

ADORNO E A AUDIÇÃO REGRESSIVA NOS TEXTOS DE *CURRENT OF MUSIC*

Bruno Pimentel Franceschi Baraldo *

RESUMO

No âmbito da sua participação no *Princeton Radio Research Project*, Adorno refletiu acerca do impacto do rádio sobre a música e suas funções sociais. Publicadas apenas recentemente sob o título de *Current of Music*, suas reflexões de então permanecem pouco exploradas nas publicações brasileiras. Sendo assim, esse artigo pretende analisar algumas das diferentes categorias formuladas nos textos do período, tais como *audição atomística*, *audição culinária*, *audição citacional*, *audição comercial* e *audição gustativa*. Pretende-se mostrar como esses conceitos, empregados separadamente por Adorno, complementam uns aos outros na designação do modo perceptivo padrão da época, sintetizada como *audição regressiva*.

PALAVRAS-CHAVE

Theodor W. Adorno. Rádio. Indústria Cultural. Meios de comunicação de massa. Fetichismo na música.

ABSTRACT

As part of his participation in the *Princeton Radio Research Project*, Adorno reflected on the impact of radio on music and its social functions. Only recently published under the title of *Current of Music*, these writings remain little explored in the Brazilian publications. Therefore, this article intends to analyze some of the different categories formulated in the texts of the period, such as *atomistic listening*, *culinary listening*, *quotation listening*, *commercial listening* and *gustatory listening*. It is intended to show how these concepts, used separately by Adorno, complement each other in the designation of the standard perceptual mode of the time, synthesized as *regressive listening*.

KEYWORDS

Theodor W. Adorno. Radio. Cultural Industry. Mass media. Fetishism in music.



I ADORNO, RÁDIO E MÚSICA POPULAR

Ao chegar nos Estados Unidos e se vincular ao *Princeton Radio Research Project*, em 1938, Adorno passou a ter a demanda de produzir algum tipo de conhecimento acerca dos “hábitos” e das “preferências” dos ouvintes de música através do rádio. Conforme consta explicitamente no *Project I*, intitulado *The Essential Value of Radio to all types of listeners*, que orientava as disposições gerais do projeto ao qual Adorno se vinculava, o grande aumento no número de aparelhos de rádio nas residências americanas, acompanhado da rápida ampliação do número de ouvintes de rádio ao longo de um período de apenas uma década, era consequência do fato de o rádio satisfazer “necessidades humanas genuínas”. Assim, coordenado por Paul Lazarsfeld e patrocinado pela

* Licenciado em Matemática (2009), Bacharel em Filosofia (2016) e Mestre em Filosofia (2021), sempre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É doutorando pelo PPGFIL-UFRGS.

Rockefeller Foundation, o projeto estabelecia a necessidade de se promover uma pesquisa no sentido de tentar compreender quais seriam, precisamente, essas ‘necessidades’ que poderiam ser satisfeitas através do rádio, investigando os modos específicos como o rádio poderia contribuir, em cada caso, para a sua satisfação. As pesquisas pretendiam aumentar a clareza dos administradores acerca da natureza da influência do rádio nos indivíduos e no seu comportamento subsequente. “Com base nessas pesquisas”, orientavam as diretrizes do projeto, “deve ser possível determinar não somente quais são os programas de valor e no que consiste esse valor, mas qual deveria ser a direção futura da programação para fornecer aos ouvintes de todos os tipos tanto entretenimento quanto educação adequados às suas capacidades e interesses” (THE ROCKEFELLER FOUNDATION, p. 2).

Tratava-se de um modelo de pesquisa empiricamente orientado, que buscava determinar os diferentes perfis dos ouvintes de rádio, dividindo-os em grupos segundo critérios como idade, profissão, sexo e classe, visando compreender o papel particular que o rádio desempenhava na vida das pessoas de cada segmento específico. Quem são os ouvintes? Quantas horas por dia dedicam ao rádio? Que tipos de programas são preferidos por cada tipo de ouvinte? De que modo se dá a escuta? Interessava saber, por exemplo, o quanto o rádio seria objeto de uma escuta atenta e o quanto seria usado como ‘pano de fundo’ para outras atividades. O pesquisador teria a liberdade e a possibilidade de formular suas investigações, escolher temáticas específicas e desenvolver técnicas e metodologias de coleta de dados e de análise dos resultados, mas tendo em vista o objetivo geral de caracterização dos ouvintes. Para isso, o projeto original de pesquisa estabelecia perguntas mais ou menos gerais que deveriam orientar as pesquisas particulares. Foram elencadas as seguintes questões: 1. Quem ouve? 2. Onde se dá a audição? 3. Quando se dá a audição? 4. O que é ouvido? 5. Por que as pessoas ouvem? 6. Como as pessoas ouvem? 7. Quais são os efeitos da audição?

Adorno foi contratado para coordenar o setor cuja pesquisa seria direcionada especificamente à temática musical. Como diretor do “Music Study”, deparou-se com um tipo de pesquisa radicalmente diferente daquele que até então se dedicara a fazer no ambiente acadêmico europeu, que lhe colocaria em desacordo com os rumos traçados por Lazarsfeld. Não que a pesquisa sociológica fosse um tema estranho ao seu pensamento. Desde os primórdios do Instituto de Pesquisa Social, em Frankfurt, a necessidade de se viabilizar um pensamento interdisciplinar, que conseguisse integrar pesquisadores de diferentes áreas em um esforço conjunto de interpretação e análise crítica da sociedade não somente era recomendada como era tida como um dos marcos estruturantes do projeto de uma Teoria Crítica da sociedade, tal como fora formulada por Horkheimer. Além disso, já tinha empreendido esforços em desenvolver uma sociologia da música ao longo dos anos anteriores, inclusive da música popular, em particular em textos como *Sobre a situação social da música* (1932) e *Über Jazz* (1936). Entretanto, o tipo de pesquisa sociológica que vinha sendo desenvolvida por Lazarsfeld, desde a sua chegada ao continente americano, e que era esperado dos pesquisadores vinculado ao *Project* era de uma natureza distinta. Primeiro porque, de um lado, havia a intenção de que as pesquisas fossem desenvolvidas através de uma metodologia empírica de cunho quantitativo e aplicado, com o uso das ferramentas da Estatística. Isso, por si só, já configurava um evidente contraste com o tipo de abordagem sociológica que Adorno vinha trabalhando em seus textos sobre sociologia da música até então, os quais consistiam em análises *teóricas* dos problemas envolvidos na produção, reprodução e escuta musical no contexto do capitalismo desenvolvido. Em segundo lugar, era explícito o vínculo do estudo a ser realizado com pretensões econômicas e comerciais dos financiadores do projeto. O *Princeton Radio Research Project* era, de fato, um projeto pioneiro no campo dos estudos dos potenciais econômicos dos meios de comunicação de massa, e era pensando, senão exclusivamente, ao menos em parte, como um meio de compreender melhor os diversos elementos envolvidos no ainda recente âmbito da radiodifusão com o objetivo de desenvolver estratégias de exploração econômica das suas potencialidades.

O centro do desacordo de Adorno com Lazarsfeld dizia respeito à pretensa objetividade do tipo de pesquisa desenvolvida pelo projeto. Para Adorno, a objetividade almejada pela pesquisa empírica pragmática que se fixa somente nas opiniões coletadas não alcança o que pretende. Ao contrário, o que se obtém das respostas aos questionários e das entrevistas realizadas é

somente o *reflexo subjetivo de relações sociais objetivas*. Por isso, para Adorno, a “coleta de dados e o tratamento estatístico não conseguem apreender as tendências sociais, mas apenas congelá-las nas insuficientes médias. O pressuposto segundo o qual *science is measurement* (ciência é medida) reproduz o próprio limite da matemática: é abstrato, nada diz sobre a verdade do social” (Frederico, 2008, p. 157). Anos depois, ao refletir sobre a experiência do período, Adorno declararia: “Parecia-me – e ainda hoje estou convencido disso – que, na atividade cultural, ali onde, segundo o ponto de vista da psicologia da percepção, não há mais que estímulo, apresenta-se algo definido qualitativamente, espiritual e cognoscível em seu conteúdo objetivo. *Oponho-me a constatar reações, a medi-las, sem colocá-las em relação com os estímulos, isto é, com a objetividade frente à qual reagem os consumidores da indústria cultural; nesse caso, os radiouvintes*” (Adorno, 1995, p. 143/144). Por isso, a abordagem que Adorno procurou dar à problemática do aparato radiofônico e do ouvinte de rádio pretendia ser multiforme e buscou analisar o problema em diferentes aspectos. O fenômeno da música no rádio é pensado não somente do ponto de vista de sua produção e significações sociais, levando em conta o contexto econômico no qual se insere, ou de sua fenomenologia imanente, mas também do seu consumo. Isto é, considerando de que modo se dá a recepção e, portanto, a audição do que é veiculado pelas ondas do rádio.

Sendo assim, se a participação de Adorno na pesquisa de Lazarsfeld deveria estar centrada na tentativa de compreensão dos hábitos de audição dos ouvintes de rádio, seu modo de abordar a problemática contrastava, desde então, da abordagem quantitativa e estatística sugerida por Lazarsfeld e pelo documento *The Essential Value of Radio to all types of listeners*. Desde cedo, sua abordagem para a problemática do ouvinte e da audição já deixava entrever, como sempre, o debate que naqueles anos mantinha com Benjamin: afinal, a possibilidade da reprodutibilidade técnica e a liquidação da aura da obra de arte burguesa, traria, no que diz respeito à música, um avanço na consciência musical e artística das massas? Será que a apresentação das grandes obras do classicismo vienense pelo rádio, por exemplo, como veiculado para todo o país semanalmente por Damrosch no *NBC Music Appreciation Hour*, merecia ser comemorada por propiciar alguma forma de enriquecimento cultural, tal como propagandeado pelos defensores do rádio e de sua possível contribuição para o desenvolvimento da sociedade? Tudo dependia, é claro, do modo como essas obras eram veiculadas e, sobretudo, escutadas pelos ouvintes. Adorno se propõe, portanto, uma série de questões acerca do comportamento perceptivo típico das massas, especialmente sob a influência cada vez maior dos meios de comunicação, da tecnologia e da mercantilização crescente de todas as esferas da vida cultural.

O *NBC Music Appreciation Hour* foi um programa de educação de música clássica, transmitido pela rádio entre os anos de 1928 e 1942, capitaneado por Walter Damrosch, condutor e compositor alemão radicado nos Estados Unidos. O programa resultava de um esforço educacional em massa e fazia parte de um amplo projeto governamental de popularização da música erudita no país. Transmitido semanalmente, havia uma programação anual de peças arranjadas por Damrosch e executadas pela orquestra da NBC, as quais deveriam ser acompanhadas pelos alunos das escolas americanas, auxiliados por manuais pedagógicos dirigidos aos estudantes. Como informa Iray Carone, em *Adorno e a educação musical pelo rádio*, o programa da NBC “atingiu no ano de 1937, segundo consta, cerca de 7 milhões de estudantes de 70 mil escolas nos Estados Unidos”, de modo que foi muito bem sucedido nas escolas, “pois Damrosch chegava a receber cerca de 50 mil cartas de alunos por ano” (Carone, 2003, p. 478/479). No artigo *Analytical study of the NBC Music Appreciation Hour*, Adorno analisa o conteúdo das transmissões e das publicações destinadas ao seu acompanhamento. Como indica Carone, Adorno pretendia “mostrar que a radiodifusão, mesmo quando se propõe a colocar no ar programas musicais de caráter puramente educacional, falhava em levar os ouvintes-destinatários a uma relação viva e real com a música, ou seja, a ter uma verdadeira ‘experiência musical’”, e assim o fazia examinando “criticamente os postulados implícitos nos quatro manuais do estudante”, sobretudo, denunciando a *estética do efeito* que “reduzia a apreciação musical ao prazer ou à diversão derivados da audição, subordinando a música séria às exigências da indústria do entretenimento comercial, condicionando o ouvinte a um tipo de audição regredida e convertendo a

cultura musical numa cultura da aparência” (Carone, 2003, p. 479). Adorno desconfiava, é claro, que a mera distribuição de “boa música” em larga escala não garantia que fosse recebida e compreendida adequadamente pelos ouvintes, na medida em que não fossem adequados os modos de escutá-la. Em suas análises, alterna diferentes conceitos que, em conjunto, fornecem uma imagem do que considera ser o modo típico de escuta musical de seu tempo, sobretudo no que diz respeito à música veiculada pelo rádio. Algumas categorias são formuladas nos textos do período: *audição atomística*, *audição culinária*, *audição citacional*, *audição comercial*, *audição apressada* e *audição gustativa* são alguns dos conceitos que utiliza para designar o modo perceptivo padrão da época¹.

Mesmo assim, Adorno esforçou-se para dar um suporte empírico às suas teses mais gerais. Um exemplo interessante de engajamento em pesquisa empírica acerca dos hábitos de ouvintes musicais é encontrado no artigo *Experiment on: Preference for Material or Treatment of Two Popular Songs*, constante em *Current of Music*. Na pesquisa, doze indivíduos participantes deveriam manifestar sua preferência diante de canções que lhes fossem apresentadas. Foram escolhidas duas composições, *Avalon* e *Russian Lullaby*, cada uma das quais gravadas em duas diferentes versões. Os participantes escutariam *Avalon* em versão *swing*, tocada pelo Benny Goodman Quartet, e em versão *sweet*, da Jan Garber Orchestra. Também *Russian Lullaby* seria ouvida em versão *swing*, por Bunny Berigan, e *sweet*, por Guy Lombardo. Àquela altura, o *swing* era enormemente popular nos Estados Unidos e sua sonoridade, rápida e dançante, expressava juventude e modernidade. Tocadas em versões *sweet*, como sugere o nome, as canções assumiam um ar romântico e, para os ouvidos modernos da época, provavelmente já soavam ultrapassadas. Com as quatro faixas, organizaram-se seis duplas diferentes que seriam apresentadas aos ouvintes. Todas as gravações seriam opostas umas às outras. Adorno esperava descobrir, com isso, se a audição dos entrevistados seria mais atenta aos aspectos estruturais de cada canção ou à sua roupagem exterior. No primeiro caso, se a escuta fosse orientada para a estrutura, deveria se esperar de um indivíduo perfeitamente coerente que sempre preferisse *Avalon* diante de *Russian Lullaby*, ou ao contrário, independentemente do tratamento e do arranjo dado ao material musical. Caso contrário, se o sujeito preferisse sempre *swing* em detrimento de *sweet*, isso poderia indicar uma audição orientada mais à roupagem exterior e menos às estruturas.

A análise dos resultados mostrou que, dos doze indivíduos participantes, metade deles não apresentou um padrão consistente de resposta, na medida em que optaram, em alguns casos, pelo estilo (*treatment*) e, em outros, pela canção (*material*). Apenas um indivíduo apresentou um ‘padrão *Lullaby* consistente’, já que sempre preferiu essa canção, independentemente do estilo em que foi executada. Todos os demais, tiveram um ‘padrão *swing* consistente’, já que sempre optaram pela canção que estivesse arranjada para o *swing*. Os resultados encontrados deram suporte à tese de Adorno segundo a qual “o estilo é mais importante que o material para determinar a preferência” (Adorno, 2009c, p. 412). Trata-se de um traço central de toda a cultura de massas – a ênfase no detalhe e não na totalidade –, que Adorno identificava igualmente no jazz e no cinema, intrinsecamente relacionado com o caráter mercadológico de tudo que é produzido pelo aparato tecnológico e comercial da indústria do entretenimento.

A utilização de canções de sucesso, retiradas do contexto do jazz comercial e radiofônico do período, indica como a crítica à estilização daquilo que é, no fundo, indiferenciado, – estilização com vistas a uma *pseudo-individualização* que visa o mercado – estava intrinsecamente ligada à sua crítica ao jazz, ainda hoje muitas vezes largamente mal compreendida. É importante que se tenha em mente que, como visto, o jazz é nos anos trinta a música popular do momento, de modo que a sua crítica está no escopo da crítica ao *establishment* da cultura. Assim, o filósofo pretende fazer *crítica da ideologia* dominante enquanto analisa e avalia a música radiofônica, desmascarando sua artificialidade e apontando sua vinculação com a ordem econômica vigente. Nisso consiste uma continuidade que se verifica ao longo de toda a trajetória intelectual de Adorno: já sua crítica à filosofia de Kierkegaard,

1 A maior parte dos textos referidos, muitos dos quais compõem a edição póstuma de *Current of Music*, foram escritos originalmente em inglês. Assim, as expressões, no original, são *atomistic listening*, *culinary listening*, *quotation listening*, *commodity listening*, *cursory listening* e *gustatory listening*, respectivamente. Na maior parte dos casos, optei por traduzir ‘*listening*’ por *audição* e não por *escuta*, para manter uma padronização com relação à tradução do texto alemão “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, publicado e amplamente conhecido no mercado editorial brasileiro como *O Fetichismo na música e regressão da audição*, na tradução de Luiz João Baraúna e João Marcos Coelho.

sua interpretação da obra musical de Beethoven, sua disputa com os teóricos neo-freudianos, sua análise do papel social da indústria cultural e, também, sua análise do jazz são, todos, diferentes capítulos de um mesmo intento: a saber, o de mostrar como os mais diversos tipos de manifestações no campo da cultura – na filosofia, na ciência ou na arte – estão permeadas por visões de mundo intrinsecamente relacionadas com a ordem econômica capitalista dominante. Adorno se mantém fiel à tarefa de mostrar o caráter ideológico do jazz e de toda música radiofônica. Nesse sentido é que devem ser interpretados seus escritos sobre música no rádio e, em particular, sobre o jazz. O jazz é ideologia na exata medida em que é falsa consciência: reproduz, ainda que de maneira inconsciente e com uma pretensão modernista, os ideais do capitalismo desenvolvido – enfatizando uma visão de mundo que, pensa Adorno, é avessa à liberdade e ao indivíduo. É falsa consciência porque enquanto se apresenta como uma forma de arte revolucionária e contestadora da ordem, e assim é pensada por seus músicos e idealizadores, supostamente capaz de superar a alienação musical por meio da sua explosão de energia e seus improvisos, guarda, secretamente, todos os ingredientes da própria sociedade que acusa. Apresenta-se como uma válvula de escape que não permite que o sujeito escape para lugar algum; ao contrário, tal como toda música de entretenimento, é procurado pelo indivíduo exaurido pela rotina de trabalho e pela vida nas cidades. O indivíduo que nele busca encontrar a fuga do trabalho e de sua alienação, termina, no jazz, sendo lançado, novamente, no mundo da mecanização alienada.

Nesse contexto, a categoria de reificação, central na obra de Lukács, passa a ser explorada desde a ótica de um fenômeno em particular: o das produções e da escuta musicais na sociedade capitalista contemporânea. Ao fazê-lo, Adorno chega onde nenhum outro marxista tinha, até então, chegado: toma a música – considerada nas esferas de sua *produção, reprodução e consumo* – como um produto cultural que, por estar, como as demais manifestações culturais, entrelaçada nas estruturas econômicas e sociais e, em particular, submetida à lógica da mercadoria, é capaz de mostrar as características gerais da dominação do capital. Julga, então, como as formas musicais mais populares de seu tempo, em particular o *swing*, são alienadas e alienantes: alienadas porque reproduzem tanto no seu aspecto formal quanto na sua lógica produtiva a dominação da mercadoria, que reduz a si e ao consumidor à condição de *coisas* em relações comerciais orientadas pelo valor-de-troca do produto musical; alienante porque, ao invés de colaborar para a conscientização do processo de alienação generalizado, distrai o ouvinte e o ilude, dando a ele momentos de distração e esquecimento da realidade que o domina. Na mesma toada que Lukács iniciara *A Reificação e a Consciência do Proletariado*, afirmando que “não há problema nessa etapa do desenvolvimento da humanidade que, em última análise, não se reporte à [...] *estrutura* da mercadoria”, considerada por ele como “problema central e estrutural da sociedade capitalista em *todas as suas manifestações vitais*” (Lukács, 2002, p. 203), Adorno sustenta: no modo como é produzida, por produtores privados envolvidos em relações de trocas comerciais que a transformam em mercadoria, a música é reificada e tem também a sua *forma* alterada. Quer dizer, o modo de produção estrutura também os produtos culturais – incluindo a música – desde a sua constituição mais interna, assim como deixa marcas nas consciências dos ouvintes e, portanto, repercute nos seus modos de escutá-la. Nesse sentido, talvez possa-se afirmar que os esforços intelectuais de Adorno vão na direção de mostrar que o capitalismo e a mecanização generalizada são geradores de pobreza não somente em sentido material, mas, sobretudo, na esfera do espírito – e nisso consiste o tom hegeliano de sua obra².

² Em seu artigo *Adorno Defended against his Critics and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz*, M. J. Thompson vai além ao considerar que Adorno não somente é um herdeiro da tradição filosófica hegeliana mas que seu trabalho – e, em particular, sua crítica ao jazz – somente pode ser entendido como sendo um legítimo representante do pensamento hegeliano como tal. Para Thompson, “a teoria da cultura de Adorno é definida por uma concepção hegeliana da consciência e da sociedade de modo que, portanto, sua teoria estética é parte integrante de sua teoria social mais ampla” (Thompson, 2010, p. 38). Essa leitura certamente tem seu mérito, além de base textual, na medida em que Adorno de fato se dedicou aos estudos da dialética hegeliana – publicou, em 1963, a importante obra *Três Estudos sobre Hegel* –, ainda que tenha desenvolvido sua própria compreensão do processo dialético, em especial na obra *Dialética Negativa*, publicada já em sua maturidade, em 1966. Consideramos, no entanto, que a leitura de Thompson, talvez influenciada pelo ambiente acadêmico estadunidense, negligencia a influência marxista na obra de Adorno, especialmente em função da enorme repercussão que o interesse de W. Benjamin em Marx teve sobre seu pensamento. Ainda na década de 1920, Adorno teve em Lukács – quem teve a oportunidade de conhecer no período em que esteve em Viena – uma enorme referência para a compreensão das relações entre os aspectos estruturais (econômicos) do mundo ocidental e suas consequências na cultura e na ideologia. Qualquer tentativa de compreensão do pensamento

Na cultura musical radiofônica, a música está associada ao prazer e ao divertimento, e é progressivamente despida de toda seriedade por estar associada ao descanso e ao lazer. Mas, o tempo de lazer, no qual as pessoas consomem as mercadorias culturais, é parte do todo, e não pode ser pensado fora dele. É a *contraparte não-produtiva* do tempo de trabalho, e tanto sua razão de ser quanto sua forma e seus conteúdos estão atados a ele. De um lado, porque, sob o modo de produção vigente, também o lazer é alvo de um mercado, de modo que os produtos destinados às pessoas em seu descanso foram eles próprios produzidos segundo a lógica capitalista e chegam aos consumidores via instrumentos de mercado. Isso explica a sintonia que pretensamente, e de fato, existe entre o “desejo” dos consumidores dos bens culturais e os conteúdos que são distribuídos pelos produtores: Adorno enxerga uma totalidade tão bem administrada que condiciona igualmente os conteúdos do entretenimento comercial e os hábitos e desejos dos seus consumidores. A natureza da música de entretenimento, tanto no que diz respeito ao âmbito da sua constituição imanente quanto na forma como é escutada, bem como toda esfera da “diversão comercial”, deve ser analisada sob o ponto de vista da sua *função social* no interior do capitalismo administrado. Compreendida como dialeticamente relacionada com a esfera do trabalho, sua natureza se ilumina a partir da compreensão dessa relação. Mesmo um ato aparentemente sem significado, como ligar o rádio e experienciar a excitação de reconhecer a canção que está tocando, deve ser interpretado na relação que possui com a totalidade da vida social. Por isso, já em *Sobre música popular*, Adorno esboça uma temática a qual se dedicaria ao longo de toda a sua produção: a reflexão filosófica acerca da natureza do tempo livre no capitalismo. Se o modo de produção é tal que exige que as pessoas dediquem grande parte do seu tempo para atividades mecanizadas do universo do trabalho, que combinam *esforço* e *monotonia*, ao mesmo tempo em que as submetem a todo tipo de pressão em seus empregos, angústia e preocupações com relação à sua segurança financeira, não é possível que se imagine que o seu tempo de descanso não esteja de alguma forma forjado desde fora. Isto é, ainda que o lazer seja o polo oposto ao trabalho produtivo, é em função da lógica do trabalho que ele se constitui. O tempo dedicado ao trabalho é de tal forma exigente e mecanizado que é de se esperar que as pessoas no “tempo livre” – precisamente, *livre do trabalho* – queiram ver-se livre justamente daquilo a que se submetem em suas funções. O entretenimento e, em particular, a música comercializada, alimenta-se do desejo, justificado, de que se possa escapar da racionalização excessiva das atividades laborais. Por isso, Adorno vê no campo do entretenimento a coexistência de demandas contraditórias, resultantes de uma contradição real no interior do modo de produção. Sob o capitalismo tardio, por ser repetitivo e alienado, o processo de trabalho é simultaneamente *cansativo* e *entediante*. Isso suscita, no âmbito do descanso, um duplo desejo. Quer-se um tipo de entretenimento que propicie a fuga do tédio – daí a ênfase nos aspectos “estimulantes” e “excitantes” dos produtos comercializados no âmbito da cultura musical radiofônica – ao mesmo tempo em que se quer evitar todo esforço. No descanso, o sujeito assume, portanto, uma função passiva. Vai ao cinema, senta-se e diz ao filme: “entretenha-me”. Tão bem sucedida será uma mercadoria musical ou fílmica quanto for capaz de combinar essas demandas contraditórias. Deve entreter sem entediar, divertir sem exigir esforço excessivo. Sobretudo, deve distrair. Adorno vê, aí, o segredo da função social da música de entretenimento sob o modo de produção vigente. Ela conquista seu direito à existência porquê de fato cumpre um papel significativo na estabilização da vida em sociedade, fornecendo um equilíbrio fundamental para a manutenção do seu funcionamento estrutural. Mais tarde, em *Música Ligeira*, texto que reorganiza as ideias centrais previamente apresentadas em *Sobre música popular*, escreve:

Graças a sua crua simplicidade, a padronização da música ligeira não deve ser interpretada tanto do ponto de vista internamente musical, senão sob a ótica sociológica. Ela visa reações padronizadas e seu êxito, sobretudo a veemente aversão de seus adeptos àquilo que poderia ser diferente, confirma o fato de que ela é capaz de motivá-las (Adorno, 2011, p. 98).

adorniano que desconsidere o aparato conceitual de matriz marxista, em especial, do conceito de *fetichismo da mercadoria*, será, fatalmente, incompleta e enviesada, privando o pensamento de Adorno de seu aspecto mais essencial, a saber, o de crítico da ideologia dominante na sociedade do mercado, da técnica e da racionalidade como meio, servil à lógica da produtividade e do lucro, típicos do capitalismo industrial mais desenvolvido.

Desse modo, é precisamente naqueles horários em que os sujeitos desejariam descansar do maquinismo do mundo do trabalho que, ao travar contato com as produções reificadas da indústria do entretenimento, terminam reconciliados com a realidade da qual gostariam de escapar. A música que toca no rádio, no sentido da crítica adorniana, há muito deixou de ser música, em sentido legítimo, e se transformou em ideologia: acostuma os sujeitos a afeiçoarem-se aos padrões que se lhes empurra; desgastados, sentem repulsa diante de tudo que de fato seja novo, de modo que só lhes resta, como defesa, o costume de desobrigarem-se de pensar³. “O vulgar da postura musical; a redução de todas as distâncias; a insistência no fato de que nada com que se possa entrar em contato poderia ser melhor ou mais bem reputado que aquilo que já se é ou se imagina ser, eis, pois a essência do social”, escreve Adorno. “O vulgar”, complementa, “consiste na identificação com um rebaixamento do qual a consciência aprisionada, que a ele se submete, não pode fugir” (Adorno, 2011, p. 96).

O mesmo aspecto ideológico e alienante é diagnosticado por Adorno na música do jazz. Em seu trabalho dedicado ao pensamento de Adorno das décadas de 1920 e 1930, período em que grande parte do que escreveu versa sobre música e quando formulou as primeiras críticas contundentes à música de entretenimento e ao jazz, A. Valls resume a posição adorniana colocando em primeiro plano a *função social* que o jazz desempenharia no sentido de contribuir para a estabilização das vidas dos seus adeptos: “Esta música serve apenas de consolo, de substituto das satisfações que o indivíduo não mais alcança”, escreve. “Ela serve à fuga da realidade, disfarça esta realidade, de tal maneira que ela simplesmente confirma e reconhece a estrutura social existente e reconhece e estabiliza a consciência existente. Essa música apenas reforça o *status quo*, a situação social dominante” (Valls, 2002, p. 107). Para Adorno, esse diagnóstico é válido, é claro, não somente para o jazz mas para toda música radiofônica de entretenimento. Ao se entreter escutando rádio, seja com a transmissão de uma apresentação de Benny Goodman ou de um concerto de Brahms, o que entra em operação são esquemas de identificação do indivíduo com a sociedade que o reconciliam com a totalidade e, além de distrair-lhe do mundo do trabalho, provocam-lhe o sentimento de participação em uma comunidade.

Diferentemente de outras vertentes da música popular, porém, o jazz possui um grupo de seguidores que, mais do que defensores das suas eventuais virtudes musicais e estéticas, tomam-no como “visão de mundo” – para Adorno, como *ideologia* – e não raro o defendem invocando suas raízes históricas ligadas aos oprimidos e atribuindo-lhe uma natureza contestadora e um caráter de modernidade revolucionária. Produto das classes mais desfavorecidas dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, o jazz teria a virtude de ser a expressão do sofrimento e da revolta contra o autoritarismo e a barbárie, e, como tal, deveria ser valorizado pelo seu caráter transgressor. Em *Über Jazz* – controverso artigo escrito em 1936, quando já se encontrava emigrado para a Inglaterra –, no entanto, Adorno considera que a atribuição de um caráter revolucionário ao jazz, justificado simplesmente em função da constatação de suas origens históricas, consistiria em uma forma de romantismo que, como tal, pouco colaboraria para a compreensão de sua real natureza, musical e sociologicamente falando, e do modo como se relaciona com o *status quo* contra o qual pretenderia revoltar-se⁴. Trata-se de um artigo importante por esboçar análises e argumentos acerca

3 Marx considera que os processos econômicos – e, por conseguinte, materiais – condicionam as visões de mundo, ou *ideologias*, que se expressam, na cultura, sob a forma de arte, literatura, política, filosofia. No sentido marxiano, também a música, por ser parte da cultura, faria parte do que chamaria de *superestrutura ideológica*. Também Adorno emprega a categoria nesse sentido. Como veremos a seguir, o jazz é tido como *ideológico* por expressar/veicular/refletir, na sua própria constituição musical, traços da estrutura material capitalista da sociedade. A ideologia, nesse sentido, é compreendida, desde Marx, como uma espécie de *falsa consciência*: consciência porque, em última análise, consiste em formas de elaboração de um conjunto de crenças que os indivíduos têm acerca deles próprios e da sociedade em que vivem, e que se articulam nas mais diversas manifestações culturais (como a música); falsa por ser um conjunto de crenças e discursos condicionados, ainda que altamente elaborados, pela base material e suas relações de produção, historicamente constituídas, dentro das quais o indivíduo se situa e sobre as quais não possui qualquer controle.

4 Esse me parece um ponto interessante na medida em que a discussão levantada por Adorno permanece de grande interesse nos debates contemporâneos acerca da relação entre arte e sociedade, especialmente no que diz respeito às manifestações culturais provenientes das classes oprimidas e suas significações para o campo da política. É comum que o discurso político de esquerda, formulado, pelo menos desde o final da década de 1960, a partir de um aparato conceitual relativista, proteja

do fenômeno do jazz e da música popular de orientação comercial e radiofônica que mais tarde seriam expandidos nos estudos no *Princeton Radio Research Project* e que na *Dialética do Esclarecimento* culminariam no conceito de ‘indústria cultural’. Para Adorno, o caráter popular do jazz não é, de modo algum, positivo por si só: ao contrário, suas análises musicológica e sociológica pretendem atribuir-lhe uma natureza conservadora, na medida em que o jazz refletiria, *na sua própria estrutura musical*, o caráter pseudodemocrático e fetichista daquela sociedade que lhe deu forma. Ainda que as origens populares do jazz sejam irrefutáveis, a sua produção teria sido, desde cedo, orientada segundo a lógica da produção de mercadorias

II AS CATEGORIAS DA AUDIÇÃO REGRESSIVA

Ao mesmo tempo em que se dedicava à pesquisa sobre o rádio, em Nova York, Adorno escrevia também para as publicações do Instituto, já que sua ida aos Estados Unidos somente tinha sido possível pelo fato de a organização liderada por Horkheimer ter se responsabilizado por metade dos seus vencimentos. Ao longo de 1938, Adorno produziu uma versão reduzida, redigida em alemão, das reflexões que vinha realizando com respeito ao rádio e que faria parte da publicação anual do Instituto. Trata-se de *O fetichismo na música e a regressão da audição*, texto no qual Adorno introduz a noção de *audição regressiva*, célebre ensaio publicado no volume 7 da *Zeitschrift für Sozialforschung*, ainda pouco tempo depois de Adorno ter chegado aos Estados Unidos, em sua edição do ano de 1938. Em certo sentido, cada uma das diferentes formulações mencionadas – audição atomística, culinária, comercial – enfatiza diferentes aspectos de um estado geral de audição musical que pode ser mais amplamente designado pelo conceito de *audição regressiva* e, por isso, uma leitura de *O fetichismo na música e a regressão da audição* em paralelo com os textos de *Current of Music* pode mostrar como certos conceitos e raciocínios ali expostos encontram um desenvolvimento maior nos demais textos do período, e em particular em *Radio Physiognomics, A Social Critique of Radio Music* e *On Popular Music*. Não há dúvida de que o conceito de *audição regressiva* ilumina e é iluminado pelas categorias desenvolvidas nos estudos sobre o rádio. Em conjunto, tem-se mais clareza não apenas do que considerava ser os modos regressivos de audição, mas, também, acerca do que lhe parecia ser um modo adequado de escuta musical, através da compreensão de conceitos como os de ‘audição correta’ [*correct listening*], ‘audição estrutural’ [*structural listening*] e ‘audição espontânea’ [*spontaneous listening*].

O conceito de *audição regressiva* é poliédrico – como são, aliás, todos os conceitos em

e valorize a arte produzida por essas comunidades, e o faça através de uma argumentação não muito distante daquela que Adorno atribuía aos defensores do jazz. Para Adorno, o caráter popular do jazz – e, portanto, aparentemente, de qualquer manifestação cultural das classes mais baixas – não é, de modo algum, positivo por si só: ao contrário, o jazz lhe parece pseudodemocrático e reacionário justamente por manifestar, em si e na sua própria linguagem musical, ideologias pseudodemocráticas e reacionárias das classes baixas. Quanto a isso, Adorno escreve em *Über Jazz*: “Se tentarmos, como tem sido o caso muitas vezes, considerar o valor de uso do jazz, sua adequação como mercadoria de massa, como um corretivo ao isolamento burguês da arte autônoma, como algo que é dialeticamente avançado, e aceitar seu valor de uso como motivo de anulação do caráter de objeto da música, sucumbe-se à última forma do Romantismo que, por sua ansiedade diante das características fatais do capitalismo, busca uma saída desesperada para afirmar a própria coisa temida como uma espécie de alegoria medonha da libertação vindoura e para santificar a negatividade - um curativo em que, aliás, o próprio jazz gostaria de acreditar.” (Adorno, 1990, p. 48). Peter Townsend, em seu artigo *Adorno on jazz: Vienna versus the vernacular*, considera esse um traço elitista de sua interpretação. Para ele, o ponto de vista de Adorno tem como consequência que “se estamos buscando contribuições válidas a uma cultura corrompida, não deveríamos procurá-las em nenhuma das classes baixas” e que, segundo Adorno, “produtos culturais de valor não se originarão nas classes oprimidas da sociedade, cuja escravidão projeta-se sobre suas criações, as quais, deste modo, voluntariamente colocam-se à mercê da exploração pela sociedade do consumo” (Townsend, 1988, p. 81). Segundo a interpretação que propomos, a posição de Townsend é incorreta por projetar, na obra de Adorno, uma divisão clara e bipartida entre produtos culturais das classes baixas, necessariamente de baixa qualidade, e aqueles das classes altas, supostamente tomados como “alta cultura”. Townsend não tem em mente que a crítica de Adorno é endereçada ao projeto civilizacional, tomado como um todo, do mundo ocidental; por essa razão, Adorno dedicou-se, também, a denunciar o papel ideológico que a própria música tida como clássica passa a desempenhar no contexto do capitalismo desenvolvido. E verdade que há em sua obra a distinção entre “música séria” e “música de entretenimento”. No entanto, essa distinção nunca foi formulada segundo critérios de classe: ao contrário, basta uma breve pesquisa para que se identifique qual o tipo de música que, seja em 1936 ou em 2016, costuma agradar às classes mais abastadas. Sendo assim, lembremos: Adorno é autor de uma crítica da civilização e seu intento é desmascarar os aspectos ideológicos da cultura. Não se trata de considerar a música popular inferior *por ser popular*, mas, pelo contrário, de mostrar como os discursos que enfatizam seus aspectos contra-culturais e democráticos por vezes não passam de mero palavreiro que, embora “bem intencionado”, se atém às aparências.

Adorno. Guarda nuances, contrastes e complementariedades, já que se apoia sobre uma rede de relações conceituais que resulta de análises sociológicas, sóciopsicológicas, psicanalíticas, políticas, tecnológicas e estritamente musicais. Por isso, sua complexidade e, sobretudo, sua riqueza. Sua análise rica e multifacetada de um ato aparentemente banal – o ato de ouvir música – revela uma das características que mais me chamaram a atenção no pensamento de Adorno, desde que o li pela primeira vez na *Dialética do Esclarecimento*: sua capacidade de desvelar nos mais elementares hábitos cotidianos a expressão de traços gerais da vida social, que a permeiam amplamente e que se fazem perceber no modo particularizado em que ali se configuram. Sua crítica cultural é movida por esse ímpeto investigativo que trata a realidade como um *puzzle* a ser resolvido e que se nega a desconectar os fatos particulares de uma vinculação dialética com a totalidade da vida social. Assim, é na sua convicção dialética com predileção pelo particular que está a fonte desse modo de filosofar que não nega ao contingente e ao efêmero o seu valor de conhecimento. É assim que filosofa, por exemplo, sobre o modo como os modernos abrem as janelas, em *Mínima Moralia*, e o mesmo se dá no que diz respeito à avaliação do modo como a sociedade escuta a música que produz. O olhar filosófico sobre o ato da escuta musical, portanto, nos dá a conhecer traços essenciais da sociedade que produz essa mesma música e estrutura essa mesma escuta.

De um lado, a noção de *regressão* é explorada desde um ponto de vista psicanalítico – ou, também, da psicologia social – até uma caracterização em termos estritamente musicais. Por regressão, Adorno compreende a permanência em estados infantis do desenvolvimento subjetivo, resultado direto da influência do ambiente cultural fetichizado, consumista e hedonista sobre a formação dos indivíduos. Isto é, a regressão em questão não é de caráter histórico, no sentido de uma volta a um passado supostamente mais íntegro – como muitas vezes Adorno foi lido. Em troca, a regressão deve ser compreendida no âmbito dos processos de subjetivação, tendo em vista, em particular, o modo como esses se dão no interior da cultura progressivamente mercantilizada. Trata-se de uma tese de longo alcance que permeia toda a obra de Adorno – a do aspecto infantil de toda a vida cultural das massas –, e que encontra também sua expressão na alienação progressiva dos ouvintes que, quanto mais ouvem música no rádio, menos contato estabelecem com a própria música: ‘o que regrediu e permaneceu num *estado infantil*’, diz Adorno, ‘foi a audição moderna’ (Adorno, 1975, p. 182). Isto é, Adorno se refere a uma *audição infantil*, a um modo infantil de ouvir música⁵. Adorno associa a falta de entendimento dos ouvintes com relação ao que escutam a uma forma de infantilidade: assim como a infância é caracterizada por comportamentos não refletidos, também a audição infantil tem um caráter de ingenuidade, incompreensão e desatenção. O caráter infantil da audição priva o ouvinte, de saída, da possibilidade de qualquer forma de compreensão daquilo que escuta. Mas, principalmente, o que está em jogo é a *falta de liberdade* do ouvinte infantilizado, traço esse que o torna ainda mais suscetível à sistemática econômica, pragmaticamente planejada, da esfera da produção cultural⁶. Não é exagero dizer que em todas as discussões do período há sempre de fundo a tese segundo a qual o ouvinte musical típico da cultura radiofônica *não é livre*. A audição regressiva é infantil porque é fruto de um estado de não liberdade, estado esse que decorre das condições mais gerais do modo de produção e reprodução social da música sob o capitalismo desenvolvido e que se

5 A ideia de associar a escuta musical contemporânea, especialmente quando realizada diante do rádio, a uma forma de comportamento infantil foi registrada, também, nos seus apontamentos expostos aos outros integrantes do projeto sobre o rádio. Em *Theses about the Idea and the Form of collaboration*, texto que permaneceu inédito até a publicação de *Current of Music*, Adorno enuncia sua ideia: “Na minha seção especial do projeto, a música, uma ideia ficou gravada em mim que eu preferiria chamar, a princípio, de audição “infantil”. Em comparação com a audição musical desenvolvida, a audição de música no rádio mostra características infantis definidas”. Em seguida, insta os colegas a se debruçarem sobre a mesma problemática: “Eu ficaria muito grato aos colegas em outras seções do projeto se eles dedicassem alguma atenção às características “infantis” das reações do ouvinte de rádio. Possivelmente poderíamos trocar nossas experiências a respeito desta esfera” (Adorno, 2009h, p. 479).

6 Como enfatiza Jenemann, Adorno considera que os impactos da indústria de massas sobre os indivíduos, como a referida infantilização generalizada, se dão, no mais das vezes, no âmbito do *inconsciente*: “Ao longo do trabalho de Adorno sobre as mídias de massa, há uma insistência em que uma compreensão completa dos efeitos de seus produtos sobre os sujeitos modernos só pode ser alcançada considerando a relação entre as crenças conscientemente sustentadas e os impulsos inconscientes, muitas vezes irracionais. E é porque o inconsciente desempenha um papel tão importante na forma como os desejos das pessoas são moldados e satisfeitos pela indústria cultural que os estudos sociológicos puramente empíricos muitas vezes são insuficientes (Jenemann, 2007, p. 92).

desdobra em todas as esferas da vida musical social. Nesse sentido, o rádio colabora para a regressão pois cumpre também o seu papel no contexto mais amplo da vida musical fetichizada, na medida em que executa a distribuição em massa das mercadorias estandardizadas: “a audição regressiva relaciona-se manifestamente com a produção através do mecanismo de difusão, o que acontece precisamente mediante a propaganda” (Adorno, 1975, p. 181). O rádio, como meio de comunicação de massa, colabora com a não liberdade fazendo coincidir, desde a própria linguagem de que se utiliza, publicidade e coação.

Assim, Adorno identifica, na esfera do rádio e em toda cultura de massas, um caráter autoritário mesmo ali onde se comemora uma suposta democratização dos bens culturais – tese essa que seria central nos estudos que desenvolveria, dois ou três anos mais tarde, no contexto das pesquisas em Berkeley sobre a personalidade autoritária. Por isso, autoritarismo, infantilização e falta de liberdade, enquanto traços da vida social em geral, se manifestam imbricados no âmbito da divulgação musical e de sua escuta. O caráter infantil e de não liberdade se manifesta, também, na ênfase excessiva que a audição regressiva dá aos elementos sensoriais da música, da qual espera sempre e cada vez mais o prazer sensual imediato. A música é pensada como um veículo de gozo dos sentidos e por isso a audição tende a abrir mão de toda pretensão à compreensão global da música enquanto totalidade.

Até onde vai minha experiência, a maioria das pessoas, ao ouvir música, é absorvida apenas pelas melodias, ou talvez pelo ritmo, mas estão muito pouco preocupadas com o que acontece com essas melodias. Exagerando um pouco, pode-se dizer que a maioria dos ouvintes de música não se comporta de maneira muito diferente da criança que olha apenas para as imagens. Ou, colocando de outra forma: sua experiência musical não mudou muito desde a sua infância (Adorno, 2009h, p. 265).

A audição infantilizada tende a escutar a música de forma atomizada, estimulada pelos seus elementos particulares – como melodia e ritmo – que atraem a sua atenção especialmente em função de seu caráter puramente sensual. É nesse sentido que, em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, Adorno apresenta a categoria de *audição atomística*. Ela é mais substancialmente desenvolvida, contudo, nos textos que então escrevia para o *Project*. Na audição atomística, a atenção do ouvinte é permanentemente chamada para os detalhes particulares, desviada da apreciação do conjunto da obra, e, por isso, marcada por um caráter de desatenção. Na convivência com o rádio, “os ouvintes aprenderam a não dar atenção ao que ouvem, mesmo durante o próprio ato da audição” e, por isso, a “música de entretenimento serve ainda – e apenas – como fundo” (Adorno, 1975, p. 166).

O fenômeno da audição atomística ocorre em estreita ligação com o fenômeno da atomização no interior da própria música, que Adorno considera uma tendência geral da época – não restrito, portanto, ao âmbito da música radiofônica – mas estimulado pelo rádio. Assim, os textos de Nova York desdobram as relações entre rádio, música e sociedade, usando o conceito de *atomização* para caracterizar aspectos globais da vida musical contemporânea. Sob o primado do rádio, a primeira das atomizações se dá no ainda no âmbito social: a sociedade radiofônica transformou a escuta musical em um evento tipicamente privado. Como mencionamos, esse não é um fato de menor importância, para Adorno, e é largamente desenvolvido, principalmente em *Radio Physiognomics* e em *The Radio Voice*. Trata-se de uma das problemáticas centrais na sua análise das contradições envolvidas na reprodução de sinfonias pelo rádio. Constituída desde os seus elementos internos mais fundamentais em função do seu caráter eminentemente *público*, uma sinfonia ouvida pelo sujeito privado e em um pequeno recinto, sujeito às condições acústicas típicas de pequenos ambientes, sua natureza estética e sua compreensão ficam prejudicadas. Sendo assim, a primeira das atomizações percebidas na vida musical padrão, especialmente nas economias capitalistas mais desenvolvidas do período, está em íntima relação com o desenvolvimento econômico e social mais amplo, em consonância com as tendências de uma época em que o desenvolvimento tecnológico, associado à hegemonia dos valores individualistas tipicamente burgueses, diminuiu as distâncias sociais ao mesmo tempo em que progressivamente isolou os indivíduos em seus *private rooms*. Contudo, a atomização social se desdobra, também, em nível estrutural, tanto no que diz respeito à própria música quanto à sua escuta. Adorno enxerga nos elementos formais do *jazz*, por exemplo, a sedimentação, no âmbito

da própria música, dessas tendências sociais. Em relação dialética com a totalidade da vida em sociedade, a obra de arte particular acaba por formular, nos termos de sua própria linguagem, as contradições fundamentais do seu tempo.

Há, contudo, uma forma de atomização que se verifica no âmbito da própria escuta musical, entendido aqui no seu aspecto interno, puramente estrutural. Isto é, a *própria escuta musical* é sujeita a uma forma particular do fenômeno. Como caracterizá-la? A atomização na escuta está em estreita relação com os elementos técnicos da radiodifusão. Adorno tem um interessante argumento que pretende mostrar como a reprodutibilidade técnica através do rádio engendra, em função dos elementos tecnológicos do próprio aparato, uma desarticulação interna das obras reproduzidas que destrói a sua unidade e dissocia suas partes. Seu argumento, reformulado e desenvolvido em diversos textos do período, deixa entrever, mais uma vez, o pano de fundo dos debates que mantinha com Benjamin. Lê-se Adorno, aqui, refletindo nos mesmos termos de Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, procurando desvendar o impacto do uso massivo de um aparato tecnológico – o rádio, no caso – não somente sobre as funções sociais da música mas, também, no que diz respeito às alterações provocadas em sua própria articulação interna. Em linhas gerais, seu argumento sustenta que o rádio provoca uma “neutralização do som” que tem por principal consequência uma desarticulação estrutural daquilo que é transmitido, favorecendo uma audição atomística.

Segundo Adorno, isso ocorre porque a radiodifusão musical altera radicalmente a música em sua sonoridade, fazendo com que ela soe diferente de uma exibição ao vivo e presencial. Adorno considera que esse é um problema sério no que diz respeito ao modo como a música orquestral soa em sua transmissão radiofônica, já que sua articulação estética depende, em geral, da exploração dos diferentes coloridos e timbres que podem ser criados pelas múltiplas associações instrumentais em uma orquestra. Em virtude das alterações sonoras provocadas pela transmissão, além da inadequação dos pequenos espaços privados onde normalmente se dá sua recepção, em particular do ‘abafamento’ e da ‘reverberação’ impostos ao som na radiodifusão, elimina-se a clareza dos contrastes e as diferenças sutis de colorido e timbres se tornam inapreensíveis. Essa indiferenciação dos sons destrói as interrelações entre os elementos sonoros, desarticulando-os e, conseqüentemente, impossibilitando a apreensão de uma totalidade sonora dotada de sentido. Trata-se de uma forma de *atomização* que acontece no interior do espaço sonoro musical e que acarreta uma mudança estrutural na obra veiculada pelo rádio que, em determinados casos, desfigura por completo sua natureza estética: em particular, a sinfonia clássica vienense, caracterizada pela construção de uma unidade sonora internamente articulada, torna-se irreconhecível em sua radiodifusão. Sem a possibilidade de apreender as relações recíprocas entre as partes, o ouvinte da sinfonia radiofônica já não pode mais apreendê-la sob a forma de uma totalidade unívoca.

Mas, como essas alterações sonoras provocadas pela transmissão radiofônica impactam os modos de escuta dos ouvintes? Como Adorno concebe a contribuição para uma audição regressiva por parte do ouvinte? O que é mais surpreendente é que Adorno deriva, daí, uma conclusão paradoxal: “O rádio diminui o encanto sensual, a riqueza e o colorido de cada som; mas porque o todo se torna menos aparente devido a essa falta de articulação por cores sonoras neutralizadas, o ouvinte é forçado a devotar sua atenção aos detalhes isolados” (Adorno, 2009h, p. 123). Isto é, ao diminuir a riqueza sonora e o colorido, o rádio diminui a sensualidade musical. Sem ela, esvanece o todo, que dela depende. Sem o todo, porém, só resta a própria sensualidade, ainda que sob a forma prejudicada da radiodifusão. Na ausência de uma totalidade apreensível, somente se torna possível ao ouvinte a escuta de partes isoladas.

O rádio favorece a regressão da audição quando promove uma audição atomística, centrada nos elementos musicais sensuais, tomados de forma desconexa. A audição atomística revela, então, seu caráter sensual. Incapaz de apreender uma obra de arte sob a forma de um todo dotado de sentido – um todo semântico –, o ouvinte radiofônico tende a conceber a música como uma sequência mais ou menos aleatória de elementos distintos que lhe afetam. Mesmo que não estejam conscientes, o que apreciam são os estímulos que lhes são causados por certos acordes individuais, certas progressões harmônicas ou determinadas melodias, tomadas por ele como elementos isolados, e o fazem em

função das sensações instantâneas que lhes causam. Para Adorno, esse *ouvinte sensual* procura na música exclusivamente elementos de prazer sensorio instantâneo, e por isso dá muita importância para qualidades musicais ligadas apenas ao aspecto colorífico da música. Quanto menos sensual é a música, mais sensual é a escuta e mais ênfase é dada para o detalhe, para o particular, para o efeito.

Adorno introduz a noção de *qualidades culinárias* da música para designar os elementos típicos que atraem a atenção do ouvinte sensual, em função do “‘prazer sensual’ instantâneo e transitório que elas lhe proporcionam. Elas agem como uma espécie de estímulo sensual, e não como expressão de qualquer ‘sentido’” (Adorno, 2009h, p. 123). A ênfase nas qualidades culinárias da música é o que caracteriza a *audição culinária*. A audição culinária quer saborear os elementos musicais porque os considera prazerosos por si sós. O que é buscado, na música, é uma fonte de prazer. Assim, a comparação com a noção de “culinária” se dá no sentido de apontar para um tipo de comportamento daquele ouvinte que quer escutar sons bonitos, ricos, cheios e melodias agradáveis, emocionantes e excitantes. Ele os ‘saboreia’ e ‘delicia-se’ com o que escuta, no mesmo sentido de um saborear gastronômico. Trata-se, de novo, de uma forma atomística de escuta musical, pela ênfase que dá a elementos desconexos e, sobretudo, porque funcionaliza a música, transformando-a em um meio para a obtenção de uma finalidade extrínseca. O ‘ouvinte culinário’ aprecia uma determinada melodia de forma isolada, porque ‘gosta’ do que escuta. Contudo, não se coloca a questão do sentido daquela melodia no interior da composição e sua contribuição para o delineamento de uma unidade e, por isso, a audição culinária e atomística tem como um dos seus elementos essenciais a ‘tendência contrária ao todo’ (Adorno, 2009h, p. 265).

Ainda em *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*, Adorno fala em uma “estética de efeitos” [*effect aesthetics*] para caracterizar o tratamento que o programa de Damrosch dava à música, e sobretudo ao modo como definia a noção de “apreciação” nos materiais didáticos impressos distribuídos aos estudantes: ‘apreciar’ significaria, segundo o *Teacher’s Guide*, “responder a ritmos e desfrutá-los (quer dizer, ‘apreciá-los’) como modos variados de movimento”⁷. Adorno via nesse modo de definir a noção de apreciação uma compreensão segundo a qual o valor da arte se encontra no *efeito* que ele produz sobre as pessoas. Considera que a caracterização dada pelo *Teacher’s Guide* apresentava a apreciação como uma forma de reação a um estímulo, quando a definia em termos de uma ‘resposta’ a ritmos e movimentos.

Diga-se de passagem, são muitos os contextos em que Adorno apresenta a ênfase nos efeitos como sendo um dos traços centrais de toda estética da arte de massas, produzida sob o monopólio das grandes corporações da arte e do entretenimento, desde a produção musical e radiofônica até o cinema hollywoodiano. Parece ser um traço da cultura que chamou sua atenção no período em que esteve nos Estados Unidos, quando teve uma convivência cotidiana com a indústria do rádio e do cinema, em enorme expansão no final dos anos trinta, para além do fato de tê-los como objeto de pesquisa. Tanto a música das *big-bands*, que tocavam incessantemente no rádio (basta dizer que Glenn Miller foi o artista que mais vendeu discos nos Estados Unidos entre 1938 e 1942), como, também, as grandes produções do cinema (*E O Vento Levou*, por exemplo, que é de 1939) já tinham consolidado, no âmbito da indústria de massas, uma estética voltada para a produção de efeitos nos ouvintes e nos espectadores. A centralidade dos efeitos estava em todo lugar na produção musical popular do período, especialmente no jazz comercial da época. O *swing* é estimulante, energético, deslumbrante e tem um enorme apelo à corporeidade, tanto é que embalou uma febre dançante nos Estados Unidos que durou, pelo menos, de 1935 a 1946. A julgar pelo que escreve, em carta para Benjamin, em fevereiro de 1939, em resposta às objeções que recebera acerca de *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, a vivência do cenário cultural estadunidense deve ter tido um impacto central no conteúdo das reflexões sobre a audição musical. Adorno declara: “Ele [o artigo] deve ser entendido essencialmente como expressão das minhas experiências americanas” (Adorno, 2012, p. 423).

Assim, a audição atomística, culinária e sensual é uma audição capturada por uma estética dos efeitos, típica de toda a industrialização da cultura a que assistiu a modernidade. A música destinada ao espetáculo, ao *show*, tende cada vez mais a sacrificar a pretensão ao que Adorno chama de sentido

⁷ No original, “To respond to rhythms and enjoy (which means “appreciate”) them as varied modes of motion” (Adorno, 2009b, p. 192).

musical em nome da produção de efeitos sobre os ouvintes. Essa ênfase nos efeitos está relacionada, é claro, com o contexto mais amplo de uma sociedade capitalista que deu-se conta de que a música poderia ser explorada economicamente, em nível massificado, e, coisificando-a, passou a comprá-la e vendê-la. Transformada em mercadoria, a música passa a estar sujeita às leis do mercado capitalista, tanto quanto qualquer outro produto a ser comprado e vendido. E, enquanto mercadoria, sua produção passa a ser orientada segundo critérios de vendabilidade. A necessidade de competir com outras músicas em um mercado musical impõe à produção musical massificada o uso cada vez mais indiscriminado de fórmulas musicais centradas no uso de efeitos sonoros particulares. Esse é, por sinal, um dos principais pontos de ataque de Adorno ao jazz e, por conseguinte, ao que seria o seu ouvinte típico-ideal. O uso da síncope, a standardização do ritmo e as improvisações virtuosas visam justamente a produção de certos efeitos, como a sensação de balanço produzida no ouvinte pelo contraste entre uma batida uniforme fundamental com uma segunda que acentua os tempos fracos do compasso. Adorno critica no jazz o mesmo que o faz com relação à música de entretenimento em geral: abre-se mão do estabelecimento de um sentido musical, através do desenvolvimento de uma totalidade compositiva coerente, em nome de uma combinação de elementos, mais ou menos, voltados para a produção de estímulos. Assim, a apreciação musical lhe parece rebaixada ao mero desfrutar de certos efeitos que o movimento da música pode causar na percepção do ouvinte, permanecendo inexistente a possibilidade de uma audição musical que tratasse a música como uma unidade de sentido internamente articulada.

Mas, como seria uma tal audição? Do que vimos até agora, poderíamos tentar supor o que Adorno consideraria uma escuta não regressiva – ou, uma *audição correta* –, com base em tudo o que vimos caracterizar a audição *incorreta*. Isto é, embora não se tenha, até o momento, indicações afirmativas de uma tal escuta, podemos inferir, desde já, que ela deveria ser tal que estabelece uma relação direta com a própria música e que essa relação fosse mais além dos meros estímulos sensuais. Deveria poder propiciar alguma forma de conhecimento, na medida em que permitisse uma compreensão da conexão recíproca dos elementos estruturais, para além de sua apreensão desconexa, típica do que chamamos de uma audição atomística. Por isso, uma formulação positiva acerca da audição ideal deve ter, necessariamente, um viés dialético, já que se esperaria do ouvinte ideal que fosse capaz de uma escuta centrada no entendimento do modo específico como os elementos particulares que compõem a peça – os quais, na audição regressiva, são apreciados por si sós, em isolamento – relacionam-se uns com os outros, além da compreensão do modo particular como essa relação mútua configura a totalidade da obra em questão.

São poucos os textos onde Adorno expõe afirmativamente esses elementos. Há, entretanto, um texto muito interessante – o qual permaneceu inédito até a publicação de *Current of Music* – onde se esboça uma análise dos traços essenciais da audição correta. Trata-se de *‘What a Music Appreciation Hour Should Be’*, também escrito no período em que estava vinculado ao *Princeton Project*. Tendo feito uma ampla análise crítica do tratamento dado à música pelo *NBC Music Appreciation Hour*, Adorno se esforça para formular uma outra versão de uma ‘*appreciation hour*’ que incentivasse uma audição adequada às obras grandes obras musicais. Isto é, se se acredita que um programa de veiculação em massa da tradição musical europeia pode contribuir para alguma forma de formação ‘cultural’ ou ‘educacional’ de uma população – possibilidade essa, é bem verdade, tratada por Adorno com uma espécie de ceticismo crítico –, ao menos seria necessário fazer justiça à natureza dessas obras, dedicando-lhes uma audição adequada. Sendo assim, não é à toa que a audição correta, tal como formulada, envolve necessariamente uma capacidade de concatenação entre as partes e a estrutura do todo. A concepção desse tipo de audição estrutural [*structural listening*] assenta-se, de fundo, no caráter estrutural e construtivo que caracteriza toda música erudita, onde a produção de uma totalidade é central. A audição correta, ou estrutural, é a única que pode dar conta de uma apreciação das peças de Haydn, Mozart e, sobretudo, de Beethoven, no que diz respeito ao classicismo de Viena, mas também de Mahler, Schönberg, Berg e Webern. Cada obra constitui uma unidade dialética, preenchida internamente por elementos reciprocamente articulados na produção de uma totalidade semântica. O objetivo do seu *appreciation hour*, conforme escreve, seria o de guiar

os ouvintes em direção a uma ‘verdadeira compreensão da música’ e, com isso, a uma ‘experiência viva’ (Adorno, 2009h, p. 218). Para isso, sua própria versão do programa pretenderia emancipar os ouvintes de sua audição regressiva. Nesse sentido, seu objetivo seria o de

[...] fornecer instruções para uma escuta correta. [...] A escuta correta significa antes: apreender uma peça dada como um contexto semântico por meio do ato da percepção direta e espontânea, como uma unidade semântica em que cada aspecto tem sua função dentro do todo. O ouvinte deve ser capaz de seguir a lógica musical de qualquer peça – ou seja, a lógica *específica* de qualquer peça *específica* – espontaneamente (Adorno, 2009h, p. 218).

Essa passagem mostra a ênfase dada por Adorno às obras de arte *particulares*. Isto é, não é possível estabelecer *a priori* o sentido de uma obra musical em particular. A experiência estética concreta é insubstituível, e por isso uma abordagem puramente formalista seria inadequada. No que diz respeito ao primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven, por exemplo, em nada acrescentaria à sua compreensão estar ciente do fato de que fora escrita por Beethoven na forma-sonata. Isso, aliás, é o que a tornaria comparável a tantas outras obras escritas segundo o mesmo esquema composicional. O que a torna única, entretanto, e que garante o seu sentido particular, é o seu conteúdo específico: a natureza de seus dois temas principais, o modo como se contrapõem e contrastam, a maneira como são desenvolvidos e explorados pelas diferentes partes da orquestra, além da síntese que se produz a partir de ambos. A compreensão dessa totalidade, tal como se desenvolve no tempo, seria o ideal em termos de escuta.

Sua elaboração tem como consequência o seguinte: o tipo de ouvinte musical ideal é uma espécie de ouvinte-compositor. Uma audição livre deveria ser dotada de uma certa espontaneidade na própria escuta, dotada de uma fluência tal que permitiria ao ouvinte acompanhar analiticamente o desenvolvimento da composição, como que recompondo de forma autônoma, no âmbito do pensamento, os seus elementos constituintes. Como a música se desenvolve no tempo, faz-se necessária uma audição que, de um lado, não se deixe fixar em momentos isolados do decurso musical, os quais perdem o sentido quando desligados da continuidade da obra, e, de outro, também não o escute no modo *pot-pourri*, incapaz de conexão entre partes. Em troca, uma escuta adequada, quase que composicional, deveria permanecer constantemente atenta à fluidez da obra no tempo, mas mantendo-se permanentemente atenta aos vínculos que progressivamente vão se estabelecendo.

Desse modo, para Adorno, uma escuta musical direcionada para a compreensão, e não apenas para o reconhecimento daquilo que já é conhecido, demandaria um tipo de envolvimento que requereria dos sujeitos uma postura simultaneamente ativa e concentrada. Porém, no âmbito da mercantilização em massa da música, a passividade e a desatenção são demandadas tanto quanto incentivadas diante daquilo com o qual o ouvinte toma contato no rádio e na propaganda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão na audição*. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

ADORNO, Theodor W. *On Jazz*. In: **Discourse, A Special Issue on Music**. v. 12, n. 1, p: 45-69, 1990.

ADORNO, Theodor W. *Experiências científicas nos Estados Unidos*. In: **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Petrópolis: Vozes, p. 137-178, 1995.

ADORNO, Theodor W. *A Social Critique of Radio Music*. In: **Current of Music**. Cambridge: Polity Press, 2009a.

ADORNO, Theodor W. *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*. In: **Current of Music**. Cambridge: Polity Press, p. 163-215, 2009b.

ADORNO, Theodor W. *Experiment on: Preference for Material or Treatment of Two Popular Songs*. In: **Current of Music**. p. 399-412. Cambridge: Polity Press, 2009c.

- ADORNO, Theodor W. **'On Popular Music': Material and Text.** In: **Current of Music.** Cambridge: Polity Press, p. 271-325, 2009d.
- ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics.* In: **Current of Music.** Cambridge: Polity Press, p. 41-132, 2009e.
- ADORNO, Theodor W. *The Radio Voice.* In: **Current of Music.** Cambridge: Polity Press, p. 345-391, 2009f.
- ADORNO, Theodor W. *Theses about the Idea and the Form of collaboration of the Princeton Radio Research Project.* In: **Current of Music.** Cambridge: Polity Press, p. 477-480, 2009g.
- ADORNO, Theodor W. *'What a Music Appreciation Hour Should Be': Exposé, Radio Programmes on WNYC and Draft.* In: **Current of Music.** Cambridge: Polity Press, p. 216-271, 2009h.
- ADORNO, Theodor W. *Música Ligeira.* In: **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas.** p. 85-112. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ADORNO, Theodor W. **Correspondência: 1928-1940.** São Paulo: UNESP, 2012.
- CARONE, Iray. *Adorno e a educação musical pelo rádio.* In: **Educação & Sociedade,** v. 24, n. 83, p. 477-493, 2003.
- FREDERICO, Celso. *Recepção: divergências metodológicas entre Adorno e Lazarsfeld.* In: **MATRIZES,** n. 2, p. 157-172, abril, 2008.
- JENEMANN, David. **Adorno in America.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- LUKÁCS, György. *A Reificação e a Consciência do Proletariado.* In: **História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista.** 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- THE ROCKEFELLER FOUNDATION, **The essential value of radio to all types of listeners.** Disponível em: <https://rockfound.rockarch.org/digital-library-listing/-/asset_publisher/yYxpQfeI4W8N/content/the-essential-value-of-radio-to-all-types-of-listeners>. Acesso em: 20 de dezembro, 2021.
- THOMPSON, Michael J. *Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz.* In: **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,** v. 41, n. 1, p. 37-49, 2010.
- TOWNSEND, Peter. *Adorno on Jazz: Vienna versus the Vernacular.* In: **Prose Studies.** v. 2, n. 1, maio 1988.
- VALLS, Alvaro L. M. *Nas origens do pensamento de Adorno (1924-38): o surgimento do conceito de "coisificação".* In: **Estudos de estética e filosofia da arte: numa perspectiva adorniana.** – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

