam-se com a reprodutibilidade da obra de arte e suas implicações. Destes autores, e mais especificamente de Adorno e Horkheimer, surge o conceito de Indústria Cultural, formulado sobre bases eminentemente marxistas. Exceto Brecht, todos os autores acima mencionados participaram do grupo de filósofos e pesquisadores alemães que ficou conhecido como Escola de Frankfurt. Os autores desta escola, com a sua teoria crítica da comunicação, privilegiaram de um modo geral uma visão macro sociológica e econômica, baseada em fundamentos marxistas. De acordo com as premissas marxistas, adotadas por Frankfurt, a burguesia controla os meios de produção e, estando a comunicação inserida na mesma lógica dos demais produtos capitalistas, esta classe também a controla. Na prática, isto significa que o emissor (burguês) controla os produtos da Indústria Cultural, manipulando-os conforme seus interesses políticos, econômicos e ideológicos.

Do mesmo modo que os pensadores de Frankfurt se preocupavam com questões relativas à música, a ficção também o fez ao representá-la em algumas obras. Destacamos aqui *Admirável Mundo Novo*, 1984 e *Fahrenheit 451*, livros que correspondem a um grupo bastante específico de produções ficcionais, o das distopias. Em termos bastante simples, as distopias seriam realidades negativadas, onde a humanidade está escravizada ou à beira do aniquilamento. Estas três obras, escritas respectivamente por Aldous Huxley (1932), George Orwell (1948) e por Ray Bradbury (1953), tratam futuros onde os sujeitos vivem dominados por regimes totalitários, sendo estes, na realidade, metáforas dos regimes nazistas e stalinistas, criadas pelos autores com base em suas vivências. Ao descreverem governos despóticos (imaginários ou não), as distopias acabam por retratar também as estruturas de poder que os mantêm; neste caso a comunicação, operacionalizada mais especificamente por meio da música, como forma de disseminação dos conteúdos ideológicos da classe dominante.

Diante deste contexto, não é de se espantar que Huxley, Orwell e Bradbury representem a música não como arte, mas como instrumento de alienação e controle ideológico fomentado pela classe dominante. Nas três obras a música aparece não como arte, mas como bem simbólico de consumo de massa, produzido por instituições e indivíduos especializados e com objetivos específicos, visão esta bastante semelhante a de Walter Benjamin, em *A Obra de arte na época de sua*

reprodutibilidade técnica (1936), e de Adorno e Horkheimer, em *A dialética do esclarecimento* (1944).

Adorno e Horkheimer defendem em sua obra que em lugar das religiões tradicionais surge uma nova, fundamentada numa crença – quase irracional, embora se apresente como o contrário – na tecnologia. Sendo uma das principais implicações disso a uniformização dos indivíduos e da cultura. Para os autores “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p.99). A produção em massa, não só do capitalismo, mas dos sistemas de orientação comunistas, seria assim extensiva aos produtos culturais, incluindo, por exemplo, o cinema, as revistas, o rádio e a música, em um sistema em que “cada sector é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço” (Idem).

A reprodução das formas de produção em massa nos bens culturais foi uma questão discutida também por Benjamin, na *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, a produção artística na modernidade, e mais especificamente a musical, passa a ser cadenciada pelo ritmo da produção industrial, da máquina e integra o modelo de divisão do trabalho. Para Adorno e Horkheimer “sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 100), assim, a música produzida na Indústria Cultural, no *mainstream*, será sempre idêntica a si mesma, uma vez que é produzida não como arte, mas como negócio. Junto com a música de massas, ou música *pop*, apenas para usarmos uma de suas designações, é formulada uma ideologia que a justifica e legitima.

Temos aí três elementos que caracterizam a produção das Indústrias Culturais: a produção em massa para um público inicialmente indiscriminado – produção vertical, na qual uma minoria produz conteúdos para consumidores dispersos – tem como um de seus objetivos manter o todo social coeso por meio da padronização de gostos e comportamentos, além de atender às necessidades do público, especialmente as relacionadas ao entretenimento. Processo este que leva à uniformização dos homens e da produção por meio da técnica, do consumo indiscriminado e em massa e que, apresenta três conseqüências relevantes para o presente estudo: a) perda da aura; b) regressão do gosto; e c) instituição de novas e agradáveis formas de dominação e controle social.

Os materiais estéticos são empobrecidos e passam a exhibir a mesma unidade que caracteriza a produção industrial como seu verdadeiro conteúdo. Embora determinadas canções pareçam diferentes, elas pertencem, na verdade à mesma lógica de produção, reproduzem os mesmos clichês e jargões, seguem os mesmos

esquemas e têm objetivos em comum, o que as torna instantaneamente semelhantes entre si, ou mesmo idênticas. Na verdade, Adorno contrapõe uma relação de contemplação utópica da verdadeira musicam, denominada “música séria”, com a distópica música comercial, denominada “música ligeira”, massiva ideológica ou politicamente orientada e vazia de significado. Para o autor, o encanto, a subjetividade e a profanação, adversários da alienação coisificante sucumbem a ela (Idem, p.69), tendo o sucesso, o *hit* a autoridade ditatorial da onipresença e da repetição incessante. Na *Regressão da audição*, Adorno chega a citar Aldous Huxley, autor de *Admirável Mundo Novo*: “quem ainda se diverte realmente hoje num lugar de diversão?” (HUXLEY apud ADORNO, 1999, p.67). De fato, esta questão permeia, ainda que sutilmente sua obra, quem se diverte num mundo de música sintética, feita em escala industrial, para um consumo em massa. O objetivo desta música é, sobretudo, alienar e brutalizar pela repetição e pela simplicidade. É a música nas distopias, é a música conforme pensada pelos frankfurtianos.

O papel da música nas distopias literárias

A música, através de seu papel em diferentes sociedades, tem servido como parâmetro para avaliar a estrutura destas mesmas sociedades, em termos de ideologia, visões de mundo e paradigmas comportamentais, apenas para citar alguns exemplos. O microcosmo musical reflete então o macrocosmo da sociedade que produz determinadas manifestações musicais. Este mesmo esquema aplica-se, naturalmente, às sociedades distópicas que nos dispomos a estudar. *Admirável Mundo Novo, 1984* e *Fahrenheit 451* apresentam diversas referências sobre música, o que indica que seus autores tinham, ainda que instintivamente a idéia de quão profundo o relacionamento entre música e sociedade poderia ser. A ponto da primeira poder revelar características da segunda. Assim, partimos da descrição que os autores fazem da música em suas obras – lembrando que eles mesmos, na medida em que descrevem fabricam esta música – para compreender determinados aspectos destas sociedades. Em primeiro lugar tratamos de perceber os tipos de música apresentados e suas implicações.

Hinos e a explicitação da ideologia dominante

Os hinos poderiam ser definidos, de modo bastante simples como composições versificadas que têm a função de exortar, ou elogiar determinado objeto, instituição, sujeito ou divindade. Nas distopias o seu intuito de enlevar o regime vigente é explicitado e, neste tipo de composição musical, os objetivos e ideologias dos mesmos são absolutamente explicitados. Sua repetição constante, em

momento de severidade e que exigem uma atitude reverente, revela o caráter ritualístico deste tipo de composição, além de provocar uma espécie de condicionamento nos ouvintes. Referências aos hinos aparecem exclusivamente em *Admirável Mundo Novo* e 1984.

Em 1984, e como decorrência do estado de guerra em que o Ingsoc (partido hegemônico) mantém a Oceania, as marchas militares são tão comumente ouvidas que imita-las torna-se brincadeira de criança. Ao entrar na casa de seus vizinhos, para ajudar a Sra. Parsons a desentupir uma pia, Winston escuta “na outra sala alguém, com um pente e um pedaço de papel higiênico, estava tentando acompanhar a música militar que ainda saía da teletela” (ORWELL, 2007 p. 23). Os hinos fazem então parte do dia-dia dos habitantes de Oceania. Sendo as teletelas (aparelhos que recebem e transmitem informações) onipresentes, a todo momento elas – de acordo com os interesses do partido – podem transmitir este tipo de música:

A voz da teletela fez uma pausa. Um toque de clarim, belo e límpido flutuou no ar estagnado (...) A teletela – talvez para celebrar a vitória, talvez para afogar a lembrança do chocolate perdido – atacou “Oceania, nossa terra”. Era dever de todos ouvirem o hino de pé (...) À “Oceania, nossa terra”, seguiu-se música mais leve (Idem, p.27).

Ouvir e respeitar os hinos e marchas, assim como as demais músicas veiculadas pelas teletelas é uma espécie de obrigação tácita para os membros do partido. Em *Admirável Mundo Novo*, Huxley também deixa clara a importância dos hinos como elementos de ordenação social, transmissão de ideologias, culto ao sistema e à Ford. Mustafá Mond, presidente do Estado Mundial, ao falar da campanha feita contra o passado, após Guerra dos Nove Anos e fundação do novo regime, lembra com euforia que: “*Agora temos o Estado Mundial. E comemorações no Dia de Ford. Hinos da Comunidade e Serviços de Solidariedade*” (Huxley, 1981 p. 77). Os hinos seriam então uma das coisas boas, de incentivo à vida em comum, instituídas após o fim da “antiga civilização”, promíscua, doente e individualista. Os hinos seriam então lembranças constantes do coletivo, cantar como um só, ser um só, o “Ser Social”, mais forte, pregado pelo Estado Mundial:

*Ford, nós somos doze e um queremos ser,
Qual múltiplas gotas do Rio Social,
Bem juntos assim fazei-nos correr
Velozes qual teu calhambeque genial* (Idem, p. 108).

A este, seguem-se no Ritual de Solidariedade – que ocorre no grande auditório onde se celebra o Dia de Ford e outros Cantos Comunitários – o segundo e o terceiro Hinos de Solidariedade:

*Oh, Vem, Ser Maior, Amigo Social
Vem aniquilar nós doze num só*

*Queremos morrer, porque ao terminar
A vida maior irá começar (Idem, p. 109)*

*Sentir chegar assim o Ser Maior
Alegrar-se e, na alegria, morrer!
Mergulhar no rufar deste tambor!
Somos um só, você é eu, eu sou você! (Idem, p. 110)*

No caso específico do Ritual de Solidariedade, o papel dos hinos transcende a rigidez de sua forma, a racionalidade apolínea. De fato, esta é a música das “*excitações bacânticas*”, mencionadas por Adorno e Horkheimer no (ADORNO & HORKHEIMER, 1999, p. 65). Na verdade nestes rituais a libido dos participantes é extravasada numa orgia alavancada pelo consumo da droga sintética, o *soma* e embalada pelos hinos comunais.

Em seguida, os doze participantes do ritual passam a dançar em círculo, rodando e cantando em uníssono, marcando o ritmo da música com os pés, batendo nas nádegas um dos outros como se fossem um só, a música acelera e eles seguem seu compasso até culminarem no refrão: “Orgia, bugia” e passam a cantar o seguinte hino:

Orgia, bugia, Ford e folia,
Qual fora só uma a todas beijar,
Mulheres e homens a concordar
Orgia, bugia nos traz alegria (Idem, p.112).

Esta é justamente a música dionisíaca, que desperta os desejos humanos, ao mesmo tempo em que os controla, pois é através da música, por meio dela e apenas durante a sua execução que é possível extravasar desejos. A música é o único elemento de ordenação na orgia que se inicia, ela preenche lacunas e acalanta os sujeitos, cumprindo uma função quase religiosa.

Música ligeira e a alienação via entretenimento

Se os hinos são capazes de mobilizar os indivíduos em função da ideologia que transmitem explicitamente, e se o fazem sem censura. A “música ligeira” contribui com o sistema por meio da alienação que fomenta, via entretenimento. Na verdade, o entretenimento colocado em questão na distopia é aquele que reproduz as condições de produção nas quais os sujeitos estão inseridos e que, neste processo, transmite valores e crenças do poder dominante, mantendo o *status quo* vigente. A música criada para entreter parece, a princípio, descompromissada, por tratar de temas e questões banais. Porém, por trás de si jazam interesses políticos, econômicos e ideológicos. Para que a “música ligeira”, ou de entretenimento, atinja os objetivos planejados pela classe dominante ele é produzido de forma planejada, dentro de esquemas horizontais. Sendo assim ela é “artificial”, na medida em que é criada com propósitos específicos e porque, embora atinja uma audiência popular,

esta música não é popular no sentido de ter sido criada pelo povo, mas por ser conhecida em massa. Sua simplificação extrema, seja em arranjos musicais, seja nas letras, denota este desejo de atingir a todos indiscriminadamente. Conhecer a canção da moda é pertencer a um grupo.

Segundo Adorno e Horkheimer, é a regressão na audição dos ouvintes que leva ao gosto por músicas pouco elaboradas e mesmo infantis, além do declínio na capacidade de julgar se determinado tipo de música é boa ou ruim. A reprodutibilidade leva à crise do público pensante nas distopias (Idem, 1999, P. 67), cumprindo exatamente o seu propósito alienante. A personagem de Fahrenheit 451, Mildred, poderia ser considerada o perfeito exemplo disso. A Esposa do protagonista Montag, passa os dias a ouvir *radioconchas*, aparelhos sonoros que cobrem as orelhas e transmitem rádio e suas *paredes fonocromáticas*, as próprias paredes de sua casa, capazes de emitir sons (inclusive os da rádio) e compor formas luminosas acompanhando as músicas e programas executados, além de por meio delas a “família”, um aglomerado virtual de parentes, poder se manifestar. Após anos ouvindo, Mildred parece ter perdido a capacidade de falar, articular seus próprios pensamentos:

Revoltado com o silêncio da esposa, Montag tenta fazê-la agir, refletir sobre a situação que vivem. Como resposta, Mildred consegue apenas perpetuar o seu silêncio, aumentando o volume das paredes *fonocromáticas*:

- É preciso fazer alguma coisa! [Montag dirigindo-se a Mildred]

- Sim, alguma coisa precisa ser feita!

(...)

Ele havia esperado para ver

Um grande temporal de som jorrou das paredes. A música o bombardeou com tamanho volume que seus ossos quase saltaram dos tendões; ele sentia a mandíbula virar, os olhos irem de um lado para o outro em sua cabeça (Idem, p. 61).

Mildred não é capaz, neste momento de preencher o seu silêncio, por isso ela deixa que a música o preencha. A música que lhe é familiar, que lhe faz dormir embalada pelo som delicado das *radioconchas* é a mesma que lhe dá voz quando necessário. Montag, contudo, está preocupado com a diminuição da capacidade de ouvir das pessoas, ao mesmo tempo em que percebe que é por meio de seus interlocutores que consegue articular seus pensamentos e expressar-se. Em suas palavras:

Ninguém mais presta atenção. Não posso falar com as paredes porque elas estão gritando para mim. Não posso falar com a minha mulher; ela escuta as paredes. Eu só quero alguém para ouvir o que eu tenho a dizer. E talvez, se eu falar por tempo suficiente minhas palavras façam sentido (Idem, p. 103).

A relação entre música ligeira e alienação é formulada de forma semelhante em *Admirável Mundo Novo*. É possível dizer que a música ligeira está mesmo na composição deste “admirável mundo novo”. Se os momentos de entretenimento coletivo são essenciais para a manutenção do sistema, a música é essencial para o entretenimento. Ela entra como elemento principal da sinergia que leva os indivíduos a abandonarem-se a si mesmos em momentos de êxtase e diversão:

Os Dezesesseis Saxofonistas cantavam uma velha canção de sucesso: “No mundo inteiro não existe um frasco assim igual a ti”. Quatrocentos casais dançavam um *five-step* no chão lustroso (...) Os saxofones gemiam como gatos melodiosos ao luar, bradavam em registros de alto tenor como se desfalecessem. Com uma riqueza de harmonia, seu coro trêmulo lamentava-se até atingir um clímax, cada vez mais alto, até que afinal, com um gesto de mão, o maestro desencadeou a nota final de música de éter e projetou fora da existência os dezesseis artistas meramente humanos. Tempestade em lá bemol maior. E então, num silêncio quase total, numa escuridão quase absoluta, operou-se uma deturgescência gradual, um *diminuendo* progressivamente descendentes, por quartos de tons, para baixo, para baixo, até um acorde dominante, levemente murmurado, que se arrastava carregando os segundos embatidos de intensa expectativa (enquanto os ritmos de cinco-quatro continuavam no violoncelo). E finalmente a expectativa foi satisfeita. Deu-se um súbito nascer de sol explosivo e simultaneamente os dezesseis iniciaram a canção:

*Minha garrafinha, que sempre desejei,
Minha Garrafinha, por que me decantei?
Dentro de ti o tempo é puro céu azul!
No mundo inteiro não existe frasco assim
Igual a ti minha querida garrafinha (Idem, p.103)*

A música instrumental, a luz e os odores agradáveis, são o prenúncio da explosão, do momento de catarse que ocorre com a introdução da letra. “*Minha garrafinha*” é, em termos literais o símbolo da regressão infantil, mencionada por Adorno. A garrafinha em questão é o útero artificial onde os indivíduos são gerados, e sua menção na música, evoca o conforto e a proteção de quem nunca queria ser “decantado”, pois na garrafinha “o tempo é puro céu azul”. Ao mesmo tempo, o prazer por meio da música, bacânica, festiva, antagônica à racionalidade da música apolínea, pois sua única preocupação é entreter: “*E ali, dançando o five-step com outros quatrocentos casais dançavam, neste momento todos eram bons, bonitos, agradáveis e divertidos*” (Idem, 104). Já em 1984 o consumo de música ligeira é restrito apenas aos proles, trabalhadores braçais que podiam viver – justamente por não terem outra importância senão sua força de trabalho – em maior liberdade. Esta liberdade não significava, contudo, ausência de controle do partido. No seu caso o objetivo direto do controle era alienar por meio do trabalho

brutalizante e do consumo de frivolidades. Para o Ingsoc não era interessante que estes trabalhadores braçais pensassem ou agissem politicamente orientados, justamente por isso, a música a eles oferecida nem ao menos menciona o partido, ou a guerra, mas amenidades.

Debaixo da janela, alguém cantava. Winston expiou para fora, protegido pela cortina de mussolina. O sol de junho ainda brilhava alto no céu, e no pátio ensolarada uma mulher monstruosa, sólida (...) caminhava entre a tina de lavar e um varal (...) Sempre que não tinha a boca cheia de prendedores, cantava com poderosa voz de contralto:

Foi apenas uma fantasia desesperada
Que passou como um dia de Abril,
Mas um olhar, uma palavra e os sonhos provocados,
Roubaram meu coração gentil²

Havia duas semanas que a canção estava em voga em Londres. Era uma das músicas sem conta, publicadas para os proles, por uma subseção do Departamento de música. As letras eram compostas, sem intervenção humana, num instrumento chamado versificador. Mas a mulher cantava com tamanho sentimento que transformava aquela horrível pieguice num som quase agradável (Idem, p. 134).

Mais adiante, a senhora contarola uma outra canção, também de temática amorosa.

Dizem que o tempo tudo cura,
Dizem que sempre se pode esquecer
Mas os sorrisos e lágrimas, anos a fio,
Ainda fazem meu coração sofrer³ (Idem, p. 137).

A mulher prole, sabia de cor estas músicas. Cantá-las, como uma ladainha, parecia distraí-la do trabalho mecânico, embora ela própria cantasse as canções mecanicamente. As paixões banais e o sexo eram formas que o partido encontrava de subordinar os proles, submetendo-os aos seus instintos mais primitivos. A canção popular – verso e música – produzida pelos regimes dominantes e distribuída em massa, é o som que, juntamente com os hinos embala as distopias. Não há lugar para a “música séria”, pois ela exige contemplação, tempo, capacidade de reflexão para ser apreciada. A “música ligeira” dispensa atenção para ser consumida, ela preenche espaços, impregna-os e faz-se lembrar. Ela é a música do entorpecimento, da ligeireza e, porque não dizer – como fica claro em *1984* – do instinto. Não instinto no sentido do animalesco, mas do que é sentido sem ser racionalizado. O ouvinte gosta de determinada música, simplesmente gosta, sem conseguir formular o porquê. Ele gosta porque ouve, porque todos ouvem, porque a canção é sentida pelo corpo, vira movimento, distração, lazer.

² A mesma canção é repetida novamente na página 209 em contexto semelhante.

³ A mesma canção é repetida novamente na página 210 em contexto semelhante.

Música e sentimento

O fato de ser produzida com aspirações alienantes não significa que a música nas distopias não provoque sentimento no ouvinte. Pelo contrário, embora a individualidade seja tolhida nestes regimes, é através da música que alguns personagens dão vazão, ainda que instintivamente, como mencionamos, aos seus sentimentos, temores, memórias. A mesma Lenina de *Admirável Mundo Novo*, que se empenha nas atividades comunais e é promíscua, como toda moça correta deve ser. Ao perceber o incômodo que ser preterida pelo Selvagem lhe traz, ao sentir-se apaixonada por ele, Lenina extravasa sua esperança de conquistar o amor do selvagem, lembrando-se da seguinte canção:

Abraca-me até narcotizar-me, benzinho;
Beija-me até a coma;
Aperta-me muito, envolve-me com carinho;
O amor é como o soma (HUXLEY, 1981, p. 205).

Ela canta também para fugir do medo da solidão, sentimento que ela mesma incompreende.

Num passeio com o estranho Bernard Marx, que para com seu helicóptero sobre o Canal da Mancha para observar a paisagem e sentir o silêncio, Lenina, que o acompanhava neste passeio, se desespera:

- Vamos ligar o rádio. Depressa! – Ela alcançou o botão no painel de comando e ligou o rádio ao acaso. "...dentro de ti o tempo é puro e o céu azul" cantavam dezesseis vezes de falsete trêmulas.

Neste momento, Lenina volta e se sentir parte do todo social, até que Bernard desliga o rádio e comenta sobre a sensação – incômoda e ao mesmo tempo reconfortante – de sentir-se um só Meio hora depois, eles estavam na casa de Bernard. Ele engoliu quatro comprimidos de *soma* de uma vez, ligou o rádio e a televisão e começo a despir-se (...) (Idem, p.118).

Já o Selvagem, quando busca a natureza para desvencilhar-se da paixão que também sente por Lenina e para fugir do mal-estar que a civilização lhe causa, num momento de alívio cantarola sem querer:

Já tinha quase terminado de desbastar o tronco até a forma desejada, quando perceber com espanto que estava cantando – *cantando!* Foi como se, caindo do exterior para dentro de si, tivesse traído a si próprio (...) Na verdade, não fora para cantar e divertir-se que viera (Idem, p.297).

O Selvagem havia aprendido a cantarolar com sua mãe Linda, mulher "civilizada" que se perde na reserva dos selvagens e lá cria o seu filho John – o Selvagem. Linda cantava músicas sintéticas para acalantar seu bebê, tais como "*Voa estreptoco até Banbiry T*" e "*Adeus bebê fabricado, logo serás decantado*" (Idem, p.

155) ou refrões como “A, B, C, Vitamina D”, “O óleo no fígado, o bacalhau no mar” (Idem, p.167). Músicas vazias de significado, mas com enredos que remetem ao cotidiano dos indivíduos que lembravam a ela a civilização e integram a sua memória afetiva. Também em 1984 a música remete Winston a um outro mundo, não a civilização, mas ao passado, a um mundo que ele não conheceu.

Ao ver o retrato de um prédio vagamente familiar na parede de um antiquário, Winston indaga ao proprietário do estabelecimento sobre sua localização:

- É isso, perto do Foro. Foi bombardeado em... há muitos anos. Era uma igreja antigamente. Chamava-se São Clemente dos Dinamarqueses. – O homem sorriu com ar de desculpa, como quem dissesse algo ligeiramente ridículo e acrescentou: - Laranjas e limões, dizem os sinos de São Clemente.

Aos poucos e na medida em que a narrativa avança o dono do antiquário vai recuperando a lembrança desta modinha: “Laranjas e limões, dizem os sinos de São Clemente, me debes três vinténs, dizem os sinos de São Martinho...” (Idem, p. 98). Winston se impressiona com a modinha, apesar de sua simplicidade, ela não se parecia com nada que já tivesse ouvido.

Era curioso, mas repetindo a letra tinha a ilusão exata de ouvir sinos, os sinos de uma Londres perdida que ainda existia em alguma parte, disfarçada e esquecida (...) Entretanto, até onde podia recordar, nunca na vida ouvira um sino (Idem, p. 99).

Para Winston, a modinha, com seu efeito onomatopéico parece mais divertida e interessante do que as músicas do partido e o poder da evocação musical é tão forte que faz lembra sinos nunca ouvidos. A partir dos trechos da música que aprende aqui e acolá, o personagem foge, ainda que por curtos períodos da realidade sufocante da Pista 1, e mesmo a paisagem da velha Londres parece ganhar novo significado:

Encaminhou-se lentamente para o norte da praça e com pálido prazer identificou a igreja de São Martinho, cujos sinos, quando ainda tinha sinos, haviam cantado: “me debes três vinténs” (Idem, p. 111).

Em contrapartida, enquanto a velha modinha o cativa, a música produzida pelo partido o incomoda e causa certo desconforto.

Eram quinze horas, hora solitária (...) Das teletelas se desprendia uma música metálica. Os três estavam em seu canto, sem falar, quase imóveis. Sem que lhe pedissem, o garçom trazia novos copos de gim (...) E então, durante talvez meio minuto, algo sucedeu às teletelas. A música que tocava mudou, como também mudou o tom. Ouviu-se... era algo muito difícil de descrever. Uma nota peculiar, partida, um zurro, uma chacota, que Winston, para seu uso pessoal, considerou amarela. E da teletela uma voz cantou:

Sob a frondosa castanheira
Eu te vendi e tu me vendestes:
Lá estão eles e aqui estamos nós,
Sob a frondosa castanheira

Os homens nem se mexeram. Mas quando Winston tornou a fitar o rosto arruinado de Rutherford, notou que tinha os olhos rasos d'água (Idem, p. 78).

Para Winston, a música tocada pela teletela parece uma afronta, afronta aos seus sentimentos e aos sentimentos dos homens no café - Jones, Aaronson e Rutherford - sobreviventes do regime. Era como se a música tocasse para eles, para lembrá-los de que o partido sabia de tudo, de que eles estavam sendo vigiados. Já no final da narrativa, após o personagem ter sentido ele próprio as garras do sistema sobre si, a cena se repete no mesmo local.

Algo se modificou na música que escorria da teletela. Dominava-a, partida e zombeteira, uma nota amarela. E então - talvez não estivesse acontecendo, talvez fosse apenas uma lembrança tomando forma de som - uma voz cantou:

Sob a frondosa castanheira
Eu te vendi e tu me vendestes... (Idem, p. 281).

Assim como Rutherford, Winston ficou com os olhos rasos d'água. Àquela altura ninguém mais o incomodava, exceto a sombra do partido, aparente naquele momento na forma de música. Nos versos simples, na mesma música que embala os proles, está o poder central. O poder central está nos hinos de 1984 e *Admirável Mundo Novo*, na música ligeira, criada para entreter, e mesmo nas cantigas do passado, onde o poder central está justamente por sua ausência.

Considerações finais

Embora tenham sido escritos com quase 20 anos de diferença entre si e que construam suas narrativas sobre diferentes bases. *Admirável Mundo Novo*, 1984 e *Fahrenheit 451*, refletem a mesma tendência histórica de se pensar as relações sociais entremeadas pelos media. Essa tendência aparece de forma teórica nos escritos de Adorno e Horkheim, membros da Escola de Frankfurt, onde nasce a chamada Teoria Crítica. A perspectiva aterradora das distopias e da Escola de Frankfurt, nos obriga invariavelmente a pensar sobre o quão permeáveis são os sujeitos aos conteúdos simbólicos apreendidos na mídia, e sob quais condições isto ocorre. No caso dos exemplos que apresentamos submeter-se a tais conteúdos é mesmo uma forma de sobrevivência social, pois os que não compartilham dos ideais dominantes são excluídos do convívio e punidos, como é o caso de Winston,

Hemholtz e do Selvagem (sendo este o único dos três a abandonar a sociedade voluntariamente).

Os teóricos de Frankfurt tratavam de questões bastante semelhantes das abordadas pelos autores das distopias. Na verdade, os primeiros fizeram suas análises baseados em sistemas reais e nas músicas produzidas nestes sistemas, a oposição entre “música séria” e “música ligeira” proposta por Adorno reflete, na verdade a formação cultural do próprio Adorno. Do mesmo modo, os hinos retratados por Orwells e Huxley em pouco diferem dos hinos soviéticos, fascistas ou das composições formuladas durante o peronismo. A ficção distópica foi capaz de representar a música do totalitarismo, seja o totalitarismo político ou do capital que se impõe por meio da produção de massa.

Nestas obras a música aparece como ferramenta ideológica do sistema dominante, tendo sido seus conteúdos pensados e produzidos em função dos desejos que se esperava produzir. O que, como mencionamos na abertura deste texto não difere em muito do papel da música atribuído no período das Guerras Mundiais por norte-americanos, alemães e italianos, ou na União Soviética durante toda existência do regime. Os autores ao representarem tais sistemas, apenas captam as bases dos sistemas totalitários de sua época. No prefácio de *Admirável Mundo Novo*, o autor chega a afirmar:

Os radicais nacionalistas tinham formas com as conseqüências que nós conhecemos - Bolchevismo, Fascismo, inflação, depressão, Hitler, a Segunda Guerra Mundial, a ruína da Europa e quase a fome universal. Supondo então que somos capazes de aprender de Hiroshima (...), podemos esperar um período, não em verdade de paz, mas de guerra ilimitada e só em parte destruidora (HUXLEY, 1981, p.17).

Em comum nos livros com que trabalhamos está uma visão ficcional do cinema, porém esta visão representa a realidade histórica da configuração ideológica do período entre Guerras e pós Segunda Guerra, e leva a refletir sobre os limites e possibilidades de uso das mídias no futuro. O fato é que, independentemente de tratarmos dos sistemas reais ou de suas representações, a música, ainda que pareça entreter, carrega consigo a marca do contexto histórico, do sistema ou do propósito com que foi forjada.

Referências Bibliográficas

ADORNO, W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: **Adorno**. Coleção os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ADORNO, W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936). In: **A idéia do Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Rio de Janeiro: Globo, 2000.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Abril, 1981.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.