

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**THEODOR W. ADORNO E O RÁDIO: MÚSICA E
CRÍTICA SOCIAL NOS ESCRITOS DOS ANOS TRINTA**

BRUNO PIMENTEL FRANCESCHI BARALDO

PORTO ALEGRE

2021

THEODOR W. ADORNO E O RÁDIO: MÚSICA E CRÍTICA SOCIAL NOS
ESCRITOS DOS ANOS TRINTA

Dissertação de Mestrado, submetida ao programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Francisco Estrella Faria

Bruno Pimentel Franceschi Baraldo

PORTO ALEGRE

2021

THEODOR W. ADORNO E O RÁDIO: MÚSICA E CRÍTICA SOCIAL NOS
ESCRITOS DOS ANOS TRINTA

Dissertação de Mestrado, submetida ao programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Francisco Estrella Faria

Comissão examinadora:

Prof. Dr. Julio César da Silva Herrlein
INSTITUTO DE ARTES – UFRGS

Profa. Dra. Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – UFMG

Porto Alegre, janeiro de 2021.

CIP - Catalogação na Publicação

Baraldo, Bruno Pimentel Franceschi
Theodor W. Adorno e o rádio: música e crítica
social nos escritos dos anos trinta / Bruno Pimentel
Franceschi Baraldo. -- 2021.
133 f.
Orientador: Paulo Francisco Estrella Faria.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Porto
Alegre, BR-RS, 2021.

1. Theodor W. Adorno. 2. Teoria Crítica. 3. Rádio.
4. Filosofia da Música. 5. Meios de comunicação de
massa. I. Faria, Paulo Francisco Estrella, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

De nuestros miedos
Nacen nuestros corajes
Y en nuestras dudas
Viven nuestras certezas.
Los sueños anuncian
Otra realidad posible
Y los delirios otra razón.
En los extravíos
Nos esperan hallazgos
Porque es preciso perderse
Para volver a encontrarse.

Eduardo Galeano

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo Francisco Estrella Faria, mais uma vez, não somente pela orientação no presente trabalho, mas, sobretudo, por ter sido o grande responsável pelo meu ingresso no curso de Bacharelado em Filosofia graças à inesgotável inspiração, pessoal e intelectual, que, talvez sem perceber, movimentou-me desde que o conheci.

Ao Prof. Dr. Julio César da Silva Herrlein, à Profa. Dra. Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield e ao Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte, por aceitarem compor a banca examinadora deste trabalho.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, instituição pública e de qualidade, mantida pelo conjunto da população brasileira, por ter me possibilitado uma formação gratuita e de excelência que, ao longo de um período de quinze anos da minha trajetória e da conclusão de dois cursos de graduação, através da vivência dos seus espaços de estudo e socialização, possibilitou que eu me desenvolvesse pessoal e intelectualmente, podendo alçar voos com os quais nunca, sequer, poderia ter sonhado.

Aos meus amigos, dos quais me orgulho muito, por terem sido meu suporte ao longo desses anos em que me propus a explorar de vez o universo do pensamento filosófico.

À minha família. Em especial, à minha mãe e minha vó, com gratidão. Ao meu pai e ao Tatata, com saudade. Aos meus irmãos, Angelo e Fabio, com admiração. À Elena, com o maior amor do mundo.

Resumo:

O presente trabalho tem por objetivo analisar os textos de Theodor W. Adorno sobre o rádio e seu impacto na produção e na recepção musical, escritos no contexto de sua participação no *Princeton Radio Research Project*, entre os anos de 1938 e 1941. Com isso, pretende-se: (1) analisar o modo como Adorno concebe a relação entre música e sociedade no contexto do capitalismo desenvolvido, em particular revisitando suas análises sobre jazz, vinculando-as à crítica de uma vida musical fetichizada e reificada; (2) caracterizar o modo como Adorno delinea os atributos principais do ‘fenômeno do rádio’, situando a abordagem adorniana no contexto de seus debates com Benjamin acerca das transformações das artes na era de sua reprodutibilidade técnica; (3) reconstituir suas tentativas de conceber uma ‘teoria da audição’ musical nos textos de *Current of Music*.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno; Rádio; Teoria Crítica; Estética; Indústria Cultural; Meios de comunicação de massa; Fetichismo na música.

Abstract:

This work aims to analyze Theodor W. Adorno's texts on radio and its impact on musical production and reception, written in the context of his participation in the *Princeton Radio Research Project*, between 1938 and 1941. With that, it is intended: (1) to analyze the way in which Adorno conceives the relation between music and society in the context of developed capitalism, in particular revisiting his analyzes of jazz, linking them to the critique of a fetishized and reified musical life; (2) to characterize the way in which Adorno outlines the main attributes of the ‘radio phenomenon’, placing the adornian approach in the context of his debates with Benjamin about the transformations of the arts in the age of mechanical reproduction; (3) to reconstruct his attempts to conceive a musical 'theory of listening' in the texts of *Current of Music*.

Keywords: Theodor W. Adorno; Frankfurt School; Critical Theory; Aesthetics; Mass communication; Fetichism in music.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. RÁDIO, ENTRETENIMENTO E SOCIEDADE.....	29
I. Rádio e música de entretenimento: <i>vida musical</i> fetichizada.....	29
II. Jazz e Indústria Cultural: paralelo entre teoria estética e teoria social.....	48
3. MÚSICA E REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA: ADORNO E UMA FENOMENOLOGIA DO RÁDIO.....	66
4. ELEMENTOS PARA UMA <i>TEORIA DA AUDIÇÃO</i> MUSICAL.....	95
I. Regressão na audição: a <i>audição atomística</i> e a ênfase nas <i>qualidades culinárias</i> da música.....	95
II. Reconhecimento, identificação, aceitação.....	115
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131

1. INTRODUÇÃO

Da improvisação padronizada no jazz até os tipos originais do cinema, que têm de deixar a franja cair sobre os olhos para serem reconhecidos como tais, o que domina é a pseudo-individualidade. O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo.

Theodor W. Adorno e Max Horkheimer,
*Dialética do Esclarecimento*¹

Enquanto a música onipresente e inevitável se estabelece como uma peça sólida de vida, um bem de consumo entre outros, padronizada pelos produtores, e se despoja de tudo que transcende o atendimento e a fraude do cliente, torna-se cômica.

Theodor W. Adorno,
*Sobre a relação atual entre filosofia e música*²

Esta dissertação toma como objeto de pesquisa um conjunto de textos escritos por Theodor W. Adorno na segunda metade dos anos 1930 acerca da problemática da música no contexto do rádio e da sua exploração econômica em larga escala na sociedade de massas. A concepção daquilo que viria a ser denominado, mais tarde, na *Dialética do Esclarecimento*, de ‘Indústria Cultural’ já vinha sendo desenvolvida por Adorno nesse período, quando se retirara da Alemanha nazista para residir no exterior. Nascido no início do século, em 1903, e fruto de uma família de origem judaica e envolvida com a atividade industrial em Frankfurt, Adorno completava trinta anos de idade quando Hitler subiu ao poder no início dos anos de 1930. Ao deixar a Alemanha em 1933, dirigiu-se a uma experiência de emigração que, depois de passar por Inglaterra e Estados Unidos, somente teria um final no início dos anos cinquenta, duas décadas depois, quando retornaria em definitivo para a Alemanha. A experiência nos Estados Unidos, em particular, foi crucial para o desenvolvimento do seu pensamento: o intelectual europeu, formado e altamente treinado nos ramos mais difíceis da tradição da filosofia alemã e da música de vanguarda vienense se encontrava com a terra do *jazz* e de *Hollywood*, do *swing*, do *jitterbug*³ e do entretenimento radiofônico em massa. Como

¹ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, p. 128.

² ADORNO, Theodor W. *On the contemporary Relationship of Philosophy and Music*, p. 135.

³ *Jitterbug* é o nome de um tipo de dança que se tornou muito popular nos Estados Unidos no final dos anos 1930 e ao longo da década de 1940, ao longo da assim chamada ‘era do rádio’. Tratava-se de uma dança de passos rápidos, executada sobretudo com o acompanhamento de orquestras de *swing*. Seu estilo acelerado e frenético deu origem a um outro uso da palavra, que pode se referir a uma pessoa nervosa. Cab Halloway, célebre cantor de jazz americano que também atuava e dançava, popularizou a expressão na canção “*Jitterbug*”, de 1934. Em um típico *swing* cantado do período, dizia: “*If you'd like to be a jitter bug / First thing you must do is get a jug, / Put whiskey, wine and gin within, / And shake it all up and*

bem documentado em larga pesquisa acadêmica – cito, em particular, os livros *A Escola de Frankfurt*, de Rolf Wiggerhaus, *A Imaginação Dialética*, de Martin Jay e *Adorno in America*, de David Jenemann –, a experiência de Adorno e dos demais frankfurtianos no exterior e, em particular, nos Estados Unidos, constitui um dos mais célebres eventos da história recente da filosofia alemã e europeia da primeira metade do século passado. O estabelecimento do Instituto de Pesquisas Sociais em solo estadunidense constitui um fato da maior importância não apenas para a história intelectual do século mas, também, para o desenvolvimento das lutas políticas naquele país – basta lembrar a importante influência dos teóricos alemães, sobretudo Marcuse, sobre os movimentos estudantis dos anos de 1960⁴.

De sua saída da Alemanha, em 1933, até fevereiro de 1938, Adorno residiu na Inglaterra onde permaneceu vinculado à Universidade de Oxford. No período, voltou ocasionalmente à Alemanha mas progressivamente acalentou a ideia de se transferir para os Estados Unidos, onde Horkheimer e outros frankfurtianos já haviam se

then begin. / Grab a cup and start to toss, / You are drinking jitter sauce! / Don't you worry, you just mug, And then you'll be a jitter bug". Adorno usa a expressão muitas vezes ao longo de *Current of Music* ainda de um terceiro modo, chamando de "jitterbugs" os indivíduos que considera serem os típicos entusiastas do jazz. Em célebre tipologia dos ouvintes musicais, esboçada pela primeira vez nos anos trinta e publicada somente anos depois em *Introdução à Sociologia da Música*, os *jitterbugs* constituem uma das categorias típico-ideais. Segundo Adorno, esse é um tipo de ouvinte musical caracterizado por reagir à música de maneira mais ou menos compulsória. Esse modo de reação, segundo ele, está relacionado com "o elemento sincopado da música popular leve e tem um certo caráter mímico. Frequentemente está relacionado a algum conhecimento real do swing. Mas, em suas respostas, ele permanece fundamentalmente passivo e considera o swing principalmente como um meio para dançar e não como uma coisa em si" (ADORNO, Theodor W. *On Popular Music*, p. 314)

⁴ A bem da verdade, não é demais lembrar que as posições de Adorno e de Marcuse com relação aos protestos estudantis do período foram muito diferentes. Excetuando-se Marcuse, os velhos intelectuais de esquerda não somente não gozavam com o prestígio dos jovens de então como, ao contrário, foram alvo de protestos públicos por parte do movimento estudantil alemão. Adorno, por exemplo, ainda atuante em 1968 e certamente alinhado política e intelectualmente com Marcuse ao longo das décadas precedentes, foi alvo de protestos na Universidade de Frankfurt quando, em maio de 1968, foi impedido de seguir com suas lições de Sociologia. Essa diferença de tratamento resultou, evidentemente, da diferença entre os posicionamentos adotados por Marcuse e Adorno com relação aos movimentos rebeldes e à *new left*. Acerca dessas diferentes posturas, é muito ilustrativo o relato de Angela Davis em seu texto *Marcuse's Legacies*, publicado como prefácio do terceiro volume dos *Collected Papers of Herbert Marcuse*. Davis escreve: "I have often publicly expressed my gratitude to Herbert Marcuse for teaching me that I did not have to choose between a career as an academic and a political vocation that entailed making interventions around concrete social issues. In Frankfurt, when I was studying with Adorno, he discouraged me from seeking to discover ways of linking my seemingly discrepant interests in philosophy and social activism. After the founding of the Black Panther Party in 1966, I felt very much drawn back to [the United States]. During one of my last meetings with him (students were extremely fortunate if we managed to get one meeting over the course of our studies with a professor like Adorno), he suggested that my desire to work directly in the radical movements of that period was akin to a media studies scholar deciding to become a radio technician." (DAVIS, Angela. *Marcuse's Legacies*, p.xi). Mesmo assim, é inegável que o pensamento frankfurtiano como um todo, incluindo os desenvolvimentos intelectuais de Adorno, foram, direta ou indiretamente, de grande influência para a formação e o desenvolvimento dos movimentos rebeldes.

estabelecido e de quem contava com a ajuda para que pudesse encontrar meios de se transferir. Foi com a ajuda de Horkheimer, em função de sua proximidade com a figura de Paul Lazarsfeld, que se tornou viável a ida de Adorno em 1938. Lazarsfeld era também um intelectual europeu emigrado, que se encontrava na direção de um projeto de estudos sobre rádio ligado à Universidade de Princeton. Através de Horkheimer, na direção do Instituto, e Lazarsfeld, no comando do *Princeton Radio Research Project*, Adorno pôde ir aos Estados Unidos com dois contratos de trabalho assinados: deveria dedicar metade do seu tempo a cada uma das duas instituições. Assim, deixou uma Europa que então se encontrava na iminência de um novo conflito armado em larga escala envolvendo as grandes potências, tendência que se tornou ainda mais aguda em março daquele ano quando houve a anexação alemã da Tchecoslováquia.

Quando desembarcou em Nova York em definitivo, em 26 de fevereiro de 1938 – Adorno já havia visitado a cidade no ano anterior, a convite de Horkheimer –, os Estados Unidos viviam ainda as dificuldades da grande depressão econômica decorrente das quebras de 1929, mesmo após sinais de recuperação econômica em anos anteriores ligados às políticas do *New Deal* estabelecidas por Franklin Roosevelt. Ainda assim, apesar do cenário econômico ainda em crise, os mercados ligados à produção e à comercialização de música viviam um momento de explosão ao longo de toda a década de 1930. O *swing* havia se tornado um fenômeno de massas que atraía adultos e adolescentes para lotarem *dance halls* e *ballrooms* por todo o país. Graças ao rádio e ao seu longo alcance de transmissão, Benny Goodman, Glenn Miller, Artie Shaw e outros *bandleaders* foram rapidamente alçados ao posto de *super stars*, em um fenômeno de popularidade e idolatria que em muito lembra a explosão do *rock n' roll* de três décadas mais tarde. Foi em função da disseminação dos aparelhos de rádio ao longo das décadas de 1920 e 1930 que se produziram os primeiros fenômenos musicais de idolatria em massa. O número de aparelhos de rádio nos Estados Unidos havia subido de 10 milhões, em 1932, para quase 50 milhões em 1938. A *era do rádio* trouxe a música, pela primeira vez na história, para a vida cotidiana do cidadão comum, e com ele erigiu-se todo um sistema de entretenimento que incluía os teatros, as casas de shows, as *big bands* e o cinema. A invenção e utilização em larga escala da radiodifusão, dos discos fonográficos e das máquinas de *jukebox* deu aos anos de depressão econômica uma trilha sonora e uma estética particular. O jazz, na sua forma de *swing*, expressava o caráter resiliente do americano diante da crise, e era saudado pelo seu espírito ao mesmo tempo criativo e elegante. Essencialmente dançante, o ritmo frenético do *swing craze*

tomava contornos catárticos nas pistas de dança diante da depressão. As *big bands* e seus famosos líderes traziam leveza, elegância, alegria, entretenimento e descontração para milhões de pessoas através do rádio e do cinema. A indústria fonográfica vivia um processo vertiginoso de crescimento, que perduraria até o final dos anos 1990 com a popularização da internet e dos arquivos de música. O rádio ganhou uma importância gigantesca em termos políticos e sociais e passou a centralizar o *establishment* da vida cultural do país.

Foi nesse contexto que Adorno desembarcou nos Estados Unidos e, em grande medida, foi sobre ele que refletiu filosoficamente nos textos que aqui analisamos. O conjunto de suas reflexões, que culminou no célebre capítulo sobre a Indústria Cultural da *Dialética do Esclarecimento*, tomou forma progressivamente a partir das reflexões que já fazia ao longo daqueles anos e, sobretudo, a partir do seu contato mais direto com o contexto cultural americano⁵. Mesmo antes de chegar aos Estados Unidos, ao longo dos anos em que esteve na Inglaterra, Adorno já se ocupava com a temática dos destinos da arte – em particular, da música –, no âmbito de uma sociedade tecnologicamente avançada e sob o primado do modo de produção capitalista, tendo tido especial influência das abordagens marxistas de György Lukács e, mais ainda, de Walter

⁵ Em carta à Benjamin, em 1939, Adorno afirma que o conteúdo das suas reflexões do período, em particular o texto sobre o fetichismo na música, estava intimamente associado à sua experiência pessoal naquele país e ao impacto da cultura estadunidense sobre ele: “Ele deve ser entendido essencialmente como expressão das minhas experiências americanas”, dizia sobre *O fetichismo na música e a regressão na audição*. (ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940*, p. 433). Em *Experiências científicas nos Estados Unidos*, texto publicado quase três décadas depois, no final dos anos sessenta, no qual repassa os onze anos em que esteve na América e que salienta a importância do período em sua trajetória pessoal, escreve: “Nunca neguei que, desde o primeiro até o último dia, senti-me europeu” (ADORNO, Theodor W. *Experiências científicas nos Estados Unidos*, p. 137). Apesar disso, no livro em que compara as experiências de Tocqueville, Weber e Adorno no continente americano, Claus Offe critica o distanciamento que Adorno manteve de praticamente todos os temas de maior importância política e sociológica para o país, passando quase que a totalidade do período nas cidades de Nova York e, posteriormente, Los Angeles, sem aparentemente interessar-se por conhecer o restante do território e sua realidade social. Offe escreve: “A situação dos negros americanos, o modo do New Deal de enfrentar a crise econômica e social, as tendências urbana, industrial e demográfica na América dos anos 1940, a entrada do Estados Unidos na guerra, o sistema judicial, os sindicatos, a vida religiosa, incluindo o problema da secularização: tudo isso poderia ser esperado que atraísse a atenção de um teórico social preocupado com o diagnóstico de sua época. Poderia ter sido possível, também, conectar-se com os esforços e realizações, por vezes semelhantes, da filosofia e das ciências sociais americanas contemporâneas (Robert S. Lynd, o Chicago School, C. Wright Mills, Thorstein Veblen, Talcott Parsons, James Dewey e pragmatismo, David Riesman), e com os produtos estéticos distintamente americanos na música (para além do jazz, que Adorno rejeitou enfaticamente como sem valor), cinema e arquitetura. No entanto, na medida em que ele tinha algum contato com fenômenos intelectuais e estéticos contemporâneos (ou mesmo históricos) nos Estados Unidos, foi altamente seletivo para a coleta de evidências para sua teoria emergente da indústria cultural, enquanto a imagem formada do pragmatismo filosófico americano, por exemplo, permaneceu, na melhor das hipóteses, uma caricatura.” (OFFE, Claus. *Theodor W. Adorno: ‘Culture Industry’ and Other Views of the ‘American Century’*, p. 73)

Benjamin. Nesse período, Adorno manteve com Benjamin, então vivendo em Paris, uma correspondência substancial, que atesta o profundo vínculo que mantiveram em nível pessoal e, principalmente, intelectual. Ambos consideravam existir uma aproximação entre seus trabalhos e modos de pensar e, por isso, mantiveram um importante intercâmbio de ideias. Adorno acreditava que o seu ensaio sobre *jazz* – denominado *Über Jazz* [*Sobre o Jazz*], de 1936, na época publicado sob o pseudônimo de *Hektor Rottweiler*⁶ – estivesse em estreita relação com as reflexões propostas por Benjamin em seu célebre artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ambos publicados no volume 5 da *Zeitschrift für Sozialforschung*, revista do Instituto, naquele mesmo ano. De fato, Adorno e Benjamin trocaram impressões, análises e críticas acerca dos respectivos trabalhos, conforme se lê na correspondência que deixaram. E, se os planos manifestados nessas cartas de fato se cumpriram, devem ter se encontrado na Gare de Lyon, em Paris, às 22h50 do dia 4 de outubro de 1936, para uma visita de alguns dias na qual discutiram aqueles trabalhos. Em carta do dia 15 de outubro, após o encontro, Benjamin agradecia pelo “leque de perspectivas” que havia se aberto. Em novembro, Adorno respondia: “tentei pôr no papel os resultados de nossas conversas acerca do meu ensaio sobre o jazz”⁷.

Já em 1937, planejavam a edição de um volume que incluiria *Über Jazz* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e que se chamaria “Arte de massas no capitalismo monopolista”. A idealização desse trabalho, que teria uma introdução escrita por Horkheimer, um artigo de Krakauer sobre Arquitetura, além de outros trabalhos na linha da crítica à cultura de massas, acabou por ser interrompida pela ida de Adorno aos Estados Unidos e o seu envolvimento com o projeto de Lazarsfeld sobre o rádio. No período em que pesquisou sobre o rádio, contudo, Adorno permaneceu

⁶ Obviamente, ‘Rottweiler’ aqui foi empregado propositalmente em função do tom adotado no ensaio: *Über jazz* foi concebido, por Adorno, como um ataque ao jazz e ao que considerava ser sua vinculação ao *modus operandi* mercadológico da vida musical sob o primado do capitalismo. A escolha por usar um pseudônimo, porém, ao invés de assiná-lo abertamente, provavelmente está ligada ao acirramento das tensões no contexto europeu e, em especial, na própria Alemanha. Em carta a Benjamin, escrita em Londres no dia 18 de março 1936, Adorno escreve: “Viajo domingo para a Alemanha. É possível que lá eu consiga terminar o trabalho sobre o jazz, para que não encontrei tempo em Londres. Nesse caso, eu o enviarei para você desacompanhado de carta, e lhe peço que o envie a Max assim que acabar a leitura (ao todo não devem ser mais que 25 páginas impressas). Tudo isso ainda é incerto, pois ainda não sei se encontrarei tempo nem, em especial, se a própria natureza do estudo me permitirá enviá-lo da Alemanha sem correr grande risco.” Mais adiante, Adorno continua: “Trata-se de um veredicto cabal sobre o jazz, sobretudo na medida em que aponta seus elementos ‘progressistas’ (ilusão de montagem, trabalho coletivo, primado da reprodução sobre a produção) como fachadas de algo na verdade totalmente reacionário. Creio que consegui realmente decifrar o jazz e definir sua função social”. (ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940*, p. 213/214)

⁷ ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940*, p. 252.

próximo da abordagem benjaminiana, conforme se lê nos extensos memorandos que produziu para o projeto e que permaneceram inéditos até meados do século XXI. Sua fenomenologia do rádio, especialmente em *Radio Physiognomics* e *The Radio Voice*, repensa, no âmbito da radiodifusão da música, o arcabouço teórico de Benjamin. Em seu artigo, Benjamin tinha em mente, sobretudo, as artes visuais, a fotografia e o cinema. Para Adorno, o modo como Benjamin concebia a decadência da obra de arte tradicional, destituída de seu caráter aurático frente a possibilidade de reprodução técnica em larga escala, fornecia um modelo de abordagem e um aparato conceitual que lhe permitiria pensar, também, a temática da música transmitida pelo rádio. Em certo sentido, o impacto da invenção do rádio para a história da música tem algo de análogo com o impacto da fotografia e do cinema sobre a pintura e as artes visuais. Mesmo assim, Adorno era convicto de que a música parecia ser um caso problemático para o aparato conceitual de Benjamin. Não se tratava, contudo, de descartar a abordagem benjaminiana, mas de repensá-la e dialetizá-la de acordo com as especificidades da problemática musical.

Ao chegar nos Estados Unidos e se vincular ao *Princeton Radio Research Project*, em 1938, Adorno passa 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 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.

Se o rádio nos Estados Unidos deve servir aos melhores interesses das pessoas, é essencial que se faça uma análise objetiva de quais são esses interesses e de como as características psicológicas e sociológicas específicas do rádio podem ser dedicadas a eles. (...) E com base nessas pesquisas 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 interesses⁸.

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. Havia a intenção de que essas perguntas fossem respondidas com o objetivo não somente de conhecer melhor os perfis dos ouvintes, mas também como suporte para a tomada de decisões futuras no âmbito da montagem da programação, desde a formulação dos programas que iriam ao ar, criação dos seus formatos, escolha dos tópicos a serem abordados e do horário para sua veiculação, mas também para orientar o modo como o rádio poderia ser explorado comercialmente, pela promoção de peças publicitárias e por sua integração com outros ramos das atividades econômicas ligadas à cultura. 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. Não que a pesquisa sociológica fosse um tema estranho ao seu pensamento. Desde os primórdios do Instituto de Pesquisa Social, em Frankfurt,

⁸ THE ROCKEFELLER FOUNDATION. *The Essential Value of Radio to all Types of Listeners*, p. 1/2

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, como dissemos, 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 se esperava 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. Tratava-se, na época, de um tipo de pesquisa largamente inovador, como salienta Hullot-Kentor, na Introdução que escreve à *Current of Music*, publicação póstuma que reúne toda a produção de Adorno no período, a maior parte da qual ainda inédita até há poucos anos.

Se o Princeton Radio Research Project estava situado no momento de virada da carreira de Paul Lazarsfeld, estava localizado também em um momento significativo na história da sociologia do rádio. Antes de sua pesquisa, havia poucas fontes de informação não somente sobre a escuta de música no rádio mas sobre todo os aspectos da escuta de rádio, incluindo o tempo de atenção, preferências e hábitos de escuta, satisfação e insatisfação acerca dos programas em geral, variações locais, regionais e nacionais. (...) [Em 1940,] Lazarsfeld foi escolhido *advertising's man of the year* na área de pesquisa por ter juntado pessoas do comércio e da academia e portanto ter sido bem sucedido em demonstrar a significação econômica do potencial educacional do rádio para os anunciantes⁹.

⁹ HULLOT-KENTOR, Robert. *Second Salvage: Prolegomenon to a Reconstruction of Current of Music*, p. 10/11.

No centro do seu desacordo com Lazarsfeld estava a discussão, de caráter metodológico, acerca da pretensa objetividade do tipo de pesquisa desenvolvida no 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”¹⁰. 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*”¹¹. Assim, esse conjunto de particularidades e desacordos tornou problemática a participação de Adorno no projeto e acabaria por abreviar sua participação precocemente. “Adorno foi, sem dúvida, uma pessoa muito incompreendida”, escreve David Morrison, “um fato que Lazarsfeld reconheceu, mas, como ele me informou ao referir-se ao artigo do seminário *A Social Critique of Radio Music*, ‘Todo mundo estava muito confuso pelo que Adorno dizia’.”¹² Em 1941, a liberação de recursos para a renovação de seu vínculo acabou por não ocorrer.

De qualquer forma, seu encontro com o meio acadêmico estadunidense, então em grande expansão, que desenvolvia uma sociologia cada vez mais aplicada e vinculada aos seus possíveis usos econômicos, foi fundamental, nos anos em que se seguiram, para um amplo conjunto de discussões acerca das diversas formas de se fazer sociologia e ensinaram, especialmente no período em que voltou à Alemanha, a famosa controvérsia entre o que Adorno chamou de duas formas de se fazer sociologia, a saber, “crítica” e “positiva”. Ainda lembrando sua experiência americana, Adorno escreve: “Convém notar que os quatro ensaios musicais do ‘Princeton Project’, assim como o

¹⁰ FREDERICO, Celso. *Recepção: divergências metodológicas entre Adorno e Lazarsfeld*, p. 157.

¹¹ ADORNO, Theodor W. *Experiências científicas nos Estados Unidos*, p. 143/144 – grifos meus.

¹² MORRISON, David. *Kultur and Culture*, p. 340.

que escrevi em alemão sobre o caráter fetichista da música, continham em germe o que seria minha obra concluída em 1948, *Philosophie der neuen Musik* ('Filosofia da Nova Música')".¹³ Isto é, a relação que travou com a pesquisa radiofônica, em particular com as temáticas da produção, reprodução e escuta musical radiofônica, segundo Adorno, foram essenciais para estabelecer o contraste necessário para pensar as mesmas questões no âmbito da música séria. Sobre a importância da experiência americana para a formação intelectual de Adorno, Claussen escreve: "simplificando: sem os Estados Unidos, Adorno nunca teria se tornado a pessoa que agora reconhecemos pelo nome. (...) Adorno não tornou-se um sociólogo filosófico na boa e velha tradição alemã; em vez disso, ele tornou-se um teórico que usou o empirismo para libertar a filosofia tradicional do dogma. Foi precisamente sua sensibilidade teórica que lhe permitiu romper com as estruturas estreitas da rotina sócio-científica, produzindo novas formas de investigação abertas à experiência e abrindo novos aspectos da experiência para a pesquisa empírica e a conceituação teórica"¹⁴.

Neste trabalho, toma-se como objeto de análise sobretudo os textos escritos durante seu vínculo com o *Radio Research Project*, que foram recentemente compilados e publicados sob o título de *Current of Music*. Porém, não nos limitamos a eles. Em particular, há dois textos que considero fazerem parte de um mesmo conjunto temático ao lado dos trabalhos sobre o rádio, a saber, *Über Jazz*, de 1936, e *O fetichismo na música e a regressão da audição*, de 1938. Este último foi escrito em alemão quando Adorno já estava em Nova York e foi publicado no volume daquele ano da *Zeitschrift für Sozialforschung*. De fato, ambos os trabalhos são intimamente relacionados: quando manifestava o desejo de escrever o texto que viria a ser *O fetichismo na música*, Adorno escreveu a Benjamin que esse trabalho seria uma espécie de contraparte de *Über Jazz*. Foi escrito ao longo de 1938, ao mesmo tempo em que Adorno escrevia os trabalhos que viriam a compor *Current of Music*, de modo que sua aproximação conceitual é evidente.

A edição de *Current of Music* é composta por sete trabalhos principais nos quais essa dissertação baseou-se para suas análises: 1) *Radio Physiognomics*; 2) *A Social Critique of Radio Music*; 3) *The Radio Symphony: An Experiment in Theory*; 4) *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*; 5) *'What a Music Appreciation Hour Should Be': Exposé, Radio Programmes on WNYC and Draft*; 6) *'On popular*

¹³ ADORNO, Theodor W. *Experiências científicas nos Estados Unidos*, p. 156.

¹⁴ CLAUSSEN, Detlev. *Intellectual Transfer: Theodor W. Adorno's American Experience*, p. 6/7.

music': *Material and Text*; 7) *Musical Analyses of Hit Songs*. Os textos têm diferentes níveis de acabamento, já que alguns não chegaram a receber uma forma final para publicação e permaneceram décadas arquivados. O caráter inacabado e experimental de alguns trabalhos fica ainda mais saliente nos demais documentos publicados em anexo aos textos principais. *Current of Music* traz memorandos, anotações, rascunhos e apontamentos, de tamanhos variados e de ampla variedade temática, produzidos por Adorno ao longo do período em que diariamente pensou o fenômeno do rádio e suas significações. Em *Some Remarks on a Propaganda Publication of NBC*, por exemplo, lê-se as transcrições de Adorno de frases e anúncios veiculados no rádio, acompanhados de seus comentários que antecipam o tom afiado dos seus diagnósticos acerca da indústria de massas que se encontra na *Dialética do Esclarecimento*. Há, também, relatos e tabelas de experimentos e entrevistas que deveriam ajudar a responder questões formuladas no âmbito da pesquisa de Lazarsfeld e que constituem um primeiro esforço do filósofo alemão para fazer pesquisa empírica no modelo americano, impulso que culminaria em sua participação, nos anos seguintes, nas pesquisas que deram origem à *A Personalidade Autoritária*. São centenas de páginas das quais poucas de fato foram publicadas nos anos em que foram produzidas. Além de *Über Jazz* e *O fetichismo na música e a regressão na audição*, publicadas na *Zeitschrift für Sozialforschung*, apenas *The Radio Symphony* e *Sobre música popular* foram encaminhados para publicação, ainda no início dos anos 40, e são referências importantes para a compreensão do modo como Adorno concebia o fenômeno da música de entretenimento e as limitações do rádio para a veiculação de música séria. Em *Sobre música popular*, texto no qual foi acessorado pelo sociólogo americano George Simpson, Adorno pôs-se a refletir acerca dos elementos constituintes da audição musical no rádio, tema também tratado em *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Em todo caso, tendo ou não sido publicados naquela ocasião, é evidente como esses textos do período constituem um processo de elaboração de conceitos que passaram a ser centrais para a sua caracterização não somente do lugar da música em uma sociedade de mercado mas para o diagnóstico de traços estruturais de toda a organização social. Especialmente em *Sobre música popular*, publicado em 1941, e mais tarde reformulado e republicado com o título de *Música Ligeira*¹⁵ – mas também em *Radio Physiognomics, The Radio*

¹⁵ A mudança de título, nesse caso, é significativa porque altera um dos conceitos centrais da primeira versão do texto, precisamente o de “música popular”, posteriormente substituído por “música ligeira”, “música leve” e “música de entretenimento”. A presente dissertação faz referência às duas versões do

Symphony e *Analytical study of NBC Music Appreciation Hour*, todos produzidos sob o vínculo com Lazarsfeld – há um conjunto de reflexões que procura desenvolver uma conceituação adequada para a compreensão do fenômeno do rádio, suas significações sociais e econômicas e seus impactos sobre a cultura musical como um todo.

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. Como dissemos, 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, conforme o quadro abaixo.

i)	a: “Avalon” – Sweet b: “Avalon” – Swing	iv)	b: “Avalon” – Swing d: “Lullaby” – Swing
ii)	c: “Lullaby” – Sweet d: “Lullaby” – Swing	v)	a: “Avalon” – Sweet d: “Lullaby” – Swing
iii)	a: “Avalon” – Sweet c: “Lullaby” – Sweet	vi)	b: “Avalon” – Swing c: “Lullaby” – Sweet

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

texto, cujas teses centrais são reelaboradas nos detalhes mas mantidas em sua significação mais geral. Não pretende-se, aqui, discutir essas alterações, tampouco a substituição dos termos. No entanto, como nosso foco é a compreensão do pensamento de Adorno no período de elaboração da primeira versão do texto, quando estava vinculado ao *Princeton Research Project*, preferi manter, no mais das vezes, referências ao termo “música popular”. As exceções serão as referências à versão reformulada, onde “música ligeira” será preservado. É certo que a troca se deu por suas razões, mas o sentido das teses referidas se mantém, independente do uso de um ou de outro termo.

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.

Os resultados são interessantes e reproduzimos a seguir. Os doze participantes (na tabela abaixo, identificados com os numerais 1, 2, ..., 12) manifestaram suas preferências em cada uma das seis situações, resultando no quadro a seguir¹⁶.

	a	b	c	d	a	c	b	d	a	d	b	c
1			•			•		•				•
2		•	•			•		•		•		•
3		•	•			•		•	•		•	
4		•		•	•			•		•	•	
5		•	•			•		•		•		•
6		•		•		•		•		•	•	
7	•			•		•		•	•		•	
8		•		•	•			•		•	•	
9		•		•	•			•	•		•	
10		•				•		•		•	•	
11		•	•			•		•		•		•
12		•		•		•		•		•	•	

A análise da tabela mostra que os indivíduos de números 1, 3, 5, 7, 9 e 11 não apresentaram um padrão consistente de resposta, na medida em que optaram, em alguns casos, pelo estilo (*treatment*) e, em outros, pela canção (*material*). O indivíduo 2 foi o único a apresentar um ‘padrão *Lullaby* consistente’, já que sempre preferiu essa canção, independentemente do estilo em que foi executada. Todos os demais, os participantes 4, 6, 8, 10 e 12 tiveram um ‘padrão *swing* consistente’, já que sempre optaram pela canção que estivesse arranjada para o *swing*. No terceiro capítulo, analisamos os conceitos que Adorno desenvolve para tratar da problemática da audição regressiva e sua relação com o rádio, e esse tipo de pesquisa está em relação direta com a conceituação que lá será desenvolvida. Os resultados encontrados deram suporte à tese de Adorno segundo a qual “o estilo é mais importante que o material para determinar a preferência”¹⁷. 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

¹⁶ Adorno explica que o participante número 1 não soube decidir na primeira e na quinta situações, deixando o questionário em branco.

¹⁷ ADORNO, Theodor W. *Preference for Material or Treatment*, p. 412.

tecnológico e comercial da indústria do entretenimento. Em *Preference for Material or Treatment*, escreve:

Em uma situação de mercado onde os nomes de bandas e líderes de bandas parecem contar mais do que tudo o que eles tocam, e onde são marcas registradas de acordo com o chamado estilo (“King of Swing”¹⁸), este estilo de apresentação seja do que for parece desempenhar um papel maior do que nunca. (...) O aumento da importância dos arranjos nos últimos anos expressou a necessidade crescente de uma individualização tardia do material que de outra forma seria indistinguível. As reais canções que são vestidas neste estilo [*clothed in this style*] parecem desempenhar um papel menos importante.¹⁹

A crítica à estilização daquilo que é, no fundo, indiferenciado, – estilização com vistas a uma pseudo-individualização que visa o mercado – está intrinsecamente ligada à sua crítica ao jazz. Mas, para que seja bem compreendida, é importante que se tenha em mente que, como dissemos, 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. No primeiro capítulo, trataremos da crítica de Adorno ao jazz e à toda música de entretenimento, apresentada no contexto do rádio envolta em fetiches. 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, 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

¹⁸ Referência a Benny Goodman, desde então já conhecido nos Estados Unidos como “King of Swing”.

¹⁹ ADORNO, Theodor W. *Preference for Material or Treatment*, p. 399.

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. 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 obra²⁰.

²⁰ 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, pág. 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

Já nos escritos dos anos de 1930 começavam a ser formuladas as teses da *Dialética do Esclarecimento*. A ascensão da racionalidade no mundo moderno, pensada como veículo de libertação para a humanidade, traiu seus princípios. Outrora pensado e valorizado em nome da promoção de uma vida melhor para os seres humanos – indissociado, portanto, dos ideais superiores éticos, morais e estéticos –, o uso da razão desvinculou-se das finalidades para as quais se destinava e, sob o domínio da expansão econômica orientada para a dominação e para o lucro, converteu-se em mero instrumento. Não só o capitalismo como sistema econômico mas também a racionalidade técnico-científica e instrumental que lhe é peculiar está na mira da crítica de Adorno. Em um mundo orientado para o domínio dos objetos, através da técnica, tornamo-nos cada vez menos livres e, portanto, para honrar a tradição hegeliana, menos humanos. A crítica à Indústria Cultural e seus produtos, portanto, deve ser compreendida contra o pano de fundo daquilo que Adorno realmente acusa: a música por ela produzida e transmitida pelas rádios não é somente entretenimento para o trabalhador cansado pela jornada de trabalho, mas veículo de uma visão de mundo específica que, de forma implícita, reproduz os fundamentos ideológicos da sociedade tecnificada e reconcilia o indivíduo com a própria realidade que o oprime. Creio que esse objetivo consideravelmente mais amplo do que a mera crítica musical isolada justifica aqueles que, considero, são os três níveis de análise da obra adorniana, as quais se encontram indiferenciadas na obra original do autor: sociológica, musicológica e psicológica. Cada uma delas é resultado, simultaneamente, das diferentes influências que outros teóricos tiveram sob seu pensamento – como Hegel, Marx e Freud –, e se relacionam com a própria formação de Adorno, estudioso de Filosofia, Sociologia, Música e Psicanálise. Isto é, para conseguir formular um quadro completo do modo como a música, incluindo o jazz, é parte do sistema que critica, veremos como Adorno estabelece as relações recíprocas entre música e sociedade, música e indivíduo e sociedade e indivíduo. Em verdade, mais do que simples relações binárias, sustentarei que somente se pode compreender sua crítica ao jazz na medida em que se pensa 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 adorniano que desprezasse o aparato conceitual de matriz marxista, em especial, como veremos, 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.

música, e a arte em geral, como parte de uma relação simultânea e dinâmica entre indivíduos e sociedade.

Também a análise das tecnologias tem lugar central na sua argumentação do período, como veremos no segundo capítulo. Em particular, Adorno busca avaliar as implicações do uso dessas tecnologias no modo como nos relacionamos com a música. Parte dos seus esforços em seus estudos sobre o rádio são dedicados, justamente, a avaliar como o aparato técnico interfere nessas relações e como essas interferências condicionam a escuta musical radiofônica. Para leitores do século XXI, algumas de suas conclusões em seus textos sobre o rádio soam ultrapassadas, justamente porque se apoiam sobre argumentos construídos a partir de avaliações críticas do aparato tecnológico da época, que se desenvolveu largamente desde então. Isso é um dificultador na leitura dos textos da época e o desconhecimento do contexto tecnológico, além de cultural e musical, do final dos anos trinta pode ser uma fonte de incompreensões das teses ali contidas. Não somente foram superados, do ponto de vista da tecnologia, grande parte dos problemas técnicos que acometiam as transmissões de rádio daquela década, como o próprio rádio perdeu o protagonismo dentre os meios de comunicação de massa, na medida em que novas tecnologias passaram a distribuir informação e entretenimento (e música) – desde a televisão, passando pelo disco e pelo CD e até os aplicativos de *streaming*. O caráter ultrapassado de algumas de suas afirmações, no entanto, diz respeito, no máximo, ao conteúdo de algumas de suas análises. E, quanto a isso, não há nada de problemático, na medida em que sua crítica social nunca pretendeu uma validade absoluta e atemporal, mantendo sempre na consciência o núcleo histórico da verdade. Sendo assim, mesmo que não mais se sustentem suas teses acerca do que considera serem implicações de longo alcance do chiado [*hear-stripe*] típico das transmissões de rádio do período, por exemplo – o qual, segundo Adorno, alteraria substancialmente não somente a qualidade da escuta musical radiofônica mas a própria *estrutura* musical daquilo que é veiculado, como argumenta em *The Radio Symphony* –, decorrente simplesmente do fato de que esse chiado praticamente desapareceu das transmissões a partir da solução de problemas técnicos, permanece a relevância de um tipo de abordagem filosófica que valoriza o papel da interdisciplinaridade para o projeto crítico e que articula a análise filosófica conceitual dos fenômenos observados com o contexto material (social, histórico, tecnológico) dentro do qual se desenvolve. Isso é crucial para Adorno: não há como destrinchar a ampla pletora de significações contidas no aparentemente simples fenômeno de ligar o

rádio e escutar música, por exemplo, caso não o vejamos desde um ângulo que ponha em perspectiva a história e a tecnologia.

O uso massificado do rádio como instrumento para a transmissão e escuta musicais, fenômeno histórica e socialmente localizado, possui amplas implicações para a história da produção e da recepção musicais em função da transformação radical que produziu no modo como as sociedades se relacionam com a arte musical. Se até o final do século XIX a apreciação de uma obra musical somente podia ser realizada *ao mesmo tempo e no mesmo espaço* em que ela estivesse sendo executada, a partir da introdução do rádio há uma transformação radical que paulatinamente rompeu com o primado da *presença* e da *simultaneidade* entre execução e escuta. Primeiramente, passou a ser possível escutar músicas executadas desde diferentes localidades. Essa foi, aliás, a grande novidade trazida pelo aparato radiofônico para o mundo da música: sua capacidade de transmitir, ao vivo, aquilo que estava sendo executado em alguma sala de concertos localizada a milhares de quilômetros de onde se encontram os ouvintes. Esse era o caso justamente no período em que Adorno chegou aos Estados Unidos, quando as transmissões de música pelo rádio eram, em sua grande maioria, captadas ao vivo nas salas de concerto, no caso de grandes orquestras, ou nos estúdios das emissoras. Ter isso em conta, aliás, é fundamental para compreender tudo que Adorno escreve sobre música no rádio: ele se refere à música transmitida ao vivo. Naquele tempo, a veiculação no rádio de música gravada previamente era restrita a poucas estações. Posteriormente, com a evolução das técnicas de gravação e reprodução, mais e mais nos acostumamos a escutar obras musicais que não somente estavam sendo reproduzidas desde um posto distante como cuja execução havia se dado em um outro momento do tempo. Isto é, ao longo do último século, a introdução de novas tecnologias nos campos da produção e da reprodução musicais progressivamente alterou por completo o modo como a música está presente na vida das pessoas. Talvez fosse correto dizer que a introdução do rádio na vida cotidiana dos cidadãos das democracias ocidentais, sob o primado da produção capitalista e da mercantilização da cultura, tenha produzido o maior de todos os impactos, um impacto maior do que aquele resultante de qualquer nova invenção tecnológica posterior, no que diz respeito à *natureza* da relação das pessoas com a obra de arte musical. Certamente, o disco de vinil, a televisão, o CD, os computadores e os *smartphones* produziram, cada um a seu modo, revoluções em todas as esferas da vida musical das sociedades modernas. Porém, foi o rádio que rompeu a sacralidade da música ao privá-la do caráter aurático, no sentido de Benjamin, que esta possuía nos

períodos em que sua existência social ainda era claramente delimitada no tempo e no espaço. Nesse sentido, o impacto do rádio sobre a música se assemelha àquele da fotografia sobre a pintura. Foi o rádio que a democratizou, que a popularizou e que a distribuiu em larga escala, e os ganhos e as perdas desse processo são o que está sob avaliação no pensamento de Adorno.

Esse tipo de perspectiva histórica é fundamental para o tipo de análise crítica que Adorno tem em mente, a saber, uma crítica social que não se limite a *descrever* o fenômeno da escuta musical, hipostasiando sua forma atual e atribuindo-lhe um caráter de natureza, mas que mantenha presente a consciência de sua relação íntima com o desenvolvimento histórico. Nesse sentido, é claro que o problema da escuta musical não pode ser tomado *em abstrato*, mas como um fato social imbricado em uma complexa teia de relações sociais. Assim, se nas décadas de vinte e trinta boa parte da população estadunidense e europeia passou a ouvir música *mediada por um aparato tecnológico* – uma música ela própria produzida por um aparato –, então é claro que o teórico crítico não pode evitar de dedicar-se a uma análise do próprio aparato. O viés materialista de Adorno deixa-se perceber de forma cristalina. O que ocorre ao longo dos últimos séculos é uma alteração completa no *modo de produção* da música nas sociedades ocidentais, e com isso alteram-se também suas funções sociais e os tipos de interação e de compreensão musicais socialmente possíveis. Suas análises musicais acerca das profundas mudanças na vida musical social decorridas da introdução do rádio, mesmo que sejam datadas no que diz respeito a certos particulares, anunciam, já na década de trinta, aquilo que Adorno talvez tenha de mais original: sua capacidade de mostrar o quanto o desenvolvimento de uma racionalidade moderna, sobretudo capitalista, alterou a forma de todas as manifestações sociais mesmo no que diz respeito aos detalhes mais intrínsecos. Na introdução de seu livro sobre Adorno, Fredric Jameson exprime esse ponto com toda a clareza:

A originalidade dessa obra filosófica, assim como de sua estética, reside em uma ênfase exclusiva na presença do capitalismo tardio como uma totalidade dentro das próprias formas de nossos conceitos ou das próprias obras de arte. Nenhum outro teórico marxista apresentou essa relação entre o universal e o particular, o sistema e o pormenor, com esse tipo de atenção exclusiva, embora de amplo alcance.²¹

Por essas razões, fica claro por que seus textos do período lidam com questões técnicas relativamente ao rádio, tomado como um *aparato* que realiza uma forma de

²¹ JAMESON, Fredric. *O Marxismo tardio: Adorno e a persistência da dialética*, p. 23.

mediação entre o ouvinte e a música. Não é fortuito que suas análises lidem com discussões tecnológicas e não é prudente que nós simplesmente as descartemos de forma apressada sob a justificativa de serem ultrapassadas. É justamente ali que Adorno mostra sua originalidade, dando corpo, no campo da análise musical, ao velho teorema marxista segundo o qual a mudança nas condições materiais da vida engendra amplas alterações na vida social²².

Para o desenvolvimento deste trabalho, dediquei tantas horas à pesquisa e escuta musical quanto à leitura e a escrita, como não poderia ser diferente. Dediquei-me, sobretudo, à pesquisa e audição daquilo que mais tocou nas rádios americanas entre 1938 e 1941, período em que Adorno esteve em Nova York e pesquisou o rádio, o que mostrou-se fundamental para a compreensão tanto do panorama musical e cultural estadunidense do final da década de trinta como, também, do conteúdo dos textos estudados. Supõe-se que, ao estudar o rádio, Adorno deva ter, ele próprio, dedicado muitas horas a ouvir a programação musical popular – e isso se confirma por suas menções a Benny Goodman, Glenn Miller, Guy Lombardo, entre outros. Por isso, convido o leitor e a leitora a escutar um pouco da música popular radiofônica do período na seleção que organizei, na forma de *playlist*, e que contém os *hits* mais executados no rádio naqueles anos, além de outras transmissões. Basta acessar: <https://youtube.com/playlist?list=PLgX6pUHHdb8i1oxwOHtYJJCzYt0onz5Qy>. *Enjoy!*

²² Cabe salientar que o interesse de Adorno pelas relações entre música, tecnologia e sociedade não se iniciou apenas com a sua participação no projeto de Lazarsfeld, mas já existia desde a década de vinte quando, com pouco mais de 20 anos de idade, começou a colaborar com a revista *Musikblätter des Anbruch*, publicação vienense dedicada à música de vanguarda, sob a indicação de Alban Berg, um de seus editores. Ao ser convidado para participar do quadro editorial da publicação, Adorno propôs uma série de mudanças – dentre outras, o nome original foi reduzido para apenas *Anbruch*. Além disso, insistiu na necessidade de se introduzir espaços de discussão sobre o *kitsch*, a ‘música leve’ e questões tecnológicas. Em seu artigo *Elements of a Radio Theory: Adorno and the Princeton Radio Research Project*, Thomas Levin e Michael von der Linn resgatam e analisam os memorandos da época, até então não publicados, e salientam o interesse de Adorno nas temáticas relacionadas à tecnologia. Como parte do esforço de renovação, Adorno sustentava que “a nova *Anbruch* deveria empreender uma reconsideração crítica da ampla gama de tecnologias que vinham sendo empregadas na produção tanto da música ‘leve’ quanto da ‘séria’. Para esse fim, ele propôs uma nova coluna, intitulada “*Mechanische Musik*”, dedicada exclusivamente às questões relativas à música e às máquinas”. Mesmo que discussões tecnológicas não fossem inéditas na época, em geral eram realizadas da parte dos produtores e da indústria e tinham certo caráter de propaganda. Em troca, “Adorno concebeu a coluna (...) como um fórum crítico e pedagógico voltado para os *consumidores*, fornecendo-lhes tanto aconselhamento técnico quanto crítica musicologicamente qualificada dos trabalhos produzidos para as várias novas mídias”. (LEVIN, Thomas Y.; LINN, Michael von der. *Elements of a Radio Theory: Adorno and the Princeton Radio Research Project*, p. 318). Em 1927, Adorno dedicou seu primeiro texto à temática tecnológica, centrando sua análise no gramofone. Em *The Curves of the Needle*, suas reflexões já eram multifacetadas e incluíam análises de diferentes ordens, anunciando os tipos de abordagens que daria futuramente ao problema do rádio. No texto, lê-se Adorno “especulando sobre o apelo psicológico do novo meio (comparando seu fascínio com o prazer proporcionado pela fotografia), suas ramificações para a experiência da música, seu efeito potencial na audição (como sua ameaça para o futuro do ouvido absoluto), e a sociologia de sua recepção e de sua exploração comercial.” (LEVIN, Thomas Y. *Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility*, p. 30)

2. RÁDIO, ENTRETENIMENTO E SOCIEDADE

Seria necessário investigar até que ponto as condições técnicas do jazz em si mesmas estabelecem uma configuração de técnica quase-mecanizada com expressão quase-subjetiva estranhamente análoga à da mecanização real da transmissão de rádio com as baladas quase-expressivas com as quais nossos programas de rádio estão atolados.

Theodor W. Adorno,
*The Radio Symphony*²³

A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se.

Theodor W. Adorno,
*Teoria Estética*²⁴

Adorno foi, para mim, uma descoberta metodológica crucial nos anos de declínio da era Eisenhower, quando parecia urgente criar alguma concepção da dialética na América do Norte. Foi o período em que utilizei as suas análises musicais como demonstrações práticas das maneiras pelas quais o que costumamos chamar “fundo social e histórico” – na verdade, o fundo classista e ideológico – não era extrínseco, mas precisamente intrínseco à prática da análise formal.

Fredric Jameson,
*O Marxismo tardio: Adorno e a persistência da dialética*²⁵

I. Rádio e música de entretenimento: *vida musical fetichizada*

Já nos escritos dos anos trinta, Adorno concebe um íntimo vínculo entre os produtos culturais destinados às massas e os objetivos econômicos das grandes corporações que orientam sua produção. Para o filósofo, o jazz é mais uma das diferentes manifestações culturais dominadas e polidas pela indústria do entretenimento e talhadas para a radiodifusão comercial e para a integração com o cinema e com a propaganda. A partir de critérios mercadológicos, e não musicais, sua produção é orientada com vistas à sua comercialização. Nesse capítulo, analisamos algumas das observações de Adorno acerca das estruturas formais da música popular – rítmicas, melódicas e harmônicas –, tomando o jazz como seu caso paradigmático, que pretendem indicar como a previsibilidade e a normatização lhe são características. Contrariando

²³ ADORNO, Theodor W. *The Radio Symphony*, p. 145.

²⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, p. 13.

²⁵ JAMESON, Fredric. *O Marxismo tardio: Adorno e a persistência da dialética*. p. 17.

aqueles que defendem gêneros particulares de música radiofônica como legitimamente modernos ou contraculturais, Adorno procura mostrar como sua própria constituição musical intrínseca entrega o seu caráter ideológico na medida em que reproduz, na intimidade da linguagem musical, aspectos da ideologia capitalista dominante. Procuramos traçar, portanto, as linhas gerais do paralelo que Adorno enxerga entre a produção musical e as condições sociais e econômicas mais amplas da época: enquanto filósofo da música, Adorno é um crítico da ideologia dominante em uma superestrutura capitalista. O ataque à música de entretenimento, incluindo o jazz, converte-se em uma das frentes de uma espécie de crítica civilizacional a um mundo progressivamente racionalizado e, ao mesmo tempo, desumanizado, que transforma a tudo e a todos em peças de um grande mecanismo econômico, marcado pela tecnicização alienante, direcionada à acumulação desenfreada e que cultua a produção por si própria. Na medida em que a música se enrijece e que o âmbito musical radiofônico é dominado pela mesmice e pela estandardização, a vida musical social afasta-se cada vez mais da própria música e é preenchida por fetiches. Segundo Adorno, o culto às personalidades, a valorização exagerada da virtuosidade instrumental, desconectada de qualquer sentido musical, a lógica do sucesso e do *glamour* e o ideal de música como *fun* representam bem o ambiente fetichizado da música de entretenimento (mas não só, diga-se de passagem) e do jazz.

Como veremos na análise da teoria do ouvinte de Adorno, especialmente em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, mas também em *Sobre música popular*, *Música Ligeira* e nos demais textos de *Current of Music*, o filósofo fundamenta suas análises, direta ou indiretamente, em categorias caras à tradição marxista, especialmente sob a influência da abordagem de Lukács em *História e Consciência de Classe* e do próprio Marx d’*O Capital*. Adorno usa, explora e desenvolve conceitos já consolidados nas décadas anteriores, mas acrescenta, também, suas próprias contribuições ao arcabouço conceitual dessa tradição.²⁶ Assim, em seu pensamento crítico, categorias

²⁶ Como dissemos, Adorno filia-se à tradição de pensamento iniciada por Hegel e revolucionada por Marx, segundo a qual os fenômenos da cultura somente podem ser compreendidos como sendo vinculados aos momentos de um processo sócio-histórico mais amplo. Se pretendemos, portanto – dirá Adorno –, compreender aquilo que julga como os aspectos alienado e alienante da obra de arte, em especial da produção musical e do seu consumo, sob a égide do capitalismo, é preciso que se compreenda, antes, a estrutura mais ampla, histórica, social e econômica, que, em última análise, condiciona as produções artísticas e o modo como elas influenciam a constituição das consciências dos indivíduos. O marco teórico materialista sustenta, portanto, também no que diz respeito à obra de arte, a existência de um vínculo entre sua constituição mais profunda com as condições mais gerais, de outra ordem que não é meramente estética, nas quais foi produzida.

como *reificação*, *alienação*, *standardização* e *pseudo-individualização* se interconectam e constituem a base do seu aparato conceitual do período. Em particular, nenhuma outra categoria parece ser tão importante para suas análises e tão recorrente como a de *fetichismo*, fundamental para caracterizar o tipo de *vida musical* de seu tempo e suas consequências sociopsicológicas e políticas.

Em *O Capital*, no célebre capítulo *O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo*, Marx estabelece os fundamentos da sua teoria do fetichismo em termos econômicos: fetichismo é o aspecto místico do qual um produto do trabalho humano é dotado quando se torna mercadoria em uma relação comercial privada de troca. Para tanto, distingue o *valor de uso* de uma mercadoria do seu *valor de troca*. Segundo a teoria econômica marxiana, o valor de troca de uma mercadoria não decorre do tempo empírico efetivamente empregado na sua produção, por um determinado produtor; os tempos de trabalho de cada produtor particular são comensurados através do trabalho social que, por sua vez, corresponde a uma *abstração* dos trabalhos privados na medida em que se toma a média dos tempos concretos. Trata-se do tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de determinada mercadoria. Quando duas mercadorias são trocadas no mercado, sua comensuração, imprescindível para a troca na medida em que estabelece as proporções a serem utilizadas, se dá justamente *pela via dos seus valores de troca*, e não dos valores de uso. Assim, por mais que o valor de uso do sabão seja tido como maior do que o do diamante, sua comensuração, estabelecida em função dos seus valores de troca, resulta em grande disparidade – afinal de contas, o trabalho socialmente necessário para a extração e produção do diamante supera em muitas vezes o do sabão. Assim, cria-se a ilusão de que o *valor de troca é uma propriedade intrínseca da mercadoria*, como de fato é o seu valor de uso. Disso resulta o caráter fetichista da mercadoria, formulado por Marx como segue:

Os objetos de uso só se tornam mercadorias porque são produtos de trabalhos privados realizados independentemente uns dos outros. O conjunto desses trabalhos privados constitui o trabalho social total. Como os produtores só travam contato social mediante a troca de seus produtos do trabalho, os caracteres especificamente sociais de seus trabalhos privados só atuam efetivamente como elos do trabalho social total por meio das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho e, por meio destes, também entre os produtores. A estes últimos, as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem como aquilo que elas são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, mas como relações reificadas entre pessoas e relações sociais entre coisas.²⁷

²⁷ MARX, Karl. *O Capital*, pág. 148.

Isto é, o valor de troca, expressado através do equivalente universal – a moeda, única mercadoria em que valor de troca e valor de uso coincidem – aparece, no ato da troca, como valor intrínseco das mercadorias. Cria-se uma fantasmagoria: uma relação social entre produtores é experienciada, pelos próprios produtores, como uma relação entre mercadorias, que parecem ganhar vida própria. O caráter privado da produção faz com que as relações sociais entre produtores se resumam aos momentos em que efetivamente ocorrem as trocas, havendo, como consequência, um ganho exagerado de protagonismo das mercadorias frente às relações sociais entre pessoas. O fetichismo da mercadoria consiste, justamente, em atribuir à mercadoria o valor de troca como uma de suas propriedades: nesse sentido, as propriedades qualitativas dos produtos são secundárias com relação à quantificação realizada no contexto do mercado. Daí resulta o fenômeno da *reificação* (ou coisificação). Os participantes da troca a experienciam desde um ponto de vista externo, como se o mercado fosse o espaço no qual as mercadorias (coisas), dotadas de vida própria, mantivessem relações autônomas entre si, assistidas desde fora. Os próprios produtores são reificados, atomizados uns com relação aos outros, mutuamente alienados na medida em que perdem toda forma de autonomia diante do processo.

Portanto, Marx considera que a ocorrência de um fator de ordem econômica tem consequências que extrapolam o campo das relações econômicas como tais, penetrando o âmbito das consciências. Em *História e Consciência de Classe* – especialmente no artigo *A Reificação e a Consciência do Proletariado* –, Lukács parte da análise de cunho econômico desenvolvida por Marx e busca extrair os problemas fundamentais que resultam do caráter fetichista da mercadoria, tanto em nível objetivo como subjetivo. Apesar de todas as diferenças que Lukács e Adorno tiveram ao longo das suas trajetórias intelectuais durante as décadas seguintes, é inegável a importância de *História e Consciência de Classe* para o pensamento de Adorno. Sobretudo as análises de Lukács sobre as *repercussões subjetivas* do fetichismo da mercadoria, em particular através do conceito de *reificação*, fazem a mediação entre o uso marxiano das categorias de *fetichismo*, *atomização* e *alienação* e o modo particular como Adorno as utiliza no âmbito da sua sociologia da música. Lukács parte do reconhecimento das dinâmicas estruturais do funcionamento do capitalismo para sondar as repercussões no âmbito da consciência, sobretudo do trabalhador sujeito ao modo de produção. “Se perseguimos o caminho percorrido pelo desenvolvimento do processo de trabalho desde o artesanato, passando pela cooperação e pela manufatura, até a indústria mecânica”,

escreve em *A Reificação e a Consciência do Proletariado*, “descobrimos uma racionalização continuamente crescente, uma eliminação cada vez maior das propriedades qualitativas, humanas e individuais do trabalhador”²⁸. Nas sociedades ocidentais desenvolvidas, nas quais a forma mercantil passou a ocupar um papel central e dominante, passando a ser a ‘forma geral de conformação’ e estruturação de toda vida social, assiste-se a uma racionalização e a uma abstração cada vez maiores da produção e do trabalho. Sob o domínio da industrialização dos processos de produção, o trabalho é fragmentado e subdividido em operações parciais, previamente determinadas mediante o cálculo racional dos meios necessários para a obtenção dos fins a serem atingidos. A especialização crescente demanda dos trabalhadores a execução de atividades cada vez mais repetitivas e mecanizadas. Resulta, daí, não somente um fetichismo relativo aos objetos exteriores ao próprio trabalho – que, como dissemos, associa aos produtos do trabalho uma vida própria que encobre as relações entre pessoas que lhe são subjacentes –, mas uma reificação no âmbito do próprio indivíduo. Primeiro, porque, enquanto trabalhador, ele próprio se transforma em coisa, na medida em que objetiva sua força de trabalho, que passa a ser, ela própria, uma mercadoria em um *mercado de trabalho*. Segundo, e mais importante do ponto de vista das repercussões no nível da consciência, reifica suas próprias capacidades psicológicas. Lukács escreve: “Essa mecanização racional penetra até na ‘alma’ do trabalhador: inclusive suas qualidades psicológicas são separadas do conjunto de sua personalidade e são objetivadas em relação a esta última, para poderem ser integradas em sistemas especiais e racionais e reconduzidas ao conceito calculador”²⁹.

Assim, a mesma racionalidade calculadora e tecnicizante, de caráter sempre parcial e abstrato, típica do modo de produção ao qual se submetem as pessoas através do trabalho, replica-se, no âmbito da subjetividade, na forma de *consciências reificadas*. Nesse sentido, o caráter fetichista da mercadoria condiciona os comportamentos subjetivos tanto quanto se relaciona com a objetividade da produção. Do ponto de vista objetivo, a crescente fragmentação dos processos tem por consequência o rompimento das unidades orgânicas associadas, por exemplo, à produção manufaturada. O trabalhador que executa uma função extremamente especializada na linha de produção passa a estar alienado, de um lado, do produto final do trabalho, com o qual não se identifica; de outro, de qualquer forma de comunidade, na medida em que torna-se um

²⁸ LUKÁCS, György. *História e Consciência de Classe*, p. 201.

²⁹ LUKÁCS, György. *História e Consciência de Classe*, p. 202.

‘trabalhador livre’, atomizado, que compete com os demais no mercado. Do ponto de vista subjetivo – ou psíquico –, a “fragmentação do objeto da produção implica a fragmentação do seu sujeito”³⁰. Isto é, essa objetivação racional onipresente engendra formas de consciência que replicam, no nível individual, o caráter calculador, abstrato e quantitativo da produção capitalista. A consciência reificada assume uma postura passiva e contemplativa diante do mundo, na medida em que toma a realidade como um fluxo incessante de acontecimentos necessários sobre os quais considera não ter qualquer poder. Além disso, é incapaz de estabelecer *diferenças qualitativas* entre os objetos com os quais convive:

Objetivamente, a forma mercantil só se torna possível como forma da igualdade, da permutabilidade de objetos qualitativamente diferentes pelo fato de esses objetos – *nessa* relação que é a única a lhes conferir sua natureza de mercadorias – serem vistos como formalmente iguais.³¹

Pelo fato de as relações de troca, das quais a mercadoria é a peça principal e constitutiva, passarem a ser o *único* modo através do qual as pessoas mantêm relação no interior do sistema capitalista, os indivíduos passam a enxergá-la sob o véu espesso de uma espécie de misticismo e feitiço: a mercadoria passa a ser idolatrada na medida em que, autonomizada e dotada de aparente vida própria, é vista como a personagem principal de todas as relações humanas, como se essas fossem impossíveis senão mediadas pela sua participação. Em consequência, quanto maior for a idolatria dedicada pela consciência reificada a uma determinada mercadoria, tanto maior será o seu valor nas trocas comerciais das quais for participante. Sendo assim, para as pessoas que idolatram os produtos do seu trabalho privado, a ascensão da forma mercadoria faz com que o valor de troca dos produtos do trabalho humano passe a ser preponderante com relação ao seu valor de uso, isto é, com relação àquilo que de fato daria sentido ao trabalho empregado em sua produção. Nesse sentido, já portador de um vocabulário influenciado pela psicanálise freudiana, Adorno considera que a supervalorização do papel da mercadoria nas relações sociais, e sua consequente aparência de autonomia, faz com que as pessoas passem a direcionar seus afetos sobretudo ao seu valor de troca.

No que diz respeito à produção musical, também sujeita a condições econômicas específicas sob a vigência do capitalismo, Adorno toma as análises de Marx e Lukács como ponto de partida para o desenvolvimento de uma abordagem que procura avaliar

³⁰ LUKÁCS, György. *História e Consciência de Classe*, p. 203.

³¹ LUKÁCS, György. *História e Consciência de Classe*, p. 200.

as repercussões sociais e psíquicas da mercantilização no âmbito da música. Para que se compreenda a extensão das consequências dessa análise na obra de Adorno, é preciso que se tenha presente a concepção que possui, junto com Marx e Lukács, de uma sociedade *completamente imersa em relações comerciais de troca* – sociedade essa que é, em última análise, o alvo de sua crítica. Qualquer forma de sociologia ou de filosofia da música que desconsiderasse o tipo de sociedade em que vivemos, pensa Adorno, e o modo efetivo como a produção musical se dá, diretamente relacionada com sua base material e econômica, forçosamente seria falsa e se converteria em pura ideologia. Assim, todas as suas análises no campo musical pressupõem uma axiomática que as sustentam, assumindo como pressuposto as análises econômicas de Marx e utilizando-se das ideias de Lukács.³²

Em *A Social Critique of Radio Music*, sua fundamentação materialista é exposta ao apresentar o axioma fundamental da sua crítica social à música transmitida pelo rádio:

Vivemos em uma sociedade de mercadorias – isto é, uma sociedade na qual ocorre a produção de bens, não principalmente para satisfazer os desejos e necessidades humanos, mas para o lucro. As necessidades humanas são satisfeitas apenas incidentalmente, por assim dizer. Esta condição básica de produção afeta a forma do produto, bem como as interações humanas.³³

Em nota de rodapé a essa passagem, complementa: “O que isso significa concretamente para nosso propósito atual, teremos que discutir mais tarde. Por enquanto, pode ser suficiente afirmar que *a música não é uma exceção a este axioma: que é, em geral, uma mercadoria, e que a própria música, bem como a assim chamada vida musical, não pode escapar das garras da produção universal de mercadorias*”³⁴. Isto é, desde o início está dado o fato de que a música, em nossas sociedades, é produzida, reproduzida e consumida *sob a forma de mercadoria*, e isso, para Adorno, não é um fato de menor importância. Na mesma toada, 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*

³² Em certas passagens, Adorno subscreve quase que textualmente o essencial da análise de Lukács. “As mudanças no processo de trabalho estendem-se do trabalho industrial real, com máquinas, para o todo da sociedade, mesmo infiltrando-se no reino do trabalho “intelectual”, onde o pensamento baseado na experiência já está começando a ser substituído por manipulações técnicas e lógico-formais”, escreve em *Current of Music*, “um único caminho leva da correia transportadora através da máquina de escritório para a “captura” de atos intelectuais por meio de processos reificados e quantificados.” (ADORNO, Theodor W. *The problem of a new type of human being*, p. 464)

³³ ADORNO, Theodor W. *A Social Critique of Radio Music*, p. 136.

³⁴ Idem. grifos meus

da mercadoria”, considerada por ele como “problema central e estrutural da sociedade capitalista em *todas as suas manifestações vitais*”³⁵. Fiel ao pensamento de Marx, Adorno é explícito: 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 ouvi-la.³⁶

Em um ambiente musical mercantilizado ocorrem formas específicas de fetichização e reificação. Assim como na análise de Marx sobre o fetichismo da mercadoria, a utilização do conceito por parte de Adorno, no que diz respeito ao âmbito musical, consiste em mostrar como os comportamentos dos indivíduos imersos em relações musicais comercializadas tendem a apresentar uma substituição dos fins pelos meios. Na descrição marxiana, os meios se autonomizam e encobrem as finalidades: o produtor privado valoriza excessivamente os produtos protagonistas da troca pois *esquece* a finalidade das transações, situadas nas relações efetivas entre as pessoas que ocorrem por detrás das relações entre coisas. No contexto da vida musical contemporânea, também os meios ganham protagonismo excessivo. No rádio, valorizam-se mais os arranjos, mas não a composição efetivamente arranjada. No *show business*, valorizam-se mais os nomes dos artistas, seus figurinos e suas trajetórias pessoais e menos a qualidade de suas performances, seja na música ou no cinema. Mesmo no campo do que Adorno chama de ‘música séria’, no mundo dos concertos e das orquestras, dá-se valor excessivo às personalidades dos regentes e dos músicos,

³⁵ LUKÁCS, György. *História e Consciência de Classe*, p. 203 – grifos meus.

³⁶ Os outros três axiomas que estruturam o seu artigo seguem o espírito de um diagnóstico econômico de matriz marxiana. São eles:

“b) Em nossa sociedade de mercadorias, existe uma tendência geral para uma forte concentração de capital que leva ao encolhimento do livre-mercado em favor da produção em massa monopolizada de bens estandardizados; isso é válido principalmente para a indústria de comunicações.”

“c) Quanto mais as dificuldades da sociedade contemporânea aumentam à medida em que essa busca sua própria continuidade, mais forte se torna a tendência geral de manter, por todos os meios disponíveis, as condições existentes de poder e relações de propriedade contra as ameaças que eles próprios engendram. Considerando que, por um lado, a padronização segue necessariamente das condições da economia contemporânea, torna-se, por outro lado, um dos meios de preservar uma sociedade mercantil em um estágio em que, de acordo com o nível das forças produtivas, já perdeu sua justificação.”

“d) Uma vez que em nossa sociedade as forças de produção são altamente desenvolvidas e, ao mesmo tempo, as relações de produção acorrentam as forças produtivas, ela está cheia de antagonismos. Esses antagonismos não se limitam à esfera econômica onde são universalmente reconhecidos, mas dominam também a esfera cultural onde são menos facilmente reconhecidos.” (ADORNO, Theodor W. *A Social Critique of Radio Music*, p. 136.)

ecoando o mesmo tipo de culto à personalidade que se assiste com relação às estrelas do cinema e dos esportes. O público sente-se atraído pelo fato de um violinista tocar um Stradivarius mesmo que se desconheça completamente o programa a ser executado (e que não se tenha a menor ideia do porquê de um Stradivarius ser dotado de uma fama particular).

Em suas pesquisas sobre o rádio, em particular nas análises que produziu sobre o programa *NBC Music Appreciation Hour*, Adorno reiteradamente chamou atenção para o fato de que, nas aulas sobre música, na época transmitidas semanalmente pelo rádio, e na radiodifusão das sinfonias de Beethoven e Schubert, por exemplo, a apresentação do material era marcada por uma valorização excessiva de fetiches, com menor ou nenhuma importância desde o ponto de vista musical³⁷. O fetiche está na tomada daquilo que é secundário ou inessencial em lugar do que realmente tem algum valor estético. Nesse sentido, a cultura musical como um todo lhe parecia cada vez mais fetichizada: o que é tido como “famoso” passa a ser valorizado simplesmente por ser dotado de sucesso comercial. O que é amplamente conhecido é bom por ser amplamente conhecido. Assim, o rádio impunha uma nova lógica de avaliação musical que diminuía a distância entre a música de entretenimento e a música séria, já que estabelecia um critério unívoco para a avaliação de qualquer obra. Igualmente aplicável para a música de Glenn Miller e de Beethoven, por exemplo, o critério do sucesso comercial, medido pela quantidade de vezes em que é tocada no rádio, considera que ambos são ‘bons’ por

³⁷ 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. A apreciação musical tornou-se parte dos projetos educacionais da primeira metade do século passado justamente em função do desenvolvimento das novas tecnologias do rádio e dos discos fonográficos, os quais passaram a ser integrados em práticas pedagógicas (HOWE, Sandra, *The NBC Music Appreciation Hour: Radio Broadcasts of Walter Damrosch, 1928-1942*, p. 64). Transmitida semanalmente, a programação incluía peças arranjadas por Damrosch e executadas pela orquestra da NBC que deveriam ser acompanhadas pelos alunos das escolas americanas, auxiliados por manuais pedagógicos produzidos para esse fim. Como informa Iray Carone no artigo *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, Iray. *Adorno e a educação musical pelo rádio*, 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’, sobre a qual falaremos no terceiro capítulo, “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, Iray. *Adorno e a educação musical pelo rádio*, p. 479)

razões semelhantes, a saber, por pretensamente serem amplamente reconhecidos como tais. Para além disso, ambos são valorizados por supostamente serem ‘divertidos’, ‘agradáveis’, úteis e convenientes para o horário de descanso do cidadão médio. Em *The Radio Symphony*, Adorno estabelece essa relação entre o uso cada vez mais difundido do rádio e a progressiva fetichização do ambiente musical, incluindo o campo da música artística. “Estamos principalmente preocupados em apontar o fato de que a música séria, conforme veiculada pelo ar, pode de fato oferecer condições ótimas para tendências regressivas na audição, para a avalanche de fetichismo que está tomando conta da música e a soterrando sob os escombros do entretenimento”.³⁸ Em *Some Remarks on a Propaganda Publication of NBC* – em sua pesquisa, Adorno analisou os materiais impressos pela NBC, que serviam de acompanhamento para as apresentações semanais veiculadas no programa de Walter Damrosch, além de outras publicações da companhia –, mais uma vez reitera o diagnóstico de um ambiente musical extremamente fetichizado:

Sobre o papel dos fetiches musicais: falei brevemente sobre o valor dos violinos Stradivarius e assim por diante. Encontro duas provas disso na publicação da NBC. Primeiro: a NBC realizou transmissões do piano de Richard Wagner, do piano de Chopin e do violino de Paganini. O que foi tocado e quem tocou aparentemente não teve importância. Nenhum ouvinte que quisesse ouvir esses instrumentos sem saber de quem eram poderia ter obtido qualquer prazer puramente musical com eles. Todo o valor era esse valor extra musical de ser uma marca registrada. Segundo: sob uma ilustração na publicação, encontram-se as seguintes observações: Mischa Mischakoff, mestre de concertos, deixa de lado seu famoso Strad de \$50.000 para explicar uma passagem difícil a um membro de seu coro de cordas.³⁹

Fica evidente o tratamento fetichizado e mercadológico dado à música. Nesse sentido, Adorno considera que, na medida em que também a música é convertida em mercadoria, sua produção passa a ser pautada segundo os critérios mercadológicos que, no mais das vezes, não têm a ver com o desenvolvimento do material musical ele próprio. A fim de garantir a vendabilidade e a maximização dos lucros, os sucessos destinados às massas são *fabricados* – assim como são fabricados sabonetes, eletrodomésticos e carros – segundo a racionalidade que é típica da produção capitalista em seu conjunto, como descrito por Marx e Lukács. Os âmbitos da produção artística e musical comercializada, portanto, participam, não menos que os demais ramos de uma economia cada vez mais racionalizada, ainda que guardando certas especificidades, da

³⁸ ADORNO, Theodor W. *The Radio Symphony*, p. 145.

³⁹ ADORNO, Theodor W. *Some Remarks on a Propaganda Publication of NBC*, p. 476.

progressiva mercantilização de todos os âmbitos da experiência humana. Instaure-se, também no âmbito musical, um sistema de produção e divulgação meticulosamente racionalizado, que deve ser responsável por alimentar o mercado fonográfico, com a ajuda da publicidade e do rádio, com os produtos a serem comercializados. Para Adorno, o rádio contribui largamente para o processo de mercantilização da música. “No rádio – e esta é uma de nossas teses principais – toda música tende a se tornar uma mercadoria”, escreve em *A Social Critique of Radio Music*. “É ainda mais necessário enfatizar esta afirmação, pois um grande número de pessoas aceita o caráter mercantil da música como algo dado e natural e, portanto, são cegas para as implicações que isso tem”⁴⁰.

Assim como Lukács atribuía à excessiva racionalização da produção capitalista a perda de toda “unidade” orgânica, na medida em que os processos se tornam cada vez mais parciais e alienados uns dos outros, também Adorno enxerga na produção e na escuta musicais formas de reificação. Em suas análises musicológicas dos *hits* radiofônicos mais populares, como veremos em sua crítica ao jazz, Adorno percebe uma desconexão cada vez maior entre as partes, alienadas umas das outras e do todo. No que diz respeito aos modos de escutar música, percebe uma atenção cada vez maior aos detalhes – temas específicos que, reificados, se tornam famosos; melodias memorizadas independentemente do contexto em que ocorrem no interior de uma composição. É nesse sentido que, em *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*, ao referir-se ao momento em que o ouvinte subitamente reconhece uma melodia, associa a noção de reificação à escuta musical:

“É isso!” [*That's it!*] responde à música sinfônica sempre que o tema ocorre. O tema é um elemento da composição e é importante, mas quando este elemento é hipotasiado como o ‘conteúdo’ da composição, o fluxo da música é destruído e substituído pelo reconhecimento automático do que é, afinal, uma das ferramentas da composição entre outras. Esse exemplo, aliás, parece-nos ilustrar da forma mais concreta o que se entende por ‘reificação’ da música.⁴¹

Em *Radio Physiognomics*, Adorno associa o fenômeno da reificação musical à radiodifusão, mas salienta que a “tendência de atomizar a música, de perder a totalidade musical e substituí-la pelo detalhe, a superação da ‘seriedade’ da música; tudo isso não

⁴⁰ ADORNO, Theodor W. *A Social Critique of Radio Music*, p. 136.

⁴¹ ADORNO, Theodor W. *Analytical Study of NBC Music Appreciation Hour*, p. 172.

está de forma alguma confinado à ‘voz do rádio’.⁴² Isto é, no mesmo espírito de Lukács, considera que os fenômenos da reificação e fetichização musicais encontram seu fundamento último na situação geral da sociedade e, em particular, no seu modo de produção.

Dentre as implicações que a mercantilização da música acarreta, é central para sua análise o diagnóstico segundo o qual também no que diz respeito à produção de músicas-mercadoria o capitalismo enfrenta o mesmo dilema com o qual se depara em todos os seus ramos: tudo aquilo que vende deve se apresentar como novidade, a fim de ser consumido, sem que seja, de fato, diferente dos demais produtos que as massas se acostumaram a consumir. Para Adorno, esse é o aspecto dialético fundamental do capitalismo consumista: apresentar-se como novo sendo sempre o mesmo. A música, então, deve ser tal que possa, de um lado, ser vendida ao maior número possível de pessoas e, de outro, ser rapidamente descartável para que novamente se possa vendê-la. Assim, a estandardização, a repetição e a pseudo-individualização se constituem como características centrais de toda música de entretenimento. Por mais que haja diferenças estilísticas entre as canções que tocam no rádio, nos programas dedicados às diversas “tribos”, os elementos musicais formais, subjacentes aos detalhes diferenciadores, permanecem intactos mesmo quando se comparam estilos musicais tidos como completamente diferentes. Se não fosse assim, não seriam possíveis as “versões” jazzísticas dos mesmos *standards*, citados por Adorno. Para Adorno, essa é a razão pela qual os arranjadores e *bandleaders* tornaram-se mais importantes que os próprios compositores na música popular das primeiras décadas do século passado. Dada a necessidade de reciclar o mesmo material musical básico, reaproveitado sempre em novas configurações, os arranjadores e produtores passaram a ter um papel predominante no âmbito da música comercial. Como vimos na Introdução deste trabalho, Adorno procurou embasar essa tese, também, através de pesquisa empírica que buscava mostrar que os ouvintes de música popular no rádio – no final dos anos trinta, como sabemos, principalmente o *sweet* e o *swing* dominavam as programações – tenderiam a expressar aprovação ou desaprovação diante de uma canção ouvida mais em função do seu ‘tratamento’ do que de sua ‘estrutura’.

Trata-se, portanto, de uma *pseudo-individualização* dos produtos musicais postos à venda, dificultando ao ouvinte não especializado tomar consciência da

⁴² ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 62.

mesmice com que se depara cada vez que escuta o mais novo e aguardado lançamento musical da estação. Sua reação imediata diante da música ouvida é, no mais das vezes, de prazer: o ouvinte julga ter “gostado” daquilo que ouve, sem perceber que a pretensa novidade já havia sido por ele escutada nos lançamentos dos anos anteriores, ainda que em roupagens diferentes. Em geral, sequer consegue travar um contato direto com o material musical com o qual se depara: se disso fosse capaz, rapidamente perceberia o embuste que lhe fora vendido por tantas e repetidas vezes. Os sujeitos acostumam-se a querer mais daquilo que sempre tiveram, simplesmente porque a eles nunca foi dada a opção de querer algo diferente. Nesse sentido, para Adorno, estabelece-se, no contexto da produção administrada de bens culturais, um círculo vicioso fatal: de um lado, tem-se uma indústria que, por razões estritamente comerciais, recicla sempre os mesmos produtos, de modo a mantê-los facilmente assimiláveis por parte do grande público e prontos para serem revendidos; de outro, tem-se uma massa de ouvintes que se acostuma com a nova função social da música, transformada em produto, dedicando a ela seus afetos, não por ser música, mas por ser mercadoria.⁴³

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

⁴³ Mais tarde, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno voltaria a esse ponto em uma passagem marcante, em relação direta com os seus estudos sobre o rádio desenvolvidos ainda durante o *Princeton Radio Research Project*: “Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. *De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa.* O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação”. (ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*, pág. 100)

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 experimentar 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 *entendiante*. 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 porque 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.⁴⁴

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 pensar⁴⁵. Adorno escreve:

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. O vulgar consiste na identificação com um rebaixamento do qual a consciência aprisionada, que a ele se submete, não pode fugir.⁴⁶

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

⁴⁴ ADORNO, Theodor W. *Música Ligeira*, pág. 98.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ ADORNO, Theodor W. *Música Ligeira*, p. 96.

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”.⁴⁷ Como veremos no terceiro capítulo, quando nos dedicarmos à teoria da audição musical de 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-se⁴⁸. Trata-se de um

⁴⁷ VALLS, Alvaro L.M. *Nas origens do pensamento de Adorno (1924-38)*, p. 107.

⁴⁸ 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 e valorize a arte produzida por essas comunidades, e o faça através de uma argumentação não muito distante daquela que Adorno

artigo importante por esboçar análises e argumentos acerca do fenômeno do jazz e da música popular de orientação comercial e radiofônica que, como dissemos, 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 pseudo-democrático 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: assim como os demais campos da assim chamada “música popular”, contaria como mais um dos produtos de um sistema econômico que, no novo século, passara a explorar economicamente o âmbito das manifestações culturais. Adorno enxerga no jazz mais um produto polido para a venda, produzido desde o início segundo a lógica da vendabilidade. Sendo assim, considera que todas as alegações em defesa do jazz não passam de ideologia: a retórica dos seus

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 pseudo-democrático e reacionário justamente por manifestar, em si e na sua própria linguagem musical, ideologias pseudo-democráticas 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, Theodor W. *On Jazz*, 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, Peter. *Adorno on jazz*, 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. É 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 palavrorio que, embora “bem intencionado”, se atém às aparências.

defensores não revela sua real natureza e é permeada de falsa consciência⁴⁹. Mas, como negar seu aspecto de modernidade, sua impressão de vitalidade e rebeldia? Como sustentar uma contradição entre uma fachada progressista contrária a uma essência como mercadoria? O jazz é, para Adorno, um *puzzle* a ser resolvido.⁵⁰

⁴⁹A diminuição do papel da matriz africana no desenvolvimento do jazz talvez seja um dos mais pontos polêmicos da crítica adorniana. No entanto, mesmo Eric Hobsbawn – ferrenho crítico do pensamento adorniano nessa temática, para quem os escritos de Adorno contêm “algumas das mais estúpidas páginas já escritas sobre jazz”, – em *História Social do Jazz*, concorda que pouco da musicalidade puramente africana sobreviveu ao longo do processo de desenvolvimento da música negra americana. O historiador enfatiza a matriz negra do jazz, mas ressalta suas influências europeias. Enfatiza, ainda, o caráter urbano do seu desenvolvimento, mostrando o vínculo indissociável do desenvolvimento musical com a vida dos trabalhadores pobres que conviviam no espaço metropolitano. Para Hobsbawn, o jazz compartilha essa característica com outros fenômenos populares que ganharam importância nos últimos anos do século XIX – tais como o *chansonnier* das classes operárias francesas e o flamenco andaluz. Para o historiador, todos esses fenômenos são produtos da urbanização em dois sentidos: “comercialmente, porque a certa altura passou a valer a pena investir uma boa quantidade de dinheiro nesse tipo de entretenimento; culturalmente, porque os pobres da cidade (incluindo os imigrantes recém estabelecidos de outras partes do país ou do exterior) precisavam de entretenimento. (...) A banda de jazz de New Orleans desenvolveu-se, sem dúvida, a partir dessa tradição metropolitana de entretenimento, nesse caso o desfile público musical”. (HOBSBAWN, Eric. *História social do jazz*, p. 70) É interessante notar como a descrição de Hobsbawn corrobora a leitura de Adorno segundo a qual o jazz é, já em sua origem, diretamente vinculado ao entretenimento e à comercialização.

⁵⁰ Quando se desconhece o contexto mais amplo do pensamento de Adorno pode-se ser levado a pensar, ao entrar pela primeira vez em contato com suas críticas ao jazz, que o filósofo sequer conheça a música sobre a qual está falando. De fato, muitos atribuíram as críticas de Adorno a um suposto desconhecimento do tema. No artigo *The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany*”, Bradford Robinson, através de uma historiografia da música popular alemã na República de Weimar, defende a tese segundo a qual as análises de Adorno têm em mente a música popular alemã dos anos 1920, atestando um desconhecimento do filósofo quanto à evolução do estilo nos Estados Unidos. O isolamento tecnológico e cultural vivido pela Alemanha, com relação a outros países desenvolvidos como Inglaterra e França, teria ocasionado o desenvolvimento e popularização de uma vertente de música popular dançante que, apesar de então receber a alcunha de “jazz”, consistiria em uma mistura de elementos das primeiras formas do jazz americano com o estilo musical dos conjuntos tipicamente alemães. Robinson escreve: “*Our first step must be to remove two misconceptions associated with Adorno’s use to the term ‘jazz’: first, that it referred to what we regard today as jazz, and second, that the music it referred was american. Because of the peculiar manner in which american popular music was introduced into Weimar Republic, Adorno could not have known that when he took up his pen to polemicise against jazz he was writing about a specifically German brand of music. Adorno’s jazz writings, although post-dating the Weimar Republic, must be read within the context of Weimar Germany’s commercial music scene as a whole, a context largely forgotten today and, due to the predations of recent history, extremely difficult to reconstruct.*” (ROBINSON, 1994, pág. 1) Acredito, no entanto, que a leitura que Robinson faz das análises de Adorno quanto ao jazz é ao menos incompleta, senão de todo equivocada. Primeiramente, é de se perguntar se Adorno escrevia sobre uma música que, de fato, não conhecia. Se Robinson estiver certo, então ao menos *Über Jazz*, escrito em 1936, estaria sob suspeita e deveria, talvez, ser lido com uma ampla crítica à música popular alemã do período. Veremos, no entanto, que aquilo que é substancial em seu texto da década de 1930 permaneceu inalterado nas suas reflexões mesmo depois de chegar aos Estados Unidos, trabalhar no projeto de Lazarsfeld sobre o rádio e lá permanecer por mais de uma década. Suas teses permanecem inalteradas, no que têm de substancial, até o seu falecimento em 1969. É difícil supor que Adorno tenha permanecido ignorante com relação aos desenvolvimentos do jazz norte-americano durante e após os longos períodos em que lá estudou e lecionou. Mais do que isso, as alegações de Robinson falham em ser uma réplica adequada – na medida em que não atacam os argumentos apresentados, mas somente procuram desqualificar aquele que os apresenta; mas, em verdade, indicam uma incompreensão do fundamento filosófico de suas análises, além de parecer não ter em mente o escopo teórico e conceitual que animam sua obra. Em troca, queremos sustentar o ponto de vista segundo o qual Adorno não é crítico ao jazz, unicamente, mas à música popular como um todo e, sobretudo, ao modelo de uma sociedade que impôs ao campo das manifestações

Como dito, Adorno considera que, apesar de sua origem ligada às classes desfavorecidas norte-americanas do início do século passado, o jazz teria sido capturado e polido pela indústria do entretenimento, passando a ser mais um dos divulgadores da ideologia que lhe é típica. Esse diagnóstico será forçosamente mal compreendido caso não se tenha em mente o contexto mais amplo do pensamento do filósofo. Os textos dedicados ao jazz – os quais, diga-se de passagem, são uma pequena parcela da sua produção intelectual – não podem ter seu significado alcançado caso não se tenha em mente os fundamentos da sua filosofia. A ascensão da racionalidade no mundo ocidental moderno, pensada como veículo de libertação para a humanidade, é parte de um processo dialético: outrora pensada e valorizada em nome da promoção de uma vida melhor para os seres humanos – indissociada, portanto, de ideais superiores éticos, morais e estéticos –, desvinculou-se das finalidades para as quais se destinava e, sob o domínio da expansão econômica orientada para a dominação e para o lucro, converteu-se em instrumento dentro dessa lógica, orientada para a acumulação. A reprodução em massa da obra de arte veio acompanhada da reprodução acrítica das próprias condições sociais que oprimem o indivíduo da sociedade industrial: a obra de arte produzida sob a marca da mecanização, agora democratizada, carrega consigo na direção dos seus consumidores as marcas da mesma mecanização que oprime os indivíduos cotidianamente na esfera do trabalho e da indústria.

Os produtos da mercantilização da cultura, portanto, convertem-se em veículo disfarçado da lógica da produção e da técnica como ideologia, e reforçam os valores vigentes junto aos indivíduos que os consomem justamente nos momentos de lazer nos quais gostariam de esquecer-las.⁵¹ Em um contexto em que seu conteúdo se trivializa e

culturais a lógica da indústria e do comércio e a racionalidade técnico-científica que lhe é típica. Poder-se-ia perguntar, então, por que o filósofo se dedica a escrever especificamente sobre o jazz e não o faz sobre outros estilos musicais consagrados, também, como sabemos, pela Indústria Cultural e seu aparato propagandístico. Essa pergunta, no entanto, é ao menos em parte inadequada. Não é verdade que seu diagnóstico de que a Indústria Cultural tenha colaborado para transformar música em produto, impondo à composição musical os critérios de vendabilidade que a ela são externos, tenha sido formulado, em seus escritos, exclusivamente no que se refere ao jazz. Pelo contrário, ao longo das várias décadas que dedicou ao assunto, quando escreveu em periódicos sobre música e publicou importantes obras tratando dessa temática, suas reflexões sobre o jazz constituem pequenos comentários – são apenas três textos que tratam do assunto – diante de uma produção intelectual de uma vida. Aquele que desconhece, portanto, a biografia do autor e toma contato apenas com os referidos textos ignora que o jazz nunca esteve no primeiro plano da atividade intelectual de Adorno, nem sequer dentro do contexto de seus trabalhos específicos sobre música.

⁵¹ Esse ponto foi reiteradamente defendido por Adorno até os seus últimos textos, no final dos anos 60, e é de central importância para a argumentação na *Dialética do Esclarecimento*. “A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio”, sentencia Adorno, no mesmo espírito de seu texto ‘Tempo livre’, publicado pouco tempo antes de seu falecimento em 1969. “Ela é procurada por quem

suas possibilidades críticas e transformadoras se esvaziam, as manifestações artísticas se vêem diante de uma decisão fatal: ou acusam ou reproduzem a arbitrariedade da realidade estabelecida. Como salienta M. Thompson, em seu artigo *Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz*, “as ‘boas’ obras de arte têm a habilidade de resistir ao *status quo*, mostrando sua falsidade; elas carregam consigo uma *promesse de bonheur*, mas apenas através da revelação do mundo como um lugar que não deveria ser como é. A arte verdadeira, a boa arte, age para negar a ordem social existente”⁵². O trabalho da filosofia enquanto crítica, portanto, consiste em analisar as produções artísticas da modernidade e apontar aquilo que carregam de conservador ou de progressista. Isto é, diagnosticar em que medida uma determinada produção artística acusa ou reforça o *status quo* dominante. O filósofo é crítico da cultura na medida em que mostra o caráter ideológico das diversas manifestações culturais. É nesse sentido, portanto, que Adorno sustenta que o *jazz é ideológico*, já que é uma daquelas manifestações culturais que secretamente reproduziria a ideologia dominante da sociedade tecnológica. Sendo assim, seria especialmente nefasto, já que se apresenta como revolucionário enquanto atuaria, na verdade, como mistificador da realidade: também ele é, tal como as demais formas musicais, *estritamente mercadoria*.

II. Jazz e Indústria Cultural: paralelo entre teoria estética e teoria social

Mas, como é possível levar adiante tal diagnóstico? Para que se consiga formular um quadro do modo como Adorno compreende o fenômeno da música popular e radiofônica, em particular do jazz, bem como o que considera o papel ideológico e conservador da toda música transformada em mercadoria, é preciso ter em mente o modo como sua filosofia estabelece as relações recíprocas entre música e sociedade e música e indivíduo. A arte – e a música em particular – cumprem um papel de mediação entre o indivíduo e a sociedade, o particular e o universal, a época e a história.

quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que essa pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretensível conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão.” (ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, pág. 113)

⁵² THOMPSON, Michael J. *Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz*. p. 39.

Em *A imaginação dialética*, Martin Jay distingue duas vertentes no interior do que podemos caracterizar como ‘estética marxista’. “A primeira, derivada principalmente dos escritos de Lênin e codificada por Zhdanov no I Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, só via mérito nas obras que exibiam um franco partidarismo político. (...) A segunda corrente, que Steiner, entre outros, considerava mais fecunda, seguia a orientação de Engels, que valorizava a arte menos pelas intenções políticas de seu criador do que por sua *importância social intrínseca*. O *conteúdo social objetivo* de uma obra, afirmava Engels, podia ser contrário aos desejos confessos do artista e expressar mais do que suas origens de classe”^{53,54}. Adorno, apesar de todas as especificidades de sua teoria estética, faz parte do segundo grupo. Trata-se de uma abordagem segundo a qual as artes *codificam no interior da própria linguagem* traços ideológicos, de modo que cabe à crítica teórica a análise das próprias obras com o intuito de compreender em que medida o seu ‘conteúdo social objetivo’ atribui-lhes um caráter conservador ou progressista.

Segundo esse ponto de vista, não apenas o *conteúdo* artístico se torna objeto de análise – o que seria o caso de uma estética marxista que esperasse um partidarismo político explícito, tal como formula Jay –, mas também a *forma*, na medida em que essa também expressa um conteúdo ideológico. Por exemplo, assim como a forma sinfônica, como veremos, está intrinsecamente ligada aos valores burgueses do século XVIII, e os afirma em sua própria constituição musical, a invenção e a ascensão do romance, na literatura, resulta de uma modificação no panorama ideológico da modernidade. “Não importa o conteúdo que um romance específico possa ter”, escreve Terry Eagleton, em

⁵³ JAY, Martin. *A imaginação dialética*, p. 229 – grifos meus.

⁵⁴ Cabe ressaltar, no entanto, que mesmo Lênin ao menos tinha em mente a grande complexidade das relações entre as obras de arte e a ideologia, o que tornaria inadequado o apelo a um materialismo determinista para a análise do campo estético. É verdade que em *A Organização do Partido e a Literatura de Partido*, publicado em novembro de 1905 no jornal *Novaia Jizn* – o qual, associado ao Partido Operário Social-Democrata Russo, recebeu, em suas 28 edições, contribuições também de Maksim Gorki e Anatoli Lunatcharski –, Lênin escrevia: “Em que consiste este princípio da literatura de partido? Não é só o fato de que para o proletariado socialista a atividade literária não poder ser um instrumento de lucro de pessoas ou grupos; ela não pode ser de modo nenhum uma atividade individual, não dependente da causa proletária geral. Abaixo os literatos apartidários! Abaixo os literatos super-homens! A atividade literária deve tornar-se uma parte da causa proletária geral”. Do ponto de vista do partido, a atividade literária deveria somar-se ao trabalho militante ‘organizado, planejado e unificado’. No entanto, apesar da defesa enfática da necessidade de trazer o trabalho artístico para o campo da política, Lênin sabia que, mesmo assim, às obras de arte não poderiam ser imposta uma vigilância que forçasse um aplainamento no nível da forma e do conteúdo. Assim, completa: “Não se discute que a atividade literária é a que menos se submete à igualização e nivelamento mecânicos, à dominação da maioria sobre a minoria. Não se discute que nessa atividade é absolutamente necessário assegurar maior amplitude à iniciativa pessoal, às inclinações individuais, amplitude ao pensamento e à fantasia, à forma e ao conteúdo”. (LÊNIN, V.I., *A Organização do Partido e a Literatura de Partido*, p. 277/279)

Marxismo e crítica literária, “ele compartilha certas estruturas formais com outras obras desse tipo: uma transição de interesse pelo romântico e sobrenatural para a psicologia individual e a experiência “rotineira”; uma concepção de personagem substancial e próxima à vida real; um interesse pelas fortunas materiais de um protagonista individual que se desloca por uma narrativa linear de evolução imprevisível; e assim por diante. Essa forma modificada, Watt alega, é produto de uma classe burguesa cada vez mais confiante, cuja consciência excedeu os limites das convenções literárias “aristocráticas” mais antigas”⁵⁵. É nesse sentido que a teoria estética de Adorno, enquanto teoria crítica, estabelece a *prioridade do objeto* como foco de análise. Essa prioridade é ainda reforçada na medida em que Adorno sustenta que as distorções provocadas na música pelo seu processo de mercantilização se dão, justamente, em nível formal e que, finalmente, essas distorções formais têm por consequência a “regressão” de capacidades dos ouvintes. Sendo assim, Adorno é levado a se ocupar com uma análise dos *elementos formais* do jazz: isto é, o início de sua análise não é, apenas, de caráter sociológico, mas musical, buscando encontrar nos aspectos musicais intrínsecos os sinais de uma sociedade reificada que ali se concretiza.

Assim, a teoria estética, mesmo quando restrita a formulações estritamente técnicas (como quando analisa a síncope, o princípio rítmico do jazz), aponta para consequências que ultrapassam o campo artístico. Nesse sentido, Adorno entende que a teoria estética (e musical) está diretamente relacionada com a teoria social: se é verdade que a história e a sociedade se apresentam ao indivíduo mediadas pela obra de arte, então pode-se esperar da crítica musical imanente que seja capaz de tornar compreensíveis as contradições históricas e sociais que, de algum modo, são *sedimentadas e elaboradas na constituição formal da própria obra*. Em sua obra *Crítica dialética em Theodor Adorno*, Jorge de Almeida sublinha esse ponto, extremamente importante para a compreensão da filosofia da arte e da música tal como desenvolvida por Adorno:

Afirmar que as obras relevantes, tanto da arte quanto do pensamento, são configuradas na busca de respostas coerentes a problemas históricos específicos impõe ao mesmo tempo a necessidade de pensar o modo como se dá a mediação entre essas obras e a história na qual esses problemas foram criados e compreendidos. Se cada frase, cada compasso e cada conceito trazem em si a história como um todo, a crítica imanente das obras aponta para algo que está para além de sua configuração particular. A possibilidade da crítica imanente depende, portanto, da capacidade de decifrar as marcas da história presentes na obra, não apenas em seus sucessos, mas também em suas fissuras, contradições e lacunas.⁵⁶

⁵⁵ EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*, p. 51/52.

⁵⁶ ALMEIDA, Jorge M. B. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 16.

De outro lado, a obra de Adorno consiste em uma espécie de psicologia social, na medida em que analisa o modo como se dá a relação entre o indivíduo e a obra musical, além de delinear as consequências – nefastas, para Adorno – que esse modo particular de relação causa naqueles que dela participam. Há, de fundo, a concepção hegeliano-marxista segundo a qual a consciência individual é profundamente *moldada* em função do tipo de relação que estabelece com o mundo exterior: isto é, mais do que uma mera influência, o conflito dialético travado pela consciência com a negatividade do não-Eu, para usar o jargão hegeliano, é determinante para moldar a sua estrutura interna de pensamento e sentimentos. Tendo esse modelo em vista, percebe-se com mais clareza a preocupação do pensamento de Adorno com a espécie de obras de arte com as quais os sujeitos modernos têm mais comumente entrado em contato. Para falar especificamente da apreciação de um material musical, seu impacto nas consciências, segundo esse ponto de vista, vai muito além da mera afinidade do indivíduo com música, mediada exclusivamente pela categoria de gosto. Mais do que isso, sua própria conformação como consciência se dá em função da realidade com a qual se relaciona, incluindo, no âmbito da música, os aspectos formais das peças musicais. Por isso, como também aponta Thompson, para Adorno “teoria musical e teoria social relacionam-se de perto pois, apesar de possuírem diferentes implicações, aproximam-se no fato de que a música possui a capacidade de revelar as contradições sociais por comunicar ao ouvinte um modo particular de relacionar-se com o mundo objetivo”⁵⁷. Nesse sentido, Thompson considera que “é necessário ler a crítica de Adorno ao jazz não apenas com base em sua filosofia estética – é mais importante lê-la no contexto do que poderíamos chamar de sua psicologia social da produção e recepção musical”, em especial levando em conta como o jazz “falha em ter ‘teor de verdade’, no sentido de Adorno, e que portanto age para formar uma reconciliação com o mundo ao invés de uma orientação crítica para com ele”⁵⁸.

Um primeiro exemplo importante dessa aproximação entre teoria social e análise musical está no modo como Adorno formula as significações sociais do *princípio rítmico* da síncope. Do ponto de vista rítmico, o que caracteriza o jazz é o fato de ter na síncope o seu princípio mais fundamental: acentuam-se as notas nos tempos fracos do compasso, em geral na virada de um compasso para outro, com o objetivo de alterar a

⁵⁷ THOMPSON, Michael J. *Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz*, p.39.

⁵⁸ Idem. p. 39.

estrutura regular do ritmo. Um contrabaixo ‘sincopado’, por exemplo, adianta o ataque de cada nota, enfatizando o tempo que precede o tempo forte. Adorno reconhece que a síncope é empregada no jazz das mais variadas formas, chegando a altos níveis de complexidade em peças marcadas por grande virtuosidade. Justamente por isso, diga-se, o seu emprego, na medida em que consiste na quebra da monotoneidade do tempo quaternário – dando à estrutura rítmica um ar de “groove” e balanço –, costuma ser considerado, por críticos e historiadores da música, como a grande novidade introduzida pelo jazz. Segundo esse ponto de vista, o uso de figuras rítmicas sincopadas, a sensação de balanço que delas resulta e a conseqüente irreverência que o jazz ostenta seriam expressões de uma natureza humana em estado bruto, reprimida pelos arranjos sociais e libertada, através de uma nova linguagem musical e rítmica, na elaboração musical e artística do sofrimento dos mais oprimidos. A síncope seria o princípio interno à própria música que concretizaria o seu caráter transgressor.

Adorno considera, no entanto, que os seus variados modos de utilização – e mesmo seus variados usos em outros estilos musicais populares – são meras adaptações de um mesmo princípio fundamental que, ainda que de forma mais ou menos complexificada, permanece sempre presente. A síncope, aparentemente rebelde à lógica da repetição, é, ela própria, amarrada a uma estrutura métrica subjacente sempre igual, e, junto dela, constantemente se repete⁵⁹. Sendo assim, é precisamente no modo como esse princípio é empregado que Adorno encontra um *aspecto paradoxal* da construção musical do jazz: ele é estruturalmente padronizado ao mesmo tempo em que emprega procedimentos rítmicos cujo efeito sonoro produz a impressão contrária. O esclarecimento dessa contradição, porém, aqui formulada em termos *musicais*, somente é possível caso seja compreendida como resultado de uma sociedade em si contraditória – estaria, portanto, no âmbito da *teoria social*. O fenômeno percebido no modo como a síncope é empregada é análogo ao que se percebe no contexto mais amplo da produção cultural como um todo. A lógica da vendabilidade, como dissemos, impõe que os produtos da indústria da cultura devam atender a critérios contraditórios: de um lado, devem ser sempre diferentes, de modo que seja possível lançar novos filmes e músicas, promover novas estrelas do cinema e ídolos musicais e, por conseguinte, dar prosseguimento às vendas; de outro, devem permanecer sempre os mesmos no que diz respeito à sua essência, de modo a fidelizar o público consumidor, educar suas

⁵⁹ ADORNO, Theodor W. *On Jazz*, p. 46.

preferências e formatar seus reflexos condicionados para que, desejando sempre mais do mesmo, alegrem-se diante das novidades – que nunca são realmente novas e que lhe serão periodicamente oferecidas nas salas de cinema ou nas programações das rádios. A marca desse mundo financeiro administrado se verifica desde a síncope jazzística até a técnica cinematográfica: apesar das aparentes diferenças entre dois produtos quaisquer, suas estruturas internas são mantidas inalteradas na medida em que todo o aparato técnico utilizado é rigorosamente o mesmo. A obra de arte marcada pela técnica e pela reproduzibilidade, produzida sob a lógica da sociedade administrada, *ênfatisa o detalhe* (no caso do jazz, o ‘detalhe’ corresponde à síncope), que dá sempre a impressão do novo, sem que de fato transforme a estrutura. O detalhe rebelde, portanto, ao mesmo tempo em que está, ele próprio, amarrado ao esquema do todo, por fim é derrotado pela mensagem da totalidade rígida que a ele subjaz e da qual termina alienado.

A mesmice e a rigidez racionalizadas, enraizadas na mentalidade moderna e industrial, tal como descrevera Lukács, deixam suas marcas em tudo aquilo que resulta produto do processo de industrialização, tecnificação e comercialização. No que diz respeito ao jazz, Adorno vê os traços de uma tal reificação no âmbito da métrica musical. Com relação a esse ponto, algumas palavras serão repetidas pelo filósofo em suas análises nos campos da crítica musical e cultural: *rigidez, mesmice e repetição* são características da estrutura rítmica jazzística tanto quanto o são dos demais produtos da indústria fonográfica. Apesar das diferenças de superfície, todos são produtos do mesmo processo econômico de modo que sua produção se orienta pelos mesmos critérios. A obra de arte exhibe, portanto, mesmo nos seus detalhes técnicos menos perceptíveis aos olhos e ouvidos pouco treinados, a face de uma sociedade que reificou o indivíduo ao transformá-lo no detalhe que sucumbe ao todo na mesma medida em que dele se aliena. Atenção para as palavras que Adorno escolhe: no jazz, a estrutura métrica fundamental mantém sua “autoridade não desafiada”. A síncope retrata, no corpo da estrutura musical, a ilusão de liberdade e a reificação que o indivíduo experiencia no tecido social de uma sociedade administrada. Na *Dialética do Esclarecimento*, o mesmo tema reaparece na análise estrutural da totalidade da indústria cultural:

A compulsão permanente a produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) serve apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular. (...) Os grandes astros, porém, os que produzem e reproduzem, são aqueles que falam o jargão com tanta facilidade, espontaneidade e alegria como se fosse a linguagem que ele, no entanto, há muito reduziu ao silêncio. Eis aí o ideal do natural neste ramo.⁶⁰

⁶⁰ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, p. 106.

O mesmo processo de alienação que se percebe na sociedade de massas – em que os homens, tornados coisas na engrenagem do mundo da produção, não mais se relacionam de forma imediata com seus pares – replica-se no interior da obra musical ela própria, na medida em que a lógica do mundo reificado permeia todo o âmbito da produção, divulgação e recepção musical e artística.

Ao analisar a *sonoridade tipicamente jazzística*, Adorno identifica o mesmo tipo de relação alienada entre a estrutura e os detalhes, o todo e as partes. A sonoridade jazzística seria constituída por uma estrutura sonora mais ou menos uniforme, executada continuamente por um grupo de instrumentos designados para essa função; em paralelo, essa sonoridade contínua seria constantemente perturbada por aparições abruptas de outros sons que, no mais das vezes executados pelos instrumentos de sopro, interferem, na forma de sobressaltos, na estrutura sonora básica. O *vibrato* aparece como o elemento fundamental dessa construção sonora, replicando, do ponto de vista do som, a mesma oposição que há, na dinâmica, entre a acentuação sincopada e a métrica contínua: trata-se de um elemento sonoro que dá ao som um traço de subjetividade emotiva, sem que rompa, no entanto, com a rigidez da estrutura sonora à qual está submetido. Nesse sentido, Adorno considera que, no jazz, o instrumento é *funcionalizado*, e tanto maior será seu aproveitamento quanto maior for sua capacidade de produzir – por exemplo, através do vibrato – uma espécie de *efeito* que dele é desejado: a saber, segundo Adorno, pela sua capacidade de produzir interferências entre o *rígido* e o *excessivo*. Assim, a sonoridade típica do jazz não dependeria de nenhum instrumento em particular. Isto é, o jazz não é, necessariamente, a música do saxofone e do trompete, da bateria, do baixo e do piano. Há uma abstração da sonoridade particular, concreta, de cada instrumento, de modo que, a rigor, pode-se fazer jazz com qualquer grupo de instrumentos. Isso porque, segundo ele, o que determina o modo como um determinado instrumento é tocado não são suas características e possibilidades próprias, mas, em troca, a sua capacidade de cumprir uma determinada *função* no contexto da peça. Em *Adorno on Music*, Witkin sintetiza esse ponto de vista:

Adorno usa essa oposição entre irregularidade superficial e conformidade subjacente para estabelecer as bases de uma crítica musicológica do jazz. O jazz é visto como constituindo, em sua sonoridade típica, um amálgama de desvio e excesso de um lado e rigidez total do outro. Um de seus componentes vitais, segundo Adorno, é o vibrato que faz com que o tom rígido e objetivo trema como se estivesse sozinho. Isso atribui emoções subjetivas à nota sem que seja permitido interromper a fixidez do padrão sonoro básico, assim como a síncope não pode interromper a métrica básica.⁶¹

⁶¹ WITKIN, Robert W. *Adorno on Music*, p. 163.

Nesse sentido se desenha, mais uma vez, um paralelo entre a obra de arte e suas características técnico-formais e a sociedade dentro da qual ela é produzida: no jazz, os instrumentos não são o que são – isto é, não têm liberdade para desenvolver suas potencialidades intrínsecas – mas convertem-se em mera função, a qual deve ser cumprida de acordo com os fundamentos ditados pela rigidez do esquematismo do todo. Eis mais uma parábola de uma sociedade em que a figura do indivíduo foi suprimida na mesma medida em que homens e mulheres são funcionalizados segundo a lógica da produção industrial. Reificadas, as pessoas tornam-se peças de uma engrenagem que desconhecem e sobre a qual não têm qualquer controle, e, como tais, são dispensáveis porque são substituíveis por outros capazes de cumprir a mesma função. Assim como na música, também na sociedade “a forma é dominada pela função e não por uma lei formal autônoma”⁶². Nesse contexto social, não importa quem cumpra uma determinada função, desde que ela seja cumprida, e será escolhido para o mundo do trabalho aquele que a cumprir de forma mais eficiente; no que diz respeito à sonoridade jazzística, a escolha de um ou outro instrumento, segundo Adorno, segue o mesmo princípio.

Assim, Adorno considera que há um abismo entre *o que se diz* sobre o jazz – sua ideologia – e o que de fato se encontra quando se procede a uma análise estritamente técnica de suas canções de sucesso. De um lado, o jazz é valorizado por ter suas origens ligadas ao sofrimento e à resistência das populações marginais frente às diversas formas de opressão, e por dar voz aos gritos de lamento e superação dessa população. É visto como música moderna, urbana, democrática, cheia de vitalidade e liberdade. Do ponto de vista musical, é conhecido pela alta capacidade técnica de suas orquestras, pela capacidade de improvisação de seus músicos, pela energia e imediatidade de suas apresentações ao vivo. Pareceria, portanto, o candidato mais bem qualificado ao título de *música não-alienada*, de caráter libertário em seus aspectos tanto sociais quanto intrinsecamente musicais: uma forma de arte cujas origens se encontram no povo explorado que, em função da própria luta e senso de comunidade, foi capaz de desenvolver uma música que expressa seu lugar no mundo de forma livre. Contrariamente à tradição musical erudita europeia, que instituiu uma separação entre aquele que compõe e aqueles que, na orquestra, executam a obra – isto é, que teria *alienado* a obra musical, autonomizada –, o jazz pareceria ter reconciliado, na figura única do músico que improvisa, as dimensões da composição e da execução; isto é, no

⁶² ADORNO, Theodor W. *On Jazz*, p. 47.

improvisado, o músico comporia espontaneamente, *ao mesmo tempo* em que executa a peça musical. Para Adorno, entretanto, a aparência de modernidade é apenas aparência: em contraste, considera que o ar de novidade – e mesmo de *novidade revolucionária* no mundo da música – constitui, no jazz, uma camada que esconde sua verdadeira natureza e suas verdadeiras relações com o *modus operandi* do capitalismo de seu tempo. Segundo o filósofo, “o jazz não é o que é: sua articulação estética é parca e pode ser compreendida de relance. Em troca, ele é aquilo para o que é usado”⁶³. Ou seja, o próprio jazz é funcionalizado, sob a lógica do mercado fonográfico, na medida em que é coisificado, transformado em mais um dos produtos da indústria musical. Na medida em que é coisa a ser vendida, mesmo sua constituição técnico-formal mais íntima passa a ser determinada, já nas fases da composição e produção musical, pela mentalidade tecnicista e racionalizada que permeia a ideologia do capitalismo desenvolvido. O processo de composição musical transformado em um estágio preliminar da manufatura de um produto a ser vendido resulta na adequação das canções de sucesso aos parâmetros que norteiam, também, a produção de outros itens destinados ao consumo. Com o auxílio do conhecimento adquirido pelos institutos de pesquisas quanto aos gostos das massas, suas preferências, hábitos e inclinações, a produção musical passa a ser pensada como o emprego calculado de certas fórmulas, previamente testadas, misturadas de modo conveniente a fim de compor um material sonoro vendável. A lógica interna daquilo que é composto não será, portanto, a do ‘desenvolvimento do material sonoro infinito’, mas resultará da mera aplicação de certas fórmulas que, através da combinatória por trás dos seus diferentes arranjos, constituem os sempre iguais – ainda que diferentes – produtos da indústria de massas⁶⁴.

Apesar de controverso e discutível em seus detalhes, *Über Jazz*, de 1936, é importante na medida em que desenvolve com originalidade, no campo da crítica musical, importantes ideias para a tradição marxista. Em particular, como vimos, é evidente a influência na análise adorniana da categoria de *fetichismo da mercadoria*, tal como exposta por Marx no primeiro livro d’*O Capital*, bem como da abordagem de

⁶³ ADORNO, Theodor W. *On Jazz*, p. 47.

⁶⁴ Quanto a isso, Adorno escreve: “Jazz is not what it ‘is’: its aesthetic articulation is sparing and can be understood at a glance. Rather, it is what it is used for, and this fact clearly brings up questions whose answers will require in-depth examination. Not questions like those pertaining to the autonomous work of art, but rather like those brought to mind by the detective novel, with which jazz has in common the fact that it maintains an inexorably rigid stereotipology and at the same time does everything it can to let that stereotipology be forgotten by means of individualizing elements, which are again themselves ultimately determined by the stereotipology”. (ADORNO, Theodor W. *On Jazz*, p. 47)

Lukács para o fenômeno da *reificação*, em *História e Consciência de Classe*. A aplicação dessas categorias aos fenômenos culturais de massas tensionam as teses de Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e sua elaboração, especialmente no que diz respeito à música popular, constitui uma contribuição importante (ainda que *sui generis*) para o campo da estética marxista. Adorno se manifesta, portanto, enquanto musicólogo, e procura fundamentar suas considerações em critérios e parâmetros musicais que considera objetivos. Esse é o único modo através do qual a análise de uma obra de arte, seja ela musical ou de outro tipo, pode escapar à mera subjetividade e às categorias do gosto. Somente uma análise dos elementos formais – sonoros, melódicos, rítmicos e harmônicos – é capaz de revelar a estrutura mesma da peça musical, determinando objetivamente o seu valor, para além daquilo que salta à vista na sua aparência ou nos discursos sobre ela socialmente construídos, e apontar para o tipo de relação que mantém com a totalidade sócio-histórica que traz em si elaborada. Ou seja, apesar de todo *frenesi* da opinião pública sobre esse ou aquele movimento artístico, apenas uma análise técnica e formal poderia revelar a natureza da peça em questão e permitiria avaliar seu impacto nas consciências. Por isso, uma análise estritamente musical se faz necessária, tal que seja capaz de explicitar os aspectos técnico-formais das peças jazzísticas: somente assim Adorno pode argumentar de forma objetiva contrariamente aos “ideólogos” do jazz que sustentam seu aspecto transgressor e revolucionário. Sua crítica pretende mostrar, portanto, que naquilo que diz respeito à música em si, não há, no jazz, elementos que justifiquem seu alegado caráter de opositor às normas da cultura dominante; pelo contrário, o jazz se mostrará como mais um dos variados produtos forjados pela indústria cultural, sendo, portanto, ao mesmo tempo um resultado e um perpetuador da mentalidade técnica, de meios e fins, que encontra seus fundamentos na ascensão da indústria, da técnica e da ciência, promovida pelo capitalismo dominante⁶⁵.

⁶⁵ Trata-se, novamente, da tese marxista segundo a qual a reificação é um fenômeno sócio-econômico que acomete os homens pressionados pela lógica dominante da mercadoria: por estarem os homens direta ou indiretamente ligados ao modo de produção capitalista, dominado pela lógica do valor-de-troca da mercadoria, e em função da consequente mercantilização das relações sociais das quais participam, são progressivamente coisificados – transformados em coisas – nas diversas dimensões da vida em sociedade. É a partir das conclusões que se seguem daí, em Adorno, que se configura o problema que este trabalho se propõe a investigar. A partir do diagnóstico do Jazz como *música coisificada*, do músico de jazz como *músico reificado*, e do ouvinte de Jazz como *consumidor coisificado*, Adorno pretende apresentar, agora de forma positiva, sua concepção do que considera os requisitos estéticos que uma música não-alienada deveria preencher. Sustenta, então, que tanto melhor será uma produção musical sob o império do capitalismo quanto mais for capaz de formular em si mesma, usando os recursos de sua própria linguagem formal, as contradições que são típicas da lógica capitalista. A música não-alienada, portanto, deve ser

Mesmo tendo escrito *Über Jazz* em 1936, quando, como vimos, ainda não havia chegado aos Estados Unidos, as principais teses que defendeu naquele texto continuaram presentes nos escritos sobre o tema, não somente naqueles produzidos nos anos de pesquisa com Lazarsfeld mas também ao longo de toda produção de Adorno nas décadas que se seguiram. Na *Dialética do Esclarecimento*, a avaliação de que o jazz é fundamentalmente estandardizado, para além de toda pseudo-individualização, que já estava presente em *Über Jazz*, passou a ser sustentada também no que diz respeito à indústria cultural como um todo. Posteriormente, em seu ensaio *Moda intemporal – sobre o jazz*, publicado em 1953 – dezessete anos depois de *Über Jazz* –, Adorno não somente mantém o fundamental dos seus pontos de vista acerca da tradicional música americana como ainda realça outros aspectos da estrutura musical jazzística e sua relação com questões sociológicas de amplo alcance.

No entanto, o jazz dos anos cinquenta havia se tornado muito diferente do fenômeno do *swing* de duas décadas antes. Como vimos, no final dos anos trinta e início dos anos quarenta, o *swing* se transformara em uma imensa febre nas pistas de dança americanas, popularizando-se também em diversas partes do mundo. A Europa vivia a guerra enquanto os conjuntos de *swing* animavam os clubes de uma costa à outra nos Estados Unidos. No entanto, ao longo da década de quarenta, o ritmo dançante do *swing* progressivamente cedeu espaço para novos sub-gêneros jazzísticos, mais elaborados e complexos do ponto de vista musical. Nesse período, sobretudo o desenvolvimento do *bebop* – ou de sua versão extrema, o *hardbop* –, caracterizados pelos tempos acelerados e pelas improvisações virtuosas e em alta velocidade, já marcadas pelo emprego ostensivo de notas dissonantes, progressivamente afastou o jazz da sua característica originária de música para dançar – definição que, como vimos, havia sido acolhida por Adorno no seu texto de 1936. É curioso que, no período, importantes clubes especializados no estilo passaram a proibir seus frequentadores de que dançassem, por vezes, inclusive, alertando-os das novas regras expressamente por meio de cartazes. Importantes historiadores do jazz, como Eric Hobsbawn e Ken Burns, consideram que esse processo de afastamento de suas raízes dançantes consistiu em uma reação de seus músicos e admiradores mais próximos contra a crescente popularização vulgarizante do estilo, cada vez mais dominado pela lógica da comercialização que se esforçou para

capaz de simultaneamente expressar em si mesma os aspectos nefastos da lógica dominante e de atuar como uma forma de superá-los. A música deve ter, sendo assim, um caráter de *conhecimento*: e, não somente isso, deve ser tal que esse conhecimento seja usado para contribuir para a transformação social.

progressivamente torná-lo mais palatável aos ouvidos e embranquecido aos olhos do grande público. Se assim de fato for, ao menos em um particular Hobsbawn e Burns deveriam concordar com o Adorno de 1936: o jazz, desde então, já sofreria um processo de captura por parte da indústria e dos seus empresários. Marcado pelo ritmo fragmentário e nervoso, no qual o uso rudimentar da síncope passa a ser casado com figuras rítmicas ainda mais complexas, o *bebop* foi responsável pela ascensão ao estrelato daqueles que, ainda nos dias de hoje, são considerados as maiores referências do estilo, seja em função de sua destreza técnica e capacidade de improviso ou de suas trajetórias pessoais marcantes. Alguns nomes como os do saxofonista Charlie Parker e do trompetista Dizzie Gillespie, seus precursores, além do pianista Thelonious Monk, do trompetista Miles Davis e do saxofonista John Coltrane são até hoje imediatamente identificados como os principais do estilo. Todos, mas especialmente os músicos negros, buscaram novas formas de libertação para os seus instintos criativos e viam, na música, a possibilidade de expressar as dificuldades da vida sofrida que a população negra enfrentava em um país profundamente racista e segregacionista. O jazz, mais uma vez, era visto como uma forma de expressão autêntica, revolucionária, contra-cultural e, portanto, não coisificada pela indústria do entretenimento. E, de fato, alcançou no período formas musicais e artísticas reconhecidamente mais complexas e desenvolvidas do que aquelas das gerações anteriores.

Reiterando o espírito da crítica que já fizera em *Über Jazz*, em *Moda Intemporal* Adorno avalia que “o jazz é uma música que combina a mais simples estrutura formal, melódica, harmônica e métrica com um decurso musical constituído basicamente por síncopes de certo modo perturbadoras, sem que isso afete jamais a obstinada uniformidade do ritmo quaternário básico, que se mantém sempre idêntico”⁶⁶. Em *Moda Intemporal*, considera que, na transição decorrida, “o piano monocromático que predominava no *ragtime* foi suplantado por pequenos conjuntos, geralmente de sopros; os aspectos selvagens das práticas das primeiras *jazzbands* de Chicago e do Sul do país, especialmente em New Orleans, amenizaram-se com a crescente comercialização e com a ampliação do público, para serem novamente reanimados por tentativas de especialistas, que, entretanto, quer se chamem *swing* ou *bebop*, logo sucumbem novamente ao comércio, perdendo rapidamente o gume”⁶⁷. Além de enfatizar a já citada rigidez do ritmo quaternário fundamental, que se mantém intacto mesmo em diante do

⁶⁶ ADORNO, Theodor W. *Moda Intemporal*, p. 117.

⁶⁷ Idem.

abuso das síncofes que constantemente perturbam o ritmo, o seu carácter funcional novamente salta aos olhos de Adorno quando este se ocupa da análise da natureza de seus *improvisos*. Ainda na década de trinta, ao escrever uma resenha sobre livro de Winthrop Sargeant, *Jazz, Hot & Hybrid*, publicado em 1938 e resenhado por Adorno em 1941, Adorno já negava que o jazz possuía um carácter improvisatório e espontâneo, associado a um exercício pleno de liberdade musical, comemorado por seus seguidores:

Das penetrantes análises do pretendido idioma do jazz segue-se a conclusão de que o jazz não é de modo algum uma linguagem, mas que a liberdade e a soltura improvisadora que aparentemente caracterizam a prática do jazz podem reduzir-se a um pequeno conjunto de fórmulas – *patterns* – estandardizadas. (cfr. Sargeant, p. 90). (...) O conjunto destas fórmulas, particularmente as rítmicas, completou-se já entre 1905 e 1910 no estilo do *ragtime*, do qual (...) não tardaria em se separar o jazz. (...) O *swing* é um movimento contra a estandardização do jazz que acaba ele mesmo estandardizado. (...) Só que se deve perguntar se a estandardização é realmente um mal que faz ao *swing* ou se é o caso de a suposta reação contra a estandardização tender ela mesma à estandardização. Precisamente a análise que faz Sargent dos padrões de improvisação alimenta esse receio.⁶⁸

Mesmo depois de duas décadas, mais uma vez reforça seu diagnóstico de uma *pseudo-individualização* dos improvisos jazzísticos. “Essas improvisações são meros embustes”, declara Adorno, ao que continua:

Qualquer adolescente precoce nos Estados Unidos sabe que a rotina hoje em dia não deixa mais espaço para a improvisação e o que aparece como sendo espontâneo foi estudado cuidadosamente, com precisão maquinal. (...) Por isso as chamadas improvisações nada mais são que paráfrases de fórmulas básicas, sob as quais o esquema, embora encoberto, aparece a todo instante. Até mesmo as improvisações são em certo grau normatizadas, e sempre voltam a se repetir.⁶⁹

Assim, no jazz os “seus gestos aparentemente libertadores – aqueles movimentos de improvisação que explicam seu sucesso – expressam apenas a tentativa de escapar do mundo da mercadoria fetichizada, sem nunca mudá-lo”⁷⁰. Por isso, considera que as composições e os improvisos jazzísticos não são o desenrolar dialético de um material sonoro, guiado pelo desenvolvimento das inúmeras possibilidades que lhe são intrínsecas – o que atribui, como veremos, à música de Beethoven –, mas convertem-se na *atividade industrial de montagem e desmontagem* de peças sem relação umas com as outras, as quais, mediante o uso da técnica, são postas juntas repetidas vezes na

⁶⁸ ADORNO, Theodor W. *Wilder Hobson, American Jazz Music. Nueva York, Norton & Company, 1939. Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid*, p. 363.

⁶⁹ ADORNO, Theodor W. *Moda Intemporal*, p. 119.

⁷⁰ WITKIN, Robert W. *Adorno on Music*, p. 165.

formulação de novos arranjos e solos. Isso fica ainda mais evidente nos improvisos quando as capacidades técnicas do solista são objetificadas com relação a ele próprio – no mesmo sentido da análise da reificação desenvolvida por Lukács – e empregadas no exercício mecânico improvisatório.

Em resposta ao artigo de Adorno, o jornalista e produtor musical alemão Joachim-Ernst Berendt publicou na revista literária *Merkur* um texto rebatendo os seus principais argumentos. Entre outras réplicas, acusava Adorno de desconhecer os desenvolvimentos que o jazz alcançara até aquele momento da década de cinquenta. Em particular, com relação à improvisação, fornecia uma resposta inequívoca: “Adorno renega por inteiro o caráter improvisador do jazz. Será que ele desconhece que nenhum dos grandes músicos do jazz tocou o mesmo solo duas vezes? Existem gravações de Louis Armstrong dos anos 1920 e de Charlie Parker dos anos 1940 que, devido a problemas técnicos, compõem-se de diferentes versões feitas num mesmo dia e posteriormente reunidas num único disco. Tais gravações são a prova cabal de que nenhum deles repetiu um compasso sequer do que tocara na gravação anterior do mesmo tema”⁷¹. Com isso, Berendt acusava Adorno de confundir o ‘jazz autêntico’ [*der echte Jazz*] com a música comercial de entretenimento [*Unterhaltungsmusik*] e com a música popular trivial [*Schlagermusik*].

Mais uma vez, a análise musicológica deve ser compreendida em paralelo com suas críticas sociológicas. A música elabora a antinomia fundamental da sociedade burguesa: apesar de toda a ideologia liberal e individualista, ocorre a supressão do indivíduo por parte da totalidade do âmbito social. No âmbito musical, correspondem aos indivíduos os elementos particulares – sons, notas, tempos – que compõem o decurso musical, enquanto a composição tomada como um todo corresponde à totalidade da sociedade. No mundo marcado pela técnica e pelo desaparecimento do indivíduo em favor da mera função que ocupa no mundo do trabalho, a música reproduz a lógica social na medida em que seus elementos constituintes mais fundamentais são agrupados, no interior da composição, de maneira arbitrária, sem que apresentem relação de necessidade uns com os outros ou com a totalidade da composição. A música reproduz uma sociedade atomizada, de indivíduos coisificados, alienados dos seus pares e do todo na medida em que não mais neles reconhecem a si próprios. A produção musical reificada faz com que a música produzida sob a lógica da técnica seja sempre

⁷¹ BERENDT, Joachim-Ernst. *A favor e contra o jazz*, p. 7.

‘de fora para dentro’, resultado de uma atividade racionalizante guiada pelo princípio da *irrestrita intersubstituibilidade* entre os elementos que a compõem. É esvaziada de sentido interno e passa a ser, essencialmente, a aplicação de fórmulas e padrões pré-fabricados. Como ocorre com as pessoas no mundo do trabalho, sempre é possível trocar uma peça a fim de produzir um novo produto, como também é possível adicionar ou remover os *gadgets* do último modelo da General Motors a fim de disponibilizar no mercado produtos cujas diferenças, apenas aparentes, têm por finalidade a mera categorização dos consumidores de acordo com sua renda. Não é à toa, diz Adorno, que os hits da música popular americana – que, posteriormente, passaram a ser considerados seus *standards* – configuraram o material musical preferido a partir dos quais os músicos e seus conjuntos desenvolviam suas próprias versões e seus próprios improvisos. Adorno escreve: “O jazz é uma maneira de interpretação. Como nas modas, o importante é o espetáculo, e não a coisa em si. O jazz não é mais composto, apenas frisa a música “leve”, os produtos mais desoladores da indústria de *hits* musicais”⁷². Mesmo as diferenças nos improvisos, que porventura justificariam as diferentes versões de uma mesma canção, são, para Adorno, mais o resultado da aplicação de truques pré-treinados, aplicados aqui e ali conforme a intenção do solista, do que expressões de uma natureza selvagem reprimida. Com seu ritmo desenfreado e sua sonoridade barulhenta, o *bebop* talvez tenha sido um representante ainda mais fiel do que foram as *early jazz bands* de uma sociedade industrial marcada pela sujeição completa do indivíduo ao mundo da produção e à mentalidade que lhe é característica: mais do que nunca, o jazz escancara o seu caráter *procedimental*.⁷³

É verdade, entretanto, que a análise de Adorno não implica que não haja diferenças de qualidade musical entre tipos distintos de música popular. De fato, Adorno foi por vezes acusado de reduzir todas as formas musicais – mesmo aquelas que tomam parte da indústria do entretenimento – a um mesmo denominador comum. Foi criticado por ter sucumbido a uma bipolaridade estanque, auto-excludente. Trata-se, acredito, de uma interpretação incorreta, cuja razão de ser repousa sobre uma má compreensão daquilo que está, de fato, sendo criticado mediante as análises que faz sobre música. Adorno é músico. Sabe da diferença (musical e social) entre o jazz e outras formas musicais. Sua questão não é tanto a de diferenciar os eventuais subníveis de qualidade musical no interior da música popular. Seu esforço é para tentar determinar

⁷² ADORNO, Theodor W. *Moda Intemporal*, p. 119.

⁷³ Idem.

quais seriam as formas musicais que objetivamente rompem com a lógica dominante – do ponto de vista tanto da sua constituição interna quanto da sua posição no interior da realidade social. Enquanto que nos textos dos anos trinta de fato não haja qualquer abertura e flexibilização por parte do filósofo, alguns de seus escritos posteriores em sociologia da música – os quais, diga-se de passagem, preservam o que havia de substancial nos textos em questão – abordam essa problemática. Quanto a isso, há uma passagem interessante em *Música Ligeira*:

No interior da música ligeira, o jazz possui indiscutivelmente seus méritos. Em relação à idiotia da música ligeira derivada da opereta de Johann Strauss, ele possui proficiência técnica, presença de espírito, bem como a concentração que a música ligeira frequentemente desconstrói, apregoando da mesma maneira uma capacidade rítmica e sonora de diferenciação. O clima do jazz libertou os *teenagers* do mofo sentimental da música utilitária dos pais. Há de se criticar o jazz tão somente quando a moda intemporal, organizada e multiplicada por interessados, arroga-se moderna, e, tanto quanto possível, vanguardista.⁷⁴

Mais uma vez, a crítica ao jazz e à sua estandardização apesar de toda pseudo-individualização improvisatória, bem como aos demais produtos da indústria cultural, revela seu sentido mais profundo diante das consequências antropológicas mais amplas que se apresentam. Diante de um cenário em que os sujeitos cada vez mais são compelidos a se render aos padrões, sempre os mesmos, que lhe são vendidos pelo maquinário da cultura, empurrados para uma socialização que totaliza sua própria constituição interna, como é possível que se pense a própria noção de indivíduo? Para Adorno, a regressão da audição, o modo não reflexivo como as pessoas se relacionam com a música que ouvem no rádio, é mais um sintoma de uma sociedade que, ao aperfeiçoar o domínio técnico de manipulação das coisas e desvinculá-lo dos ideais que poderiam levar as pessoas a uma vida digna, terminou por produzir indivíduos a tal ponto reificados que mesmo a tradicional noção de indivíduo, tal como pensada pela tradição filosófica, torna-se problemática, senão insustentável. Diante da aceitação incontestante daquilo que é dado, da adaptação irrestrita a tudo o que é social e da incapacidade de pensar por conta própria, a ideia de um indivíduo que guarda uma autonomia reflexiva diante do mundo e de si mesmo parece, segundo Adorno, não mais encontrar correlato no âmbito das sociedades administradas.

Nesse sentido, talvez pudesse se afirmar que Adorno é mais hegeliano do que marxista. Já em Hegel, – cuja filosofia, como dissemos, está na base do pensamento

⁷⁴ ADORNO, Theodor W. *Música Ligeira*, pág. 104 – grifos meus.

adorniano – o processo de formação da consciência somente era possível mediante uma postura reflexiva diante do mundo, de modo que a constituição interna e estrutural do Eu se dava em função do modo como ele se relacionava criticamente com a realidade, ao longo de um processo dialético. Adorno filia-se à mesma linha de pensamento: não há como pensar o indivíduo enquanto consciência legitimamente humana sem que este esteja engajado em um processo autorreflexivo que, progressivamente, forja a sua própria autonomia. A filosofia crítica adorniana, portanto, faz jus à sua matriz hegeliana quando associa à noção de individualidade uma capacidade crítica e racional autônoma do indivíduo frente ao mundo e a si próprio: é mediante o processo dialético da crítica que a consciência individual se faz humana e que o espírito se desenvolve. Só pode haver individualidade legítima quando há liberdade, na mesma medida em que a liberdade é o resultado e o pressuposto do processo de individuação. Isto é, somente pode ser indivíduo aquele que dispõe de si próprio frente às coações de tudo que lhe é externo, mantendo-se sempre aberto à sua assimilação crítica em direção ao novo. Nesse sentido, a indústria cultural e o rádio, incluindo a música de entretenimento e o jazz, na medida em que são incentivadores da passividade e da falta de reflexão por parte dos seus ouvintes, colaboram para um processo cada vez mais aprofundado de aniquilamento do indivíduo no contexto da sociedade de massas. A crítica de Adorno nos leva a uma imagem paradoxal, a de uma sociedade individualista sem indivíduos:

A espontaneidade e a concentração do ouvinte não são exigidas nem sequer toleradas pela música ligeira, que proclama, como norma própria, a necessidade do relaxamento frente aos processos de trabalho. (...) A passividade exigida insere-se no sistema global da indústria cultural como uma crescente estultificação. Não que um efeito emburrecedor se depreenda imediatamente das peças individuais. Mas o fã, cuja necessidade daquilo que lhe é imposto pode elevar-se à euforia embotada e às tristes sombras da antiga embriaguez, é educado mediante o sistema global da música ligeira com uma passividade que, possivelmente, também é transposta a eu pensamento e a seus comportamentos sociais.⁷⁵

Assim, a crítica à música de entretenimento e aos hábitos dos seus ouvintes, dos quais trataremos mais detidamente no terceiro capítulo, não se reduz ao âmbito estritamente musical e nem sequer é formulada em termos de gosto. Isto é, para Adorno, o problema não está (somente) no fato de a mercantilização musical radiofônica repetidamente empurrar aos ouvintes um material musical objetivamente ruim, simplório, rebaixado; mas no fato de invadir todas as esferas da vida do indivíduo,

⁷⁵ ADORNO, Theodor W. *Música Ligeira*, pág. 98.

ditando-lhe o que pensar e comprar e, sobretudo, incentivando-o à passividade e à reconciliação com o mundo que lhe é apresentado como necessário. Desse modo, sua consequência mais extrema é a própria dissolução das condições de possibilidade da existência concreta do indivíduo, tal como a tradição iluminista o tivera formulado. Não há indivíduos, em sentido estrito, quando os seres humanos particulares são engolfados e totalizados, desde fora, pelos ditames da sociedade administrada. É nesse sentido, mais uma vez, que se deve entender, portanto, a crítica, ao mesmo tempo musical e sociológica, que o filósofo faz à música tal como se apresenta sob o domínio do capitalismo.

O desaparecimento de distinções qualitativas entre as diversas manifestações culturais, no campo da música e das artes, e a impossibilidade de se fazer um discurso avaliativo sobre elas que se pretenda objetivo, sob o argumento do valor cultural intrínseco igual a toda forma de expressão artística – típico de todas as formas de relativismo, cada vez mais em voga –, aponta para uma abstração do conteúdo da música e da arte que talvez decorra, justamente, da sua natureza econômica na forma de *mercadoria*, como apontara Lukács. Ou seja, a prometida democratização dos bens culturais, de fato, se dá com o desenvolvimento das formas de reprodução técnica, como comemorou Benjamin. Mas esse acesso ampliado aos bens culturais somente é possível porque é promovido por um tipo específico de desenvolvimento econômico, fenômeno histórico localizado no tempo e no espaço, que é o surgimento de um *mercado* da cultura. Isto é, a música, de fato, passou a ser mais produzida e mais escutada no século XX, mais do que em qualquer outro momento da história da humanidade; mas isso ocorre mediante o seu transformar em *mercadoria*, no sentido marxiano do termo.

No próximo capítulo, trataremos do esforço de Adorno para formular uma *fenomenologia do rádio*. Isto é, abstraídas as suas significações econômicas e culturais e a sua relação com a situação geral da sociedade, as quais tratamos neste primeiro capítulo, o rádio passa a ser analisado do ponto de vista do seu modo particular de expressão e de sua sonoridade típica. Nesse contexto, os conceitos de Benjamin serão necessários para uma avaliação do aparato técnico da radiodifusão.

3. MÚSICA E REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA: ADORNO E UMA FENOMENOLOGIA DO RÁDIO

À medida em que as pessoas são submetidas cada vez mais a mecanismos públicos de todo tipo, e à medida em que a pressão desses mecanismos sobre o indivíduo aumenta, é evidente que esses mecanismos devem tentar ainda mais se esconder atrás de uma fachada de adaptabilidade, privacidade e intimidade com o indivíduo, apenas para não assustá-lo tanto de modo que o efeito se incline para o contrário e o indivíduo não tente escapar do inescapável.

Theodor W. Adorno,
*Radio Physiognomics*⁷⁶

A supremacia das instituições centrais autoritárias sobre a privacidade dos cidadãos não é apenas promovida pelo rádio: é, em parte, o pressuposto histórico da existência do rádio igualmente. A voz do rádio é o executor, o órgão dessas autoridades. Assim como essas autoridades se alienam dos homens, considerando os homens como um mero material para a realização de sua vontade, o mesmo acontece com a voz do rádio. É sua alienação, sua reificação em virtude da qual parece falar por si. A expressão da voz do rádio testemunha a reificação da sociedade.

Theodor W. Adorno,
*The Radio Voice*⁷⁷

Como primeiro enfoque de análise da problemática da escuta e do ouvinte radiofônicos, Adorno adota, como perspectiva metodológica, uma espécie de *fenomenologia fisiognômica* do rádio. O que isso quer dizer? De um lado, utiliza-se do princípio metodológico da fisiognomonía⁷⁸, segundo o qual as marcas externas do rosto humano são manifestações de fatores internos, associados à saúde corpórea e mental, e, como tais, devem ser interpretadas com o objetivo de se diagnosticar disfunções internas que causam determinadas patologias. Do ponto de vista dessa antiga prática científica, portanto, o diagnóstico de uma patologia depende não somente do conhecimento do funcionamento interno do corpo humano mas, também, do *modo* como esse funcionamento interno se manifesta na superfície do próprio corpo. Nesse sentido, há um interesse de igual importância no seu aspecto fenomênico, por assim dizer. Adorno se apropria desse modelo no sentido de propor um estudo do rádio que se

⁷⁶ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 71.

⁷⁷ ADORNO, Theodor W. *The Radio Voice*, p. 391.

⁷⁸ *Fisiognomia* ou *fisiognomonía* é uma antiga prática diagnóstica da medicina oriental originária na Índia e posteriormente levada para a China onde passou a ser parte integrante dos procedimentos da milenar medicina chinesa. Segundo a *fisiognomonía*, os traços da face estão em relação direta com a constituição interna do corpo, de modo que sua análise possibilita o diagnóstico de enfermidades e a determinação de seus tratamentos, servindo como indicadores de diversas formas de desequilíbrios internos.

preocupe não somente em pensá-lo do ponto de vista do seu pano de fundo econômico e social, mas que também procure descrevê-lo como *fenômeno*: o fenômeno do rádio tal como ele de fato aparece na, digamos, superfície da vida social. Tal como as marcas externas do corpo mantém relação com a dinâmica corpórea mais profunda, também o rádio, enquanto ferramenta tecnológica de amplo uso nas mais diferentes esferas da vida social, cultural e econômica, está relacionado e manifesta traços desse amplo contexto no qual se insere. Contudo, ele tem um *modo específico* de manifestação, ou de expressão. Assim, se o objetivo de uma pesquisa é determinar os modos particulares como o rádio influencia a vida dos seus ouvintes, então também interessa que se faça uma *descrição* desse modo específico de manifestação de traços sociais mais amplos, que é o rádio. E, por isso, em textos como *Radio Physiognomics*, *The Radio Voice* e *The Radio Symphony*, o que Adorno procura fazer é uma caracterização desses fenômenos – os fenômenos que, em conjunto, formam o fenômeno do rádio – buscando elencar as categorias que os descrevem.

Adorno defende, ainda, seu uso da noção de fisiognomonia para a compreensão do rádio acrescentando a ideia segundo a qual também no fenômeno do rádio se pode falar em uma espécie de unidade que remonta à unidade típica de um rosto humano. Os elementos de uma face humana se dispõem segundo uma certa proporção e somente juntos e dispostos daquele modo específico em que se encontram é que se configura uma totalidade unívoca de um rosto. Nesse sentido, a face é uma totalidade diferenciada – ela é resultado das suas partes componentes ao mesmo tempo em que dá sentido a elas –, e assim também é o fenômeno do rádio. É como se também o rádio tivesse um “rosto”, uma “face”, uma “feição”. Imaginemos o sujeito que chega em casa e, depois de um dia de trabalho, encontra-se com o seu aparelho de rádio na sala, liga-o e põe-se a escutar. Inclusive pelo fato de o rádio ser uma ferramenta que fala, o seu fenômeno está envolto na ideia de uma quase presença. O hábito de deixar o rádio ligado – ou, mais recentemente, a televisão – como forma de não sentir-se sozinho atesta esse fato. Assim, Adorno pensa no empreendimento teórico de uma fenomenologia do rádio como uma fisiognomonia de um rosto, como uma tentativa de descrever *os seus traços*. No entanto, trata-se de “traços sonoros”, de modo que a fisiognomonia do rádio deve ser entendida em termos de caracterização de uma voz, de um jeito de falar, de um jeito de se expressar.

Em *Radio Physiognomics*, Adorno enfatiza o que considera ser uma característica central da “voz do rádio”: sua ilusão de proximidade. Quando o rádio fala,

o faz com proximidade e intimidade, e isso, segundo Adorno, constitui um dos elementos centrais da sua presença no cotidiano da vida humana. Para Adorno, ter isso presente é imprescindível para que se possa descrever o alcance da sua influência:

A “ilusão de proximidade” está intimamente associada a “voz do rádio” como tema da radiofisiognomia. A razão óbvia para essa ilusão de um rádio falante é que o ouvinte encara diretamente o aparelho em vez da pessoa que está tocando ou falando. Assim, a ferramenta visível torna-se o portador e a personificação do som cuja origem é invisível. Não importa quão facilmente essa experiência possa ser corrigida pela mais simples reflexão posterior, ainda pode muito possivelmente afetar nossa relação com o rádio muito mais profundamente do que a maioria das pessoas percebe.⁷⁹

Isto é, Adorno propõe uma abordagem que pretende levar em consideração os aspectos ilusórios e inconscientes da experiência do rádio. Trata-se de descrever as maneiras como o rádio aparece para quem o escuta. Diferentemente da imprensa escrita, que necessita de uma objetivação concreta da palavra no papel, a presença do rádio sugere uma fluidez e uma sensação de proximidade de outra ordem, que ressaltam a sua autoridade. Por isso, a descrição dos traços do fenômeno que permanecem inconscientes para o ouvinte é tão importante para Adorno. Ou seja, se temos uma relação duradoura com um objeto tecnológico ao longo de várias horas por dia, é de se esperar que esse objeto passe a ter uma considerável influência sobre os seus usuários, principalmente em função dos seus traços não diretamente evidentes. Então, seu estudo visa a análise do fenômeno como meio de compreender, posteriormente, os seus impactos sobre os ouvintes. “Assim como o fenômeno do rádio fornece o ‘material’ para a relação psicológica dos ouvintes com o rádio”, escreve Adorno, “ele também fornece o material para a sua penetração científica”⁸⁰. Seu objetivo é caracterizar essa “voz” típica do rádio – a mesma que transmite uma sinfonia de Bruckner e uma apresentação de Glenn Miller, e que, portanto, deixa sua marca sobre tudo que é veiculado por ela, independentemente das diferenças de conteúdo. Então, o que é visado pela descrição fenomenológica da “voz do rádio” é a determinação da sua influência potencial sobre o ouvinte, objeto final da pesquisa. Nesse sentido, Adorno explicita:

A questão de por que seguimos este método descritivo ou “fenomenológico” pode ser facilmente respondida. Estamos nos concentrando no fenômeno porque é realmente o fenômeno que determina a reação dos ouvintes, e nosso objetivo final é estudar o ouvinte. O homem que senta em sua poltrona e escuta rádio não ouve o que está acontecendo na sala de conferências ou no estúdio da rede. Ele não ouve comprimentos de onda e frequências. Ele ouve apenas o que continua “debaixo de seu nariz”.⁸¹

⁷⁹ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 47.

⁸⁰ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 61.

⁸¹ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 65.

Adorno considera que a estrutura do fenômeno do rádio é tal que engendra formas de *desproporção*. Desproporções essas que são verificadas, no âmbito do fenômeno, desde o modo como se dá a relação entre o indivíduo e o aparato até nos aspectos qualitativos internos ao próprio som do rádio. Em um primeiro sentido, há uma desproporção no fato de o fenômeno da audição radiofônica envolver uma relação entre um indivíduo privado, que escuta a música e os programas transmitidos em um ambiente privado, e toda a esfera pública, mediada pelo aparato e veiculada pelos alto-falantes. Nesse particular, não importa, para Adorno, o conteúdo daquilo que de fato está sendo veiculado musicalmente ou verbalmente pela ‘voz do rádio’: o mero fato de a escuta radiofônica opor a esfera privada e individualizada à esfera pública que se materializa no rádio imprime à ‘voz do rádio’ uma característica autoritária. Além disso, essa desproporção de forças na relação do indivíduo com o aparato é aprofundada pelo fato de o rádio, pela sua própria estrutura técnica, permitir ao ouvinte um grau muito pequeno de interferência no seu funcionamento. Ao ouvinte, está limitada a possibilidade de participação e de controle sobre a ferramenta. A depender do nível de avanço tecnológico da sua aparelhagem, tem a sua disposição uma série de botões que lhe possibilitam timbrar o som que escuta, alterando a distribuição de frequências graves, médias e agudas, além de poder, manualmente, interferir na qualidade da própria recepção – porém, nos anos trinta, apenas os rádios mais modernos possuíam esses recursos de melhoramento sonoro, que se tornaram comuns nas aparelhagens de rádio e discos nas décadas seguintes. Para além disso, e no máximo, o ouvinte tem o controle sobre a estação a ser escutada, na medida em que pode escolher entre as diversas opções que lhe são oferecidas na faixa de frequências possíveis do aparelho⁸². Mesmo assim,

⁸² O que está fazendo um sujeito quando gira indefinidamente o botão do seu rádio consultando as diferentes programações sem que aparentemente tenha um interesse particular em alguma delas? *Radio Physiognomics* traz uma análise particularmente interessante acerca do sentido do ato de girar o botão do rádio sem objetivo algum – interessante porque o fenômeno nos remete a hábitos mais contemporâneos como o de *zappear* com o controle remoto de uma televisão ou o de navegar pelas páginas de uma rede social. Adorno procura caracterizar a relação do indivíduo com o objeto tecnológico nos termos de uma psicologia social. Escreve: “As pessoas giram o botão [*twirl the dial*] só por girar. Eles giram o botão até obter uma nova estação e assim que conseguirem, ou assim que eles souberem que podem obtê-lo, eles mudam novamente e tentam de novo com uma estação diferente. Claro que eles podem ser capturados por algo que lhes interesse particularmente, mas parece haver uma forte probabilidade de que o girador-de-botão [*dial turner*] – o homem ou mulher que não mexe no rádio para obter uma estação ou programa específico, mas apenas para se aventurar no ar – obtém seu principal prazer pelo próprio fato de girar o botão e das possibilidades da máquina, sem se importar muito sobre o que ele recebe” (ADORNO, Theodor. *Radio Physiognomics*, p. 101). A busca por um uso perfeito da máquina – uma “sintonização” perfeita de uma determinada estação, por exemplo –, sem que esse uso esteja vinculado a qualquer finalidade revela uma relação fetichista com o objeto, na qual os meios se transformam em finalidades desejadas por si só. Assim, Adorno se refere a uma forma de “identificação com um poder

tendo sido sintonizada uma estação de sua escolha, eventualmente equalizada segundo as preferências individuais daquele que escuta, permanece o panorama básico e inalterável de uma oposição entre um ouvinte isolado e uma voz anônima irretrucável, que representa forças sociais desconhecidas. Assim, Adorno desconfia que o desenvolvimento de uma relação cotidiana com uma máquina que fala e que não pode ser interrompida – a não ser que o rádio fosse desligado e o fenômeno cessasse de existir por completo – tende a fortalecer a autoridade da ferramenta sobre a pessoa⁸³. Mais tarde, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno retomaria esse tópico comparando o rádio ao telefone, afirmando que “a passagem do telefone ao rádio separou claramente os papéis” entre a esfera do indivíduo isolado e a esfera da indústria cultural que, com o domínio da técnica e o uso de um aparato de larga escala promove uma padronização cada vez maior dos produtos musicais que veicula, educando a percepção da massa de ouvintes e condicionando seus gostos e suas necessidades. “Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito”, escreve Adorno, em *Indústria Cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas*. “Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações”⁸⁴.

O mero fato de o rádio ser uma espécie de máquina falante que não mostra a imagem daquele que fala pode ter um efeito psicológico inconsciente sobre o ouvinte que, em silêncio diante do aparato, associaria à “voz do rádio” um caráter de autoridade

central”, na medida em que o indivíduo, intuindo sua impotência diante do aparato, tenda a se associar a ele. “Quando as condições impedem as pessoas de cumprirem esse desejo contra um poder central, elas fazem do caso do poder o seu próprio caso” (ADORNO, Theodor. W. *Radio Physiognomics*, p. 102.)

⁸³ Em seu interessante artigo *Adorno's radio phenomenology: Technical reproduction, physiognomy and music*, Babette Babich analisa algumas das teses de *Current of Music* mostrando como é possível, em muitos casos, atualizá-las para o contexto tecnológico contemporâneo, no qual já não escutamos música no rádio mas, sobretudo, em computadores e *smartphones*. Ainda que não seja o nosso objetivo fazer o mesmo aqui, destacamos ao menos uma passagem. Babich sustenta que permanece hoje, tanto quanto na década de trinta, a assimetria entre o aparato tecnológico e o seu usuário. Assim como o ouvinte de rádio tinha um poder extremamente limitado sobre o seu aparelho, o mesmo ainda ocorre com relação aos nossos. Babich escreve: “O ouvinte tradicional deve sintonizar o aparelho: esta é a dinâmica fisionômica. Mas esse mesmo esforço de ajuste é, em última análise, inútil e, na verdade, pouco ganha em termos de melhoria e estamos sempre à mercê dos limites da tecnologia em questão. Isso não significa que se elimine o equivalente a girar botões, e as pessoas costumam expressar grande entusiasmo pela busca automática no som do carro, pois permite navegar com o toque de um botão. Mas o usuário do rádio no carro continua a parar a estação que está tocando para buscar outra, como sugere Adorno. Para além do desejo de uma sociologia fenomenológica dos hábitos de escuta em rádios automotivos, a questão tecnológica como Adorno procurou abordar continua a ser o caso hoje, qualquer que seja a configuração de áudio, não importa quão sofisticada, porque a questão é que em algum nível tem-se inevitavelmente que tolerar os limites mecânicos de sua configuração e se conformar a eles” (BABICH, B. *Adorno's radio phenomenology*, p. 973)

⁸⁴ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, p. 57.

e de infalibilidade. Não é a toa o fato de os principais regimes políticos do período terem feito um uso extensivo – e, como sabemos, bem sucedido – do rádio como ferramenta propagandística: sua eficiência, nesse sentido, não se dá apenas em função do mero fato de uma mensagem poder ser entregue a um número cada vez maior de pessoas mas, também, em função da própria estrutura do fenômeno que, em sua desproporção, induz uma crença irrestrita no seu conteúdo. Não importa o conteúdo daquilo que é transmitido; se “deu no rádio”, então é verdade. Tanto em *Radio Physiognomics* quanto mais tarde na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno associa o caráter onipresente do rádio – o fato básico de sua *ubiquidade*, na medida em que as transmissões, ao longo das décadas de 1920 e 1930 passaram a ser escutadas por grande parte dos cidadãos dos países liberais e economicamente desenvolvidos – à ascensão e ao fortalecimento dos regimes autoritários. A associação entre totalitarismo e rádio não é acidental, mas se deve ao fato de o rádio concretizar, no âmbito das comunicações e da tecnologia, o mesmo princípio autoritário dos regimes fascistas, na medida em que intenciona uma existência onipresente e coloniza, sem direito ao diálogo e ao contraditório, os diversos âmbitos privados da vida das pessoas. No auge do expansionismo da presença alemã para outras regiões da Europa Central, as transmissões de rádio foram amplamente utilizadas para fortalecer o apoio a Hitler, mesmo nas regiões mais afastadas. O discurso oficial da propaganda nazista, enfatizava a importância de as pessoas manterem seus aparelhos ligados para ouvir os discursos do *Führer*. Após a anexação da Áustria, em março de 1938, Hitler avançou em uma campanha de defesa dos habitantes da Tchecoslováquia de origem alemã, utilizando o rádio como uma ferramenta importante de propaganda. Segundo Adorno, na ocasião “as autoridades alemãs expressaram inequivocamente sua expectativa de que cada habitante da Alemanha ouvisse o discurso de Hitler”. Isto é, “qualquer um que tentasse escapar da voz de seu *Führer* foi virtualmente ameaçado”⁸⁵. Depois, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno voltou seguidamente ao tema da relação do rádio com os regimes autoritários que ascenderam na Europa quase que simultaneamente à sua disseminação para milhões de lares, ressaltando a perda do conteúdo específico das transmissões diante do simples fato de sua onipresença. Escreve:

⁸⁵ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 113.

O rádio torna-se aí a voz universal do Führer; nos alto-falantes de rua, sua voz se transforma no uivo das sirenes anunciando o pânico, das quais, aliás, a propaganda moderna é difícil de se distinguir. Os próprios nacional-socialistas sabiam que o rádio dera forma à sua causa, do mesmo modo que a imprensa fizera para a Reforma. O carisma metafísico do Führer, inventado pela sociologia da religião, acabou por se revelar como a simples onipresença de seus discursos radiofônicos, que são uma paródia demoníaca da onipresença do espírito divino. O fato gigantesco de que o discurso penetra em toda parte substitui seu conteúdo, assim como o favor que nos fazem com a transmissão do concerto de Toscanini toma o lugar de seu conteúdo, a sinfonia.⁸⁶

Todo o poder coercitivo do aparato tecnológico sobre as pessoas, sua enorme capacidade de influenciá-las, depende de um certo escamoteamento dos interesses que condicionam sua produção e sua distribuição massificada, sejam esses interesses político-ideológicos, como dissemos, ou econômicos e mercantis. Por isso, o fenômeno do rádio – e, ao que tudo indica, também das demais tecnologias de massa que se seguiram a ele até os dias de hoje – tem de necessariamente ser vivido, pelo ouvinte, sob a ilusão de uma experiência individualizada, na qual o aparato tecnológico aparece para o usuário sob a forma de uma tecnologia personalizada e adaptada aos seus gostos e interesses. Assim, há uma relação inversa entre o poder efetivo do aparato sobre as pessoas e a consciência que elas têm desse poder: enquanto os indivíduos sofrem uma pressão cada vez maior de ‘mecanismos públicos’ de todo tipo, “é evidente que esses mecanismos devem tentar ainda mais se esconder atrás de uma fachada de adaptabilidade, privacidade e intimidade, apenas para não assustá-lo tanto que o efeito incline-se para o contrário e o indivíduo não tente mais para escapar do inevitável⁸⁷”. Essa “ilusão de privacidade”, como mencionamos, é central no fenômeno da audição radiofônica, e expressa uma contradição: a escuta, que é, de fato, realizada por um ouvinte privado no âmbito privado do lar, ao mesmo tempo permanece alheia ao seu caráter público, mediatizado pela ferramenta. Ao oferecer produtos de massa, produzidos segundo critérios mercadológicos e visando o lucro – como a música, por exemplo –, para serem consumidos no âmbito privado, o rádio disfarça a distribuição massificada fazendo-os parecer peças de valor oferecidas com exclusividade para o indivíduo que o escuta. Trata-se de um traço que, como vimos, Adorno diagnostica também no jazz e em todo o âmbito dos produtos culturais massificados, a saber, a padronização generalizada que é, a todo o tempo, disfarçada sob formas de pseudo-

⁸⁶ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, p. 75

⁸⁷ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 71.

individualizações. Voltaremos a esse tema quando tratarmos da sua teoria da audição musical.

A ‘voz do rádio’ apresenta desproporções, também, no que diz respeito à articulação interna dos sons que transmite, como resultado das filtragens que o aparato faz na mediação entre a captação sonora de uma apresentação musical, por exemplo, e sua escuta pelo alto-falante da aparelhagem. A música transmitida pelo rádio, segundo Adorno, é afetada em sua sonoridade e soa certamente diferente de sua performance ao vivo. No fenômeno do rádio, a sonoridade musical é dotada de diferentes níveis de distorções. Há uma espécie de eco, além de certo achatamento e abafamento das apresentações transmitidas. Talvez isso não seja um problema para boa parte da música produzida desde a era do rádio, em especial no âmbito da música popular, na medida em que essa música já foi pensada *supondo* a neutralização do som promovida pelo próprio rádio. Isto é, em certo sentido, a música que já foi composta tendo em vista sua execução no rádio, incorpora estruturalmente os elementos sonoros do próprio rádio, e não poderia ser diferente na medida em que, sob o capitalismo desenvolvido, a música é produzida pelo mesmo aparato tecnológico pelo qual será, também, reproduzida. Mas, para Adorno, o problema de uma tal alteração sonora se dá, sobretudo, na veiculação de peças cuja composição supunha a sua execução não somente ao vivo mas também nas condições físicas de uma acústica adequada para poder soar de uma determinada maneira.

Para Adorno, há um impacto particularmente importante no caso específico das transmissões de sinfonias – parte importante dos objetivos pedagógicos esperados do rádio e buscados através de programas como o *NBC Music Appreciation Hour*. A sinfonia é o seu caso paradigmático do poder desarticulador da transmissão radiofônica sobre aquilo que publica. Não se trata, é claro, de uma sinfonia em particular. Trata-se da *forma* que caracteriza as sinfonias clássicas em geral e que ficou mais ou menos estável ao longo do período da história da música erudita europeia compreendido entre Haydn – tido como o pai da forma sinfônica – e Beethoven. É essa forma que, para Adorno, é inadequada para a radiodifusão. Isso porque há um conjunto de traços que são constitutivos da forma sinfônica, tal como realizada pelo classicismo vienense; trata-se, portanto, de um tipo específico e muito bem caracterizado de música orquestral. Em sua forma tradicional, uma sinfonia é dividida em quatro partes – ou quatro *movimentos*: uma abertura, costumeiramente um *allegro*, um segundo movimento lento, um *scherzo* e um movimento final. Variações menores de fato aconteciam mas, mesmo assim, os

compositores do período clássico mantiveram uma certa estabilidade do modelo. Cada um dos quatro movimentos, por sua vez, eram escritos segundo os parâmetros de determinadas modelos, como a forma-sonata, a forma sonata-rondó e a fuga. O primeiro movimento, por exemplo, costumava ser escrito na chamada forma-sonata, que subdividia-se em três partes internamente diferenciadas: abre-se com uma *exposição* que apresenta os dois temas centrais da peça em duas áreas tonais, sendo o primeiro deles na tônica e o segundo, a fim de estabelecer um contraste e uma tensão com o primeiro, na dominante; segue-se com o *desenvolvimento*, quando os dois temas são explorados e diversificados, alterados rítmica e melodicamente, executados por diferentes partes da orquestra; por fim, termina-se o movimento com uma *recapitulação*, quando os dois temas inaugurais são novamente apresentados, agora ambos na tônica a fim de resolver a tensão inicialmente estabelecida, fechando-se, assim, o primeiro dos quatro movimentos que compõem a sinfonia. Trata-se, portanto, de uma forma extremamente organizada de composição musical – não é à toa que a música de Beethoven e do clássicos vienenses sejam associados, como Kant na filosofia, à racionalidade do Iluminismo.

A forma sinfônica, no entanto, não é constituída apenas de um esquematismo puramente formal. Também no nível do *conteúdo* musical, há um conjunto de constituintes básicos que lhe são característicos. Adorno toma a Sinfonia n.º 5 de Beethoven, e em particular o seu primeiro movimento, como o caso paradigmático dos seus constituintes fundamentais. De um lado, há uma enorme economia e concisão na escolha dos temas, o que é evidente no célebre motivo de abertura, dotado de uma simplicidade retumbante. De outro, intensidade, concentração e densidade lhes são característicos. É característica do modelo sinfônico, portanto, o desenvolvimento de um amplo decurso musical que, mesmo sendo altamente diversificado e complexo, desenvolve-se a partir de constituintes muito básicos. Adorno enfatiza que a forma sinfônica, então, tem *caráter processual*: um processo que se inicia na simplicidade do motivo de abertura, mas que prossegue no sentido de desenvolvê-lo explorando as possibilidades que são sugeridas por sua própria constituição. Nesse sentido, também, a *concisão* é um traço fundamental: o seu desenvolvimento não comporta nada de fortuito, que tivesse sido acrescentado arbitrariamente e ‘de fora’. Em oposição ao que viria a ser uma mudança fundamental introduzida pela música romântica, a introdução do *detalhe expressivo* destacado da totalidade da obra, na sinfonia clássica os detalhes são partes integrais da totalidade e têm seu sentido dado somente pela relação funcional

que mantêm com ela. Por isso, cada detalhe, por mais enfático que possa soar, “é absorvido no todo por sua própria espontaneidade e ganha seu verdadeiro peso apenas por sua relação com o todo, como revelado finalmente pelo processo sinfônico”⁸⁸. Assim entendido, no “processo sinfônico” todas as partes são resultados de uma espécie de desenvolvimento imanente de um princípio elementar que vai progressivamente se autodiferenciando no decorrer do desenvolvimento da peça. É uma espécie de “forma integral”, no jargão adorniano, no sentido do estabelecimento de uma totalidade dialética, internamente diferenciada e articulada, na qual o conteúdo de cada uma das partes somente ganha sentido na relação mútua que estabelecem entre si e com o todo. Assim, em *The Radio Symphony*, Adorno escreve:

Se tudo em uma sinfonia de Beethoven, em última instância, é idêntico em seu conteúdo motivico, nada é literalmente idêntico no sentido de simples repetição, mas tudo é “diferente” de acordo com a função que exerce no desenvolvimento do todo. Um movimento sinfônico de Beethoven é essencialmente a unidade de uma multiplicidade, bem como a multiplicidade de uma unidade, a saber, do mesmo material temático.⁸⁹

A experiência estética de uma sinfonia, portanto, é a experiência de uma *totalidade*. Mas uma totalidade que somente pode ser estabelecida em função de uma multiplicidade de elementos, dispostos segundo uma relação interna profundamente compacta e amarrada. Como vimos no capítulo anterior, Adorno considera que falta ao jazz justamente esse caráter de uma unidade diferenciada, na qual os detalhes estão em uma relação dialética com a totalidade. Não somente no jazz, mas em todo o âmbito da produção cultural de massa, incluindo também o cinema, há a tendência de produzir e enfatizar detalhes, mesmo quando eles não mantêm relação alguma com o sentido global de uma determinada peça musical ou cinematográfica. Enfatiza-se o detalhe em nome da sua capacidade de provocar estímulos: no jazz, por exemplo, o emprego de determinadas fórmulas rítmicas sincopadas, em função da acentuação dos tempos fracos do compasso, provocam, no ouvinte, a sensação de pequenos ‘sobressaltos’ os quais, por sinal, são percebidos na forma de um ‘balanço’. A totalidade rítmica jazzística, no entanto, mantém-se constantemente padronizada, de modo que o detalhe expressivo do tempo sincopado tensiona o princípio rítmico mais abrangente mas termina sempre engolido pela sua standardização. Há uma falta de complementariedade entre as partes

⁸⁸ ADORNO, Theodor W. *The Radio Symphony*, p. 149.

⁸⁹ ADORNO, Theodor W. *The Radio Symphony*, p. 89.

e o todo. O jazz, portanto, para Adorno, estabelece uma espécie de *má totalidade* na qual o todo é a mera junção mecânica de partes atomizadas e alienadas umas com relação às outras. Assim como no cinema, há no jazz uma super valorização do detalhe *enquanto tal*, ao qual se dedica um culto fetichista. O solo de saxofone, que não necessariamente contribui para a consecução de um sentido musical global, encontra um paralelo no efeito especial da câmera de cinema: em ambos os casos, os meios são transformados em fins, valorizados *por si*.

Além disso, a experiência estética da sinfonia clássica, em função desse seu caráter de uma totalidade concisa, envolve a percepção de uma forma de contração do tempo, uma ‘suspensão da consciência temporal’. Assim, como a percepção de uma sinfonia é a percepção de uma unidade, quanto mais concisa e compacta é uma peça sinfônica, mais o ouvinte sente que a música se contrai e tem a duração de um único instante. O tempo sinfônico, nesse sentido, é qualitativamente diferente do tempo empírico, em particular no que diz respeito ao seu caráter abstrato e puramente quantitativo. Enquanto a sinfonia romântica é marcada por uma temporalidade mais alongada em decorrência, justamente, do enfraquecimento das ‘formas integrais’ diante do aumento da importância do detalhe expressivo e individualista, na clássica “ouve-se o primeiro compasso de um movimento sinfônico de Beethoven apenas no exato momento em que se ouve o último”⁹⁰. Em *O dodecafonismo tardio de Adorno*, Igor Baggio mostra como a análise que Adorno empreende sobre a obra de Beethoven na *Filosofia da Nova Música* utiliza-se do “conceito schoenberguiano de *variação em desenvolvimento* e não apenas as noções habituais de variação e desenvolvimento tomadas separadamente”, ao que completa que “mais do que se prender às nuances técnicas assumidas pelo termo *variação em desenvolvimento* nos escritos teóricos de Schönberg, Adorno alude ao termo principalmente com o intuito de desenvolver uma interpretação da forma-sonata em Beethoven que tratará de pensá-la como um processo musical dialético”⁹¹. Em certo sentido, Adorno parece encontrar na música de Beethoven um paralelo musical para a filosofia hegeliana. É essa experiência, a de uma totalidade musical percebida sob a forma de uma temporalidade compactada que, segundo Adorno, fica inviabilizada através da mediação tecnológica do aparato radiofônico. Posto de outro modo, talvez se possa dizer que o ‘fenômeno sinfônico’ é qualitativamente distinto do fenômeno do rádio. Para Adorno, essa sensação de

⁹⁰ ADORNO, Theodor W. *The Radio Symphony*, p. 149.

⁹¹ BAGGIO, Igor. *O dodecafonismo tardio de Adorno*, p. 26.

compressão do tempo está intrinsecamente ligada à pretensão de se formular, na esfera da própria obra de arte musical e utilizando a sua própria linguagem, uma espécie de comunidade ideal, que colocaria em equilíbrio as necessidades individuais e globais. Pensada do ponto de vista da sua significação social, a sinfonia beethoveniana iluminista formularia, na esfera intrinsecamente musical, a consciência da possibilidade de uma comunidade equilibrada.⁹²

É esse mesmo poder de contração sinfônica do tempo que aniquila, enquanto dura a performance, as contingências da existência privada e transfigura os indivíduos no que poderia ser chamado não uma comunidade real, como Bekker chama, mas a consciência da 'ideia' de tal comunidade onde, ao mesmo tempo, os impulsos e desejos dos indivíduos são realizados e colocados em um equilíbrio perfeito com as necessidades da sociedade. A promessa da felicidade de tal equilíbrio, a formulação musical que ao mesmo tempo exhibe e subjuga os antagonismos entre o indivíduo e a sociedade, faz a grandeza de Beethoven.⁹³

⁹² Deve ficar claro que a apresentação dos elementos característicos da sinfonia do classicismo vienense, por parte de Adorno, tem a função de mostrar como o aparato tecnológico pode provocar alterações estruturais nas obras que transmite, facilitando ou não a sua apreensão adequada. Isso não quer dizer, no entanto, que Adorno estivesse descrevendo o modelo beethoveniano com o objetivo de postulá-lo como um ideal estético a ser perseguido pela música contemporânea. Ao contrário, a feroz defesa dos princípios do que chama de *Nova Música* – a saber, a música da segunda escola de Viena, de compositores como Schönberg, Alban Berg e Anton Webern – é embasada justamente na indesejabilidade e impossibilidade atual de uma relação entre universal e particular, entre o todo e as partes, nos moldes do que produzira Beethoven. Como demonstra Baggio, a crítica de Adorno à técnica dodecafônica “recai justamente sobre a principal justificativa dada aos princípios seriais pela maioria dos seus adeptos na primeira metade do século XX, a saber, que a técnica dodecafônica constituiria o meio de voltar a compor grandes formas autônomas” (BAGGIO, Igor. *O dodecafonismo tardio de Adorno*, p. 18). Isto é, suas objeções no campo a musical fundamentam-se nas críticas de sua filosofia às noções de sistema e de totalidade. Além disso, a noção de comunidade, articulada na música de Beethoven, nunca foi real do ponto de vista social e, portanto, constitui uma forma de ideologia, típica da mentalidade burguesa em ascensão no período pós-revolucionário. Mesmo o ideal de desenvolvimento máximo, plenamente organizado, a partir de um material inicial muito simples pode ser compreendido como um traço da consciência burguesa – que quer fazer muito a partir de muito pouco –, tal como se desenvolveu a partir da lógica racionalizante da produção privada e do trabalho livre, orientados por um princípio de eficiência e eficácia. Para Adorno, o processo de desenvolvimento e afirmação da própria tonalidade, que impôs um conjunto de regras que normatizam o tratamento do material sonoro, está, ele próprio, imbuído da mentalidade ocidental moderna e se constituiu, de forma mais ou menos involuntária, em consonância com a própria modernidade. Em artigo muito posterior, *Por que é difícil a nova música*, Adorno aponta o viés mecânico-matemático intrínseco à toda tonalidade, em função, justamente, de seu caráter ‘racionalizante’ e ‘organizador’. A onipotência da tonalidade, no entanto, uma vez reificada, necessariamente implica em esdandardização de toda a música, produzida com base no mesmo sistema de regras e padrões. Assim, a tonalidade dá as condições materiais para a exploração econômica da música, na medida em que ela, assim como a forma mercadoria, estabelece uma indistinção generalizada que engendra uma comparabilidade absoluta: tudo pode ser comparado com tudo. Sob a vigência da tonalidade, portanto, a música ficou mais suscetível e utilizável para sua utilização como mercadoria. Ao negá-la, a música nova, segundo Adorno, passa a desconhecer qualquer harmonia *a priori* entre universal e particular, e daí a dificuldade de sua compreensão: o ouvido receptor, sintonizado nessa harmonia, sente-se exigido demais quando precisa acompanhar por si só processos específicos das composições individuais, em que a relação entre universal e particular é articulada em cada caso.” (ADORNO, Theodor W. *Por que é difícil a nova música*, p. 155)

⁹³ ADORNO, Theodor W. *The Radio Voice*, p. 353.

A ideia de comunidade se expressa, primeiramente, no próprio uso de uma grande orquestra: isto é, escolhe-se usá-la em função das pretensões comunitárias da obra a ser executada, e não o contrário. Por isso, a sinfonia tem um aspecto público e parte da experiência de supressão da consciência temporal individual depende da apreciação coletiva da obra – nunca ocorreria a um compositor do início do século XIX compor uma sinfonia que seria apresentada a *uma* pessoa. Contudo, mais do que isso, contribui para a inadequação do aparato radiofônico a própria questão do volume e da intensidade sonora que devem ser atingidos por um trabalho sinfônico para a sua consecução. Adorno compara a experiência estética de uma sinfonia àquela de uma catedral. Pensemos nos *duomi* italianos, por exemplo, como o de Firenze, ou na *Basilica Sancti Petri*, em Roma. Em ambos os casos, a própria função religiosa e ritual dessas construções depende de uma arquitetura grandiosa, na qual as dimensões do prédio são calculadas em função da sua relação com o corpo humano, tomado como unidade de medida padrão. O impacto desses prédios depende das suas dimensões, e essas devem ser várias vezes maiores na comparação com as dimensões do corpo humano individual. Exige-se o estabelecimento de uma espécie de ‘espaço sinfônico’ consideravelmente amplo dentro do qual o compositor pode jogar com os contrastes entre sons fracos e sons fortes. Assim como a experiência de uma basílica, a experiência sinfônica exige uma espécie de imersão do ouvinte em um amplo espaço sonoro, sem o qual não é possível o estabelecimento de contrastes. Essa amplo espectro de intensidades sonoras, típico do modelo sinfônico, é necessário para o estabelecimento da unidade – isto para que o ouvinte conceba o ‘espaço sinfônico’ como internamente diferenciado porém *uno*. As sinfonias transmitidas pelo rádio, no entanto, passam por um duplo processo de compressão sonora: uma primeira compressão no âmbito da transmissão, por parte dos técnicos de som, e uma segunda na esfera privada da recepção, no polo oposto do ouvinte. Primeiro, o engenheiro de som responsável pela captação e pela transmissão atua como um mediador provocando uma primeira compressão do som captado, necessária para preparar o som captado para uma transmissão cuja recepção ocorrerá nos limites de uma sala privada de pequenas proporções. Essa primeira intervenção, segundo Adorno, já provoca um encolhimento da faixa de intensidade [*intensity range*] da orquestra. O sentido da sinfonia, enquanto forma integral, depende justamente da possibilidade de se explorar um grande intervalo de intensidades que vão do *pianissimo* ao *fortissimo*, de modo que a sinfonia radiofônica perde, já nessa primeira compressão, uma parte da amplitude de intensidades que lhe seria necessária. Adorno chama a

atenção, ainda, para o fato de que essa perda na amplitude não é apenas um encolhimento proporcional – se assim fosse, a sinfonia radiofônica seria uma espécie de ‘miniatura’ da performance presencial – mas, como os cortes afetam mais os *forte* do que o *piano* o que ocorre, na verdade, é mesmo uma distorção, ou, novamente, uma desproporção. Além disso, no âmbito da recepção por parte do ouvinte, uma segunda compressão ocorre no uso da própria aparelhagem do rádio, já que o volume em geral é regulado pelo ouvinte de acordo com o tamanho do recinto no qual ele se encontra. Assim, a sinfonia, cuja forma e cujo impacto estético em última instância depende do estabelecimento de um grande ‘espaço sinfônico’, que pressupõe sua execução em um grande ‘espaço empírico’ em uma sala acusticamente adequada, torna-se estruturalmente distinta quando veiculada no espaço privado de um apartamento.

A reprodução técnica pelo rádio impõe ao som, portanto, uma série de alterações que alteram *estruturalmente* aquilo que é veiculado. E, se essas alterações de fato ocorrem com a voz de uma pessoa – que, no rádio, pode soar muito diferente do que soa quando ouvida pessoalmente –, então é certo que se mostrarão problemáticas no que diz respeito à veiculação de uma peça musical, e mais ainda no caso das sinfonias clássicas. A transmissão que altera as qualidades sonoras de *uma* voz alterará ainda mais drasticamente a sonoridade de toda música orquestrada, na medida em que é parte de sua natureza a exploração das amplas possibilidades colorísticas proporcionadas pelos muitos casamentos sonoros que são possíveis no interior de uma orquestra. Quanto mais rica e diversificada for a construção sonora de uma determinada obra, isto é, quanto maior forem a variedade e as sutilezas de combinações e variações instrumentais e timbrísticas – fundamentais, para Adorno, nas grandes obras de arte –, maior será o prejuízo imposto ao ouvinte pela natureza da transmissão radiofônica. Adorno fala em um ‘abafamento’ e uma ‘reverberação’ do som no rádio que borra os contrastes e elimina as diferenças de colorido entre os timbres, causando uma espécie de compressão generalizada do som que indiferencia suas partes. Torna-se mais difícil para o ouvinte distinguir entre timbres cujas diferenças mais sutis desaparecem, afetando diretamente a dimensão harmônica. Sem uma mescla sonora adequada, há uma espécie de aplainamento do som que apaga a articulação e trunca o caráter processual da música, já que as transições sonoras ficam prejudicadas. Há mais uma espécie de desproporção: enquanto muitos instrumentos se fundem sob a forma monolítica de um único bloco sonoro, internamente indiferenciado, outros, por razões técnicas da transmissão, desprendem-se dessa totalidade e soam desconexos – como é o caso das percussões e da

flauta. O fenômeno radiofônico se reveste de um caráter contraditório pois, na ‘voz do rádio’, o som torna-se, por um lado, “mais uniforme, menos plástico e articulado e, por outro lado, mais levado aos extremos – um novo antagonismo dentro do fenômeno musical básico”⁹⁴. Adorno volta a essa questão em diversas passagens ao longo dos textos sobre a sonoridade do rádio. Em *Radio Physiognomics*, escreve:

No ar, a flauta, por exemplo, soa muito mais penetrante e menos mesclada do que em um orquestra. O seu contraste não ajuda a articular o resto. É tão distante do som total [tutti *sound*] que o ouvido não pode relacioná-la adequadamente com o resto do som; e essa relação é necessária para sua função como um contraste articulador. Essa desproporção vale também para as percussões. É difícil dizer se a falha está na superdefinição das flautas e percussões ou na relativa indistinção do resto da orquestra.⁹⁵

Ou seja, é problemática a reivindicação da indústria do rádio segundo a qual suas transmissões são dotadas de um caráter de “som original”, captado em uma casa de espetáculos e transmitido até os aparelhos nas casas das pessoas por um aparato tecnológico ‘neutro’ ou ‘transparente’ com relação à sonoridade da música executada. Ao contrário, a radiodifusão sabota o conjunto de interrelações entre os elementos sonoros. Quando essas articulações são necessárias para o estabelecimento do sentido global da obra, a ‘voz do rádio’ mostra-se inadequada para sua veiculação. As partes perdem suas conexões mútuas, destroem-se os elos que as conectam e que, em última análise, as amarram sob a forma de uma totalidade coerente. Trata-se de uma forma de atomização, pensada no âmbito da própria música: as partes estão atomizadas e não há mais a produção de uma totalidade que lhes desse sentido. O problema é que é justamente essa articulação interna que garante a unidade de uma peça, sem a qual a música se converte em uma má-totalidade, dissociada em partes desconexas. Isto é, para a estética adorniana, o todo não deveria ser externo às partes, mas, em troca, deveria constituir-se como o sentido produzido *pelas relações recíprocas entre as próprias partes* – e, por isso, na música artística, a totalidade se prenderia às partes sob a forma de uma imanência, sem que se reduzisse a nenhuma delas em particular. Está em todas elas e em nenhuma ao mesmo tempo, porque se constitui como totalidade em função do modo específico como essas relações estão postas em uma obra de arte específica. A atomização interna, na medida em que quebra essa articulação, quebra a própria

⁹⁴ ADORNO, Theodor W. *The Radio Voice*, p. 350.

⁹⁵ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 121.

totalidade, já que a totalidade é a articulação⁹⁶. Como veremos no próximo capítulo, essa decomposição ou dissociação das partes constituintes da totalidade sinfônica, em função das contradições da sonoridade da ‘voz do rádio’ tal como diretamente percebida pelo ouvinte no fenômeno radiofônico, favorece o que Adorno chama de uma ‘audição atomística’ das peças em questão. Com o aplainamento das nuances do som, ocorre simultaneamente um declínio da multiplicidade e da unidade. Na ausência de uma totalidade articulada a ser apreendida, a atenção do ouvinte termina por se dirigir aos detalhes que se tornam independentes uns dos outros.

O declínio da unidade, que é a essência da sinfonia, é concomitante com a decadência da multiplicidade por ela compreendida. Os elementos sinfônicos tornam-se átomos. A tendência para a audição atomística obtém sua base técnica exata e objetiva por meio da transmissão de rádio. O significado da música automaticamente se desloca da totalidade para os momentos individuais porque sua interrelação e articulação por dinâmicas e cores não são mais totalmente afetadas. Esses momentos tornam-se episódios semi-independentes, organizados principalmente por sua sucessão cronológica.⁹⁷

Há ainda um elemento importante na sonoridade do rádio, que também contribui para a desarticulação estrutural da qual falamos: trata-se do ruído constante que se escuta ao fundo de qualquer transmissão, o qual Adorno chama de “faixa sonora” [*hear-stripe*]: trata-se do chiado permanente que se escutava em toda transmissão radiofônica. Adorno compara esse ruído àquele produzido pela agulha quando atrita-se com o disco fonográfico. No entanto, diferentemente do ruído produzido pela agulha, o ruído típico do rádio decorre do aparato *elétrico* envolvido na transmissão. Daí, inclusive, a expressão *current of music*, que faz alusão à veiculação e escuta de música através de uma corrente elétrica⁹⁸. Esse chiado não é causado por uma sintonia inadequada de uma determinada estação, mas é *constantemente* produzido pelo próprio processo de transmissão do som. Adorno julga importante o fato de *toda* radiodifusão envolver a presença desse *hear-stripe*, independentemente do seu conteúdo, e por isso considera

⁹⁶ Como se vê, a análise adorniana é profundamente marcada por uma leitura dialética da arte. Em seus textos sobre os fenômenos de massa e sobre rádio, o tempo todo se entrevêm os debates vanguardistas europeus, em particular no campo da música moderna da segunda escola de Viena. A ideia de uma estética e de uma música que incorpora critérios dialéticos vem desse contexto de uma intelectualidade radical. Como sabido, era em Schönberg que Adorno via a forma superior de realização de seu ideário de uma música dialética, referindo-se a ele como *o compositor dialético*.

⁹⁷ ADORNO, Theodor W. *The Radio Symphony*, p. 155.

⁹⁸ Em sua introdução à *Current of Music*, Hullot-Kentor acrescenta: “Adorno engenhosamente nomeou essa superfície de som de fundo sempre presente, contra a qual a performance parecia projetada, de “faixa auditiva” – um tipo de som que agora dificilmente pode ser ouvido, exceto na ionização secundária de quando, por exemplo, um aparelho de TV está ligado” (HULLOT-KENTOR, Robert. *Second Salvage: Prolegomenon to a Reconstruction of Current of Music*, p. 20).

que sua presença é um dos traços centrais do som do rádio. Quando o apresentador de um programa anuncia uma orquestra e a peça que será executada, transcorrem-se alguns segundos nos quais o silêncio da plateia que aguarda o início do concerto deixa à mostra o ruído elétrico permanentemente presente. Quando a música se inicia, ela o faz como que *projetada sobre* essa camada sonora que permanece de fundo. Assim, interessa, em particular, saber como é afetada toda música que é executada sobre a presença do ruído constante.

Essa corrente produz uma “faixa auditiva” [*Hörstreifen*] vagamente comparável ao ruído causado ao desenhar-se uma longa tira através de uma abertura estreita ou ao esfregar-se algo contra um objeto resistente. Esta “faixa auditiva” no rádio desaparece da superfície musical assim que a performance toma forma. Mas ainda pode ser ouvida sob a música. Pode não atrair nenhuma atenção e pode nem mesmo entrar na consciência do ouvinte; mas como característica objetiva do fenômeno, certamente desempenha um papel na apreensão do todo, e será eficaz inconscientemente.⁹⁹

Esse fato é considerado por Adorno como sendo da maior importância. Quando é transmitida sobre o ruído permanente do aparato elétrico, a música é como que ‘projetada’ sobre a camada de fundo, como uma imagem que se imprime sobre o plano de fundo de uma corrente elétrica audível. Como o chiado percebido pelo ouvinte lhe dá a impressão de um movimento contínuo – na medida em que a corrente elétrica não é, por assim dizer, imóvel –, a música que sobre ele é executada parece, em troca, estática. O ouvinte de rádio “não se depara com a realidade da música, mas apenas com seu reflexo ou projeção na faixa auditiva”¹⁰⁰, escreve. Esse caráter de ‘projeção’ do decurso musical sobre o plano de fundo do ruído altera, assim, a natureza da música dando-lhe um aspecto imagético: ocorre, então, uma *especialização do som*. Na radiodifusão, portanto, a natureza *temporal* da arte musical, destituída de objetivação através de qualquer tipo imagem – que a torna um caso especial entre todas as grandes artes –, é radicalmente alterada. Hullot-Kentor salienta como o caráter imagético [*image quality*] da música na transmissão radiofônica “substitui o consumo de seu próprio tempo musical por algo semelhante a assistir a um filme”, de modo que, na radiodifusão, a música se transforma em uma espécie de imagem de si própria “que é antitética à inerente ausência de imagem de sua dinâmica temporal”.¹⁰¹ Adorno escreve:

⁹⁹ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 114.

¹⁰⁰ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 114.

¹⁰¹ HULLOT-KENTOR, R. *Second Salvage: Prolegomenon to a Reconstruction of Current of Music*, p. 20.

A projeção semelhante a uma imagem [*picture-like projection*] da música sobre uma faixa sonora, no entanto, aparece no próprio fenômeno e é sentido independentemente de um original desconhecido ou da erudição musical do ouvinte. *Ele ouve o fenômeno 'como uma imagem'*. Isso, e não algo que ele perdeu em comparação com o original, é a consideração decisiva. A implicação obscura do fenômeno da faixa auditiva [*hear-stripe*] (mencionado aqui, principalmente, porque pode ter uma influência definitiva sobre o problema da sinfonia no rádio) é que pode parecer ao ouvinte concentrado que o movimento real é o da faixa auditiva [*hear-stripe*] enquanto a música para ou é arrastada pela faixa. Da mesma forma, em filmes, a tela arrasta a imagem para longe.¹⁰²

Se a música, no rádio, ganha um aspecto de imagem em função do permanente chiado elétrico subjacente, na sua distribuição massificada *altera-se*, de forma ainda mais decisiva, *sua relação com o tempo e com o espaço*. É claro que toda música precisa de um determinado espaço para ser executada e apreendida, mesmo em uma apresentação presencial. Mas, nesse caso, o espaço-tempo empírico é como que previamente dado, através do qual a execução musical constitui sua própria dimensão espaço-temporal. Quando reproduzida no rádio ou no disco, no entanto, a música como que se independentiza e se multiplica para vários espaços e vários tempos – poderia acontecer de, em uma caminhada pela vizinhança, um sujeito encontrar a mesma música tocando em casas diferentes. A invenção do rádio deu à música um caráter de ubiquidade, alterando por completo suas funções sociais e o modo como a imensa maioria das pessoas se relacionam com ela. Nesse sentido, Adorno enxerga um aspecto da radiodifusão musical que se aproxima da problemática discutida por Benjamin acerca das profundas mudanças na relação entre uma obra de arte ‘original’ e sua ‘reprodução mecânica’ decorrentes do desenvolvimento tecnológico que passou a propiciar a reprodutibilidade de obras de arte, inclusive musicais, em massa. Diferentemente da experiência musical imediata, tal como ocorre no silêncio e na concentração contemplativa propiciada pelo recinto de uma sala de concertos, a radiodifusão musical é experienciada como a ‘imagem’ de uma outra coisa, executada em um outro lugar.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, mencionado artigo cuja primeira versão foi publicada ainda em 1936, no volume V da *Zeitschrift für Sozialforschung*, Benjamin trata da problemática do desenvolvimento das artes no contexto das mudanças históricas das condições de sua produção. As formas de cópia e reprodução das obras de arte tradicionais – algumas das quais já existiam desde o nascer da modernidade, como a xilogravura, a litografia e a imprensa – tornaram-se econômica

¹⁰² ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 115.

e socialmente mais importantes com a invenção de procedimentos de produção e reprodução mecânica e a distribuição em massa da fotografia e do cinema, alterando radicalmente os efeitos da obra de arte tradicional e conquistando para si, como salienta Benjamin, um lugar entre os próprios procedimentos artísticos. Para Benjamin, no contexto da arte tradicional, a obra de arte era objeto de culto, valorizada em função do seu caráter de ‘testemunha da história’. Na sua *unicidade* concretiza-se o processo histórico do qual foi parte. Em sua existência material unitária acha-se a história de suas transformações ao longo do tempo e do espaço, tanto no sentido de suas mudanças físicas como, também, das mudanças nas relações de propriedade nas quais ingressou. “O aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade”, escreve Benjamin, “e sobre o fundamento desta encontra-se a representação [*Vorstellung*] de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sendo o mesmo e idêntico objeto”¹⁰³. Um objeto particular – uma pintura ou uma escultura, por exemplo –, tido como ‘original’, possui um elemento que falta a toda reprodução: o seu *aqui e agora*, sua existência única no local onde se encontra. Assim, desde os seus usos mais antigos até o contexto da arte burguesa, a obra ‘original’ diferenciava-se de sua ‘cópia’ em função da sua autoridade, fundada no seu caráter de testemunha de uma tradição que com ela se vê identificada e a cultua enquanto objeto único e diferenciado, cujo valor é fundado no fato de atravessar séculos e gerações. Frente à cópia manual, a obra original mantinha sua autoridade. A distinção entre o original e a cópia se expressava, então, em função do que Benjamin chama de *caráter aurático* que possui a primeira. “O que é propriamente aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja”¹⁰⁴.

Ainda que toda obra pudesse ser alvo de cópias manuais, as quais, de fato, já existiam no contexto da arte tradicional, a cópia executada mediante a reprodução técnica se relaciona de forma distinta com o objeto tido como ‘original’. A relação entre a obra autêntica com a sua cópia manual mantinha a autoridade da primeira sobre a segunda. À cópia manual não é dada qualquer forma de legitimidade: sua existência permanece atada à obra autêntica, da qual é tida como uma *falsificação*. Em troca, a reprodução técnica mantém com a obra original uma relação marcada por uma dupla autonomia. De um lado, há uma autonomia no modo de reprodução. Na cópia, pode-se

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 19.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 27.

alterar o original salientando aspectos e detalhes que se tornam disponíveis apenas através do uso dos meios técnicos. De outro, há uma autonomia no âmbito da difusão. Através da reprodução técnica, a obra pode ser disponibilizada em um amplo conjunto de situações previamente inatingíveis ao original. Essas duas formas de autonomia acarretam, cada qual, uma importante mudança. Primeiramente, a cópia realizada por meios técnicos já não é mais testemunha de um percurso histórico de uma certa tradição e já não tem em si própria as marcas do tempo que são carregadas pela obra autêntica. Além disso, a reprodução em larga escala liquida precisamente com o *aqui e agora* do original que, como vimos, sustentava a noção de autenticidade. Assim, na medida em que no âmbito das cópias não faz mais sentido perguntar pela *duração material* de cada uma como fundamento para algum tipo de autenticidade, enfraquece-se o testemunho histórico da coisa e, com isso, abala-se sua autoridade e seu peso tradicional. Mesmo que deixe a obra original intocada, sua reprodução técnica desvaloriza o seu *aqui e agora*, afetando o núcleo de sua autoridade. A possibilidade de sua reprodução massificada, portanto, segundo Benjamin, destitui da obra de arte tradicional o seu valor de culto.

Nesse sentido, a reprodutibilidade técnica engendra um ruptura importante. Mesmo que os contextos históricos tenham produzidos diferentes tradições com as quais as obras de arte travaram contato, até então nenhum havia alterado o seu aspecto aurático, sempre vinculado a alguma forma de culto. Mesmo no Renascimento e na modernidade subsequente, quando os desenvolvimentos econômicos e sociais alteraram os papéis da arte e do artista nas sociedades europeias, mesmo aí a arte progressivamente secularizada permaneceu sendo objeto de culto, sob a forma de um culto profano à beleza. A fotografia e o cinema, em troca, ensejaram um rompimento: ao invés de simplesmente pô-las lado a lado com as artes tradicionais, aumentando-as em número, o seu surgimento *transformou o caráter total da arte que, ao despojar-se dos papéis que cumpria no interior do ritual, teve suas funções sociais modificadas*. Sem o testemunho do tempo, típico de um original tido como autêntico, portanto, há o abalo da autoridade da obra de arte tradicional e, em consequência, o *ocaso da sua aura*. Para Benjamin, a consequência dessa transformação sobre o campo artístico altera radicalmente os efeitos sociais da obra: é a decadência da aura que emancipa a arte de sua existência associada ao ritual e, assim, abre caminho para novas possibilidades de inserção na sociedade. Isto é, a reprodução técnica massificada, para Benjamin, possui um lado destrutivo catártico: a liberação do valor da tradição na herança cultural. Por

isso, a arte assume funções novas, das quais a função tipicamente artística, no sentido tradicional precedente, é apenas uma.

A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte voltada para a reprodutibilidade. Da chapa fotográfica, por exemplo, é possível uma multiplicidade de tiragens; a pergunta sobre a tiragem autêntica não tem sentido. *No instante, porém, em que a medida da autenticidade não se aplica mais à produção artística, revolve-se toda a função social da arte. No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma outra práxis: na política.*¹⁰⁵

A reprodutibilidade técnica, então, substitui a ocorrência única pela ocorrência em massa, retirando o que foi reproduzido do âmbito da tradição; permanentemente atualiza aquilo que é reproduzido, na medida em que o põe em contato com diferentes sujeitos que o recebem, cada qual, em sua respectiva situação; realiza, por fim, um considerável abalo do que foi transmitido – um abalo na esfera da tradição. Benjamin estabelece uma distinção entre o *valor de culto* e o *valor de exposição* das obras de arte: com a reprodutibilidade, perde-se valor de culto, ainda típico do contexto artístico burguês, e aumenta significativamente o seu *valor de exposição*. Abre-se, assim, a possibilidade de um uso *político* para a arte na era de sua reprodutibilidade. A nova arte, produzida e divulgada através dos novos meios técnicos, apresentaria um potencial emancipatório até então bloqueado por sua associação à tradição e ao ritual. Diminuindo o valor de culto precedente, os meios técnicos permitiriam uma produção artística mais livre e democrática, capaz de atingir as massas e contribuir para o desenvolvimento de seu potencial crítico. A destruição do caráter aurático da obra tradicional, então, daria as condições para uma arte progressista e potencialmente revolucionária.

No texto de Benjamin, os exemplos centrais de sua análise são, como vimos, o cinema e a fotografia. Não menciona a reprodutibilidade técnica da música ou as implicações tecnológicas e sociais da invenção e popularização do rádio. Cita, apenas de passagem, a reprodução técnica do som como uma das inovações surgidas no final do século XIX e, ao enfatizar a possibilidade de distribuição em massa da cópia mecânica, menciona o potencial do disco, assim como da fotografia, atingir um público distante. Benjamin escreve:

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 35.

A reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações que são inatingíveis ao próprio original. Sobretudo, torna possível ir ao encontro daquele que a recebe, seja na forma da fotografia, *seja na do disco*. A catedral abandona seu lugar para encontrar sua recepção no estúdio de um amante das artes; *o coral que foi executado em uma sala ou a céu aberto deixa ouvir em um quarto*.¹⁰⁶

Benjamin menciona o disco fonográfico e, a seguir, a escuta de um coral que se apresenta em uma sala e é ouvido em um recinto privado, tal como ocorre nas transmissões radiofônicas. Essas observações não passaram despercebidas pela leitura de Adorno que, em *Radio Physiognomics*, trata da temática da reprodutibilidade técnica desde o ponto de vista musical. Para Adorno, as novas invenções tecnológicas, surgidas no século XX, permitiram a reprodutibilidade técnica também no âmbito da música, alterando radicalmente a relação da obra de arte musical com o seu *aqui e agora*, assim como Benjamin diagnosticara no campo das artes visuais. Isto é, para além da espacialização do som no rádio acarretada por sua projeção sobre o chiado permanente contra o qual é projetado, a relação da música com o tempo e com o espaço é alterada em um sentido mais profundo, decorrente do seu caráter de reprodução mecânica. Foi apenas com a criação do disco que uma performance musical em particular – um original – pôde ser registrada em um objeto específico, gravada em uma cópia material que pode ser carregada para qualquer lugar e, com a ajuda de um gramofone ou de um *record player*, ser ouvida em qualquer tempo. Na década de trinta, aliás, os tamanhos dos discos permitiam o armazenamento de um período muito curto de música gravada: cada um podia armazenar uma ou duas canções, de modo que as pessoas compravam música quase que a granel. Foi apenas depois de 1945 que começou-se a produzir os *long plays*, discos feitos de material vinílico que permitiam a gravação de uma dezena de canções ou de um concerto de Mozart. Na audição de uma peça musical através do disco ou do rádio, alteram-se o *aqui* e o *agora* da apresentação. Em lugar do espaço-tempo empírico e unitário da sala de concertos que, apesar de indispensável para a existência efetiva da peça a ser executada e ouvida, mantinha-se neutro com relação a ela ao mesmo tempo em que propiciava as condições adequadas para a criação de sua própria dimensão espaço-temporal – como no caso da sinfonia clássica que, como vimos, estabelece uma *espaço sinfônico* e uma *compressão do tempo* que lhe são típicos –, a radiodifusão e o disco fonográfico deram à música, copiada em cada aparelho de rádio e em cada gramofone particular, múltiplos espaços e múltiplos tempos. Assim,

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 21 – grifos meus.

também no que diz respeito à música, a reprodutibilidade técnica substituiu a ocorrência única pela ocorrência múltipla.

No entanto, no que diz respeito ao rádio, a reprodução técnica do som guarda, segundo Adorno, implicações que não são exatamente análogas àquelas engendradas pela audição de discos gravados. Com relação à performance, rádio e disco fonográfico inauguraram duas formas de reprodutibilidade técnica musical as quais, cada uma ao seu modo, produziram impactos diferentes sobre a significação da música e suas funções sociais. Lembremos que, àquela altura, os concertos de Toscanini ou de Benny Goodman veiculados pelas rádios eram todos apresentados ao vivo, diferentemente das gravações em disco que traziam apresentações previamente registradas. Assim, a simultaneidade da audição radiofônica não encontrava paralelo na escuta dos discos, acarretando, em cada caso, relações distintas com a esfera temporal. Enquanto o disco fonográfico, em função de seu caráter de objeto material e palpável, talvez seja mais facilmente classificável como ‘cópia’ de um original, no sentido de Benjamin, esse parece não ser o caso de uma transmissão radiofônica de um concerto que se realiza quase que simultaneamente à escuta. Adorno escreve: “A característica básica da relação entre o rádio e o tempo é a coincidência temporal do ‘fenômeno’ que estamos ouvindo e da performance transmitida. Essa diferença de tempo é tão infinitesimal que pode ser negligenciada com segurança”¹⁰⁷. Em que sentido, então, o concerto transmitido ao vivo pelo rádio deveria ser considerado uma *cópia* do concerto *original*? Será que é possível projetar sobre a problemática musical radiofônica as distinções que Benjamin estabeleceu em sua análise da fotografia e do cinema?

Mesmo com as diferenças apontadas, a conceituação de Benjamin – suas noções de ‘original’ e ‘reprodução mecânica’ – parece útil, para Adorno, para a enunciação da problemática musical no contexto da reprodução técnica, ainda que essas noções tenham que ser complexificadas para dar conta das especificidades da música. A primeira delas diz respeito à noção de *reprodução*: Adorno distingue duas noções de *reprodutibilidade* em música. Primeiro, toda música imaginável já tem em vista, desde a sua composição, o âmbito da reprodução. Toda música é, em princípio, reprodutível. Enquanto tal, a música precisa ser reproduzida para poder existir, e portanto a análise da sua reprodutibilidade não pode ser realizada em paralelo com a das artes visuais, por exemplo, cuja existência no tempo não precisa ser atualizada através de qualquer forma

¹⁰⁷ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 74.

de reprodução. Com respeito à problemática tecnológica do rádio, entretanto, a reprodutibilidade que interessa é de outra ordem: os conceitos de Benjamin aplicam-se à *performance ao vivo da música*, concebida como o equivalente da obra ‘original’ e ‘autêntica’ da análise benjaminiana, e à radiodifusão, que consiste em uma espécie de reprodução técnica da apresentação transmitida. Adorno escreve:

Devemos reconhecer que em música algo muito próximo à observação de Benjamin pode ser encontrado. *A autenticidade que Benjamin atribui ao original nas artes visuais deve ser atribuída à reprodução ao vivo na música. Esta reprodução ao vivo tem o seu “aqui” – a sala de concertos ou a ópera – e o seu “agora” – o momento em que é executada.* E o que Benjamin chama de “aura” do original certamente constitui uma parte essencial da reprodução ao vivo.¹⁰⁸

Adorno salienta que a performance musical ao vivo – a obra ‘original’ – também goza de uma espécie de aura, no sentido de Benjamin, similar à aura associada, por exemplo, à contemplação de uma pintura renascentista em um museu. As pessoas, em geral, reconhecem uma preferência por assistir apresentações musicais presencialmente, justamente em função de um certo caráter mágico que identificam. Como observa Adorno, frequentemente preferimos assistir a uma apresentação presencialmente, em comparação com uma audição no rádio ou no disco, mesmo que tivéssemos que assistí-la de um lugar ruim ou desconfortável no teatro. Para Adorno, essa aura ou autenticidade também não sobrevive à transmissão radiofônica. Escreve: “Agora, acreditamos que *essa* autenticidade, ou aura, está desaparecendo na música por causa da reprodução mecânica”¹⁰⁹. Porém, a ênfase que dá, na escrita, a “*essa* autenticidade” anuncia a ideia segundo a qual a reprodutibilidade musical no rádio, mesmo que enfraqueça ou aniquile *essa* aura, entendida no sentido de Benjamin, enreda a música em novas formas de mistificação. Assim, o uso dos conceitos benjaminianos para a análise da reprodução radiofônica engendra dificuldades. A abordagem de Adorno para a questão musical tensiona os conceitos e as teses de Benjamin, que Adorno considerava ‘pouco dialéticas’, e repensando-as desde o ponto de vista do fenômeno do rádio. Isso porque Adorno pensa em uma outra forma de arte – a música – na qual a relação com o tempo e com o espaço difere daquelas levadas em consideração por Benjamin. Ademais, faz-se necessária uma reelaboração em função da especificidade do rádio que,

¹⁰⁸ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 89.

¹⁰⁹ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 90.

diferentemente do disco, *expandia sua presença no espaço mas não no tempo* na medida em que transmitia apresentações ao vivo¹¹⁰.

Sob um certo aspecto, o fenômeno do disco fonográfico se encaixa mais facilmente no modelo de análise de Benjamin pois sua invenção, ao possibilitar a transformação de canções em objetos materiais copiáveis, acarretou a perda da unidade da apresentação original tanto com relação ao tempo quanto com relação ao espaço. Entretanto, quando Benny Goodman se apresentou no Carnegie Hall, em maio de 1938, por exemplo, em uma noite histórica que foi transmitida ao vivo para todo o território americano pela NBC, a unidade daquela apresentação se mantinha com relação ao tempo, na medida em que só era possível escutá-la naquele momento específico em que ela acontecia. Não seria possível ouvi-la novamente no dia seguinte, ou em qualquer outro momento do tempo. No entanto, através do aparato de reprodutibilidade, ela *de fato* foi ouvida em uma imensa variedade de lugares, tornando-se múltipla com relação ao espaço. Na música transmitida pelo rádio, então, percebe-se uma complexidade que não parecia ser o caso com relação às artes analisadas por Benjamin. A unicidade do fenômeno da performance – do original – torna-se múltipla com relação ao espaço mas mantém sua unicidade no que diz respeito ao tempo¹¹¹. Por ser caracterizado por uma coincidência temporal entre a produção, a reprodução e a escuta, ao mesmo tempo em que rompe com a unidade espacial de uma performance musical, o rádio preserva uma unidade ao mesmo tempo em que quebra outra.

¹¹⁰ Acerca das críticas de Adorno à Benjamin, Rolf Wiggerhaus as resume em três pontos principais: “(1) Segundo ele, Benjamin, em pontos essenciais, estava demasiado mergulhado no arcaico e no mítico, o que significava que ele transcendia muito pouco a dialética ou que dialetizava muito pouco; (2) a respeito do “desencantamento da arte”, considerado caso particular da dissolução dialética do mito, censurava-o por subestimar, na arte autônoma, sua racionalidade tecnológica (...) e, na arte de consumo, sua irracionalidade imanente, assim como o “caráter refletor” de seu público, incluída a massa do proletariado; (3) além disso, achava um grande erro Benjamin considerar uma série de fatos não “objetivamente histórico-filosóficos” como tais, mas sempre fenômenos subjetivos coletivos. Por isso, na opinião de Adorno, Benjamin não levava suficientemente em consideração sobretudo a violência objetiva do caráter fetichista da mercadoria, ele praticava um tipo de psicologização não-marxista, que se aproximava perigosamente de C. G. Jung, e dificultava tanto a dialetização correta do fetichismo da mercadoria quanto a conceitualização apropriada do caráter socialmente mediatizado das obras de arte. (WIGGERHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt*, p. 238)

¹¹¹ Quanto a isso, Adorno formula a seguinte comparação: “Essa relação pode ser formulada da seguinte maneira: a música ao vivo ocorre em um determinado momento, em um *locus* extremamente específico. Os registros fonográficos podem aparecer em locais diferentes e, em princípio, em momentos diferentes. O fenômeno fonográfico, em princípio, aparece em momentos diferentes; o fenômeno do rádio, em princípio, aparece ao mesmo tempo, mas em locais diferentes. O fenômeno unitário da performance, por causa do elemento da coincidência temporal [*time-coincidence*] com a performance musical ao vivo, fazendo-a ainda aparecer como a ‘performance única e original’, está espalhado no espaço. (ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 80)

Ainda que a radiodifusão preserve o ‘agora’ da performance transmitida, seu ‘aqui’ fica severamente alterado não somente pela distribuição em massa da transmissão mas também em função das alterações que provoca na sonoridade daquilo que transmite. Adorno salienta como a sonoridade radiofônica, em particular o *eco* que lhe é característico, produz a sensação de que a música ouvida vem de um outro lugar, dando-lhe um caráter de ‘irrealidade’ e ‘feitiçaria’. Ao mesmo tempo em que o rádio aproxima a música da experiência cotidiana, trazendo-a para mais perto do ouvinte – o que poderia enfatizar o seu ‘aqui’ –, sua sonoridade desmente essa aproximação¹¹². O rádio possui, portanto, uma especificidade sócio-espacotemporal, e é na análise dessa especificidade que Adorno tensiona as teses benjaminianas da *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Como vimos, a análise de Benjamin fora formulada a partir das artes visuais. Talvez por isso sua noção de unidade deixe apenas implícita uma dualidade: a unidade da obra com relação ao tempo, de um lado, mas também com relação ao espaço. Com a reprodutibilidade técnica da pintura, por exemplo, o original, ao ser copiado e distribuído de forma massificada, perde sua unidade *com relação aos dois*: ele passa a ter uma existência múltipla no que diz respeito tanto ao tempo quanto ao espaço. Nesse sentido, Adorno estressa o modelo de Benjamin, no qual não estaria contemplada uma arte que, a depender do tipo de reprodutibilidade que lhe fosse possível, permanecesse única com relação ao tempo mas múltipla espacialmente.

Do ponto de vista do tempo, a simultaneidade entre a execução na sala de concertos e a escuta através da radiodifusão sugere ao ouvinte uma participação efetiva no evento original. Todos se sentem conectados, igualmente presentes na apresentação que é experienciada pelas ondas do rádio. Ao contrário de um concerto ouvido em um disco, a escuta de uma apresentação transmitida ao vivo pelo rádio mais parece ser uma *impressão imediata* de um original, e provavelmente assim deve ser percebida pela maioria dos ouvintes de rádio. “Algo que não parece ser uma ‘reprodução’, (...) mas um

¹¹² Em diversas passagens de *Radio Physiognomics*, Adorno salienta as implicações importantes do eco típico da transmissão radiofônica para a natureza da ‘voz do rádio’ e sua assimilação por parte do ouvinte. Em particular, a seguinte passagem explicita a ideia segundo a qual a radiodifusão altera substancialmente o ‘aqui’ que é típico da música executada e experienciada em sua apresentação ao vivo original: “A ‘voz do rádio’ realmente soa como se estivesse ‘aqui’? Um homem com ouvidos musicalmente bem treinados, que caminha do lado de fora de um restaurante e ouve música que toca dentro, quase sempre será capaz de determinar se essa música está realmente sendo tocada no restaurante ou se está sendo transmitida pelo rádio. Claro, isso depende em parte das modificações específicas que o som de qualquer música sofre pelo rádio. E seria impossível separar nossas observações atuais dessas modificações. Mas acreditamos que a chamada ausência de espaço da música é afetada também por essas modificações. Mesmo que a transmissão seja muito boa, a música do rádio sempre parece ser um eco de uma música vinda de um lugar distante. (ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 87)

original”, escreve Adorno, “tem, no entanto, o caráter de reprodução na medida em que *a singularidade do fenômeno deixa de existir* e aparece ao mesmo tempo como ‘imagens’ dela em inúmeros lugares”¹¹³. Diferentemente da cópia impressa de uma pintura, por exemplo, que apresenta-se ao sujeito explicitamente como cópia, que não a tomará, por engano, como se fosse a pintura original, no rádio o caráter de reprodução da transmissão não é evidente. Assim, Adorno considera que na radiodifusão fica escamoteado o caráter de reprodução da transmissão, com todas as distorções e desproporções que, como vimos, decorrem do aparato tecnológico. Algo que, de fato, é uma reprodução – e que, como tal, difere qualitativamente do original – é, apesar disso, experienciado sob a ilusão de originalidade. Portanto, ocorre uma “colisão entre a tendência inata da reprodução mecânica de abolir a ‘própria coisa’ [*thing itself*] em sua originalidade e autenticidade, e a afirmação ainda existente e artificialmente promovida de que se está diante daquele original”¹¹⁴. O rádio, em função do próprio caráter de reprodutibilidade técnica, de fato engendra a liquidação da aura e da autenticidade da música tal como era experienciada no âmbito da tradição e do culto profano da arte na sociedade burguesa. Entretanto, sua inserção no contexto da mercantilização da música e sua sonoridade típica suscitam uma experiência musical associada a uma nova espécie de aura. O sujeito que escuta no rádio uma apresentação musical tida como importante, na qual ouve os aplausos e a aprovação da plateia, vivencia um fenômeno no qual a sensação de ‘estar presente’ e de imediatidade é muito forte. É o que Adorno chama de ‘ilusão de proximidade’ ou de ‘feitiço de imediatidade’. O rádio se mostra um caso paradoxal de reprodutibilidade técnica – possui um ‘paradoxo estrutural’ – em que a cópia não é experienciada enquanto tal. Se, no ponto de vista de Benjamin, a reprodutibilidade mecânica das artes visuais permitia seu rompimento com o âmbito da tradição e possibilitava uma refundação política da atividade artística, finalmente emancipada e potencialmente revolucionária, livre das coerções dos usos atrelados ao ritual, o rádio, em troca, parece enredar a música em novas formas de mistificação. Quanto a isso, ainda em *Radio Physiognomics*, Adorno escreve:

¹¹³ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 71 – grifos meus.

¹¹⁴ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 89.

Aquilo que não parece ser uma ‘reprodução’, como é o caso do disco fonográfico, mas um original – nomeadamente, a performance – no exato momento em que está sendo executado, tem no entanto o caráter de reprodução na medida em que a singularidade do fenômeno deixa de existir e aparece ao mesmo tempo como ‘imagens’ dela em inúmeros lugares. Esse paradoxo aponta novamente para o cerne dos fenômenos do rádio. Algo geral e mecanicamente reproduzido parece ser algo individual e ‘original’.¹¹⁵

Enquanto Benjamin considerava que a ilusão do caráter aurático da obra de arte decorria da experiência de um original autêntico – de modo que a supressão deste *necessariamente* implicaria o esvaziamento daquela –, Adorno vê no rádio um caso problemático: enquanto o seu caráter de reprodução mecânica efetivamente borra a distinção entre o original e a reprodução, suprimindo a aura no sentido de Benjamin, subsistem formas de ilusão associadas à experiência musical mecanizada. Então, se, de fato, o “padrão atual de desenvolvimento técnico ultrapassou a categoria do original”, também é verdade que “a ilusão do original é mantida pelo rádio atual”¹¹⁶. Sob a vigência do rádio, a assimilação dos produtos da mercantilização da música dão a impressão de originalidade. A distribuição em massa de um mesmo bem de consumo, padronizado e copiado, ainda assim dá ao ouvinte uma sensação de apreensão direta de um original autêntico e para ele personalizado. “O ponto decisivo é que hoje a estrutura técnica da ‘voz de rádio’ faz com que objetos que caem sob a categoria de produtos de massa, pareçam, pela própria natureza de sua distribuição, ‘originais’ e ‘propriedades’ do indivíduo quem os ouve”¹¹⁷. Nesse sentido, reaparece a categoria de reificação, sob a forma de um diagnóstico dialético: “O rádio reifica [*thingifies*] os eventos de uma forma que ao mesmo tempo oculta sua reificação [*thingification*]”¹¹⁸.

Assim, fica tensionada a associação, excessivamente direta, entre o advento da reprodução técnica e o declínio do caráter aurático, tal como formulada por Benjamin. Também em *Radio Physiognomics*, Adorno esboça, ainda, uma análise suplementar que, mesmo que não faça parte do âmbito da fenomenologia do rádio, contribui para a problematização da conceituação benjaminiana. Segundo Adorno, na medida em que o rádio aproxima os sujeitos das produções musicais, encurtando substancialmente as distâncias entre o tempo-espaco da sala de concertos e o da vida cotidiana, a autoridade de certas obras musicais importantes para a tradição, mediante a repetição excessiva,

¹¹⁵ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 80/81.

¹¹⁶ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 90.

¹¹⁷ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 71.

¹¹⁸ ADORNO, Theodor W. *The Radio Voice*, p. 378.

tende a aumentar. A 5ª Sinfonia de Beethoven, por exemplo, *ganha em autoridade no contexto da cultura radiofônica, e não o contrário*. Como vimos no capítulo anterior, o tratamento dado às peças clássicas no âmbito da radiodifusão tende a valorizá-las, envolvendo-as em fetiches. Quanto mais se escuta Beethoven no rádio, mais se está convencido, acriticamente, da sua importância, sem que se faça mais qualquer tipo de ponderação. O mesmo ocorre, segundo Adorno, com a reprodução mecânica excessiva de outras obras tidas como importantes para a história da música que precede a invenção do rádio.

Ao serem repetidas várias e várias vezes, algumas delas, por exemplo as sinfonias de Beethoven que mencionamos na *Parte I*, não apenas perdem seu ‘aqui’, mas também seu ‘agora’. Mesmo que elas costumassem ser repetidas em certos intervalos específicos, desaparece a dignidade quase ritual atribuída a elas desde que aparecessem em uma determinada hora. Agora, quando elas são tocadas repetidamente, não podem mais sustentar a dignidade da ocasião. Elas estão perdendo sua aura porque não mais mantêm distância dos ouvintes. Apresentam uma tendência de se misturar em seu cotidiano porque podem aparecer em quase todos os momentos, e porque pode-se acompanhar a escovação dos dentes com o Allegretto da Sétima. Se isso significa a perda de autenticidade em nosso sentido do termo, também pode significar um aumento de autenticidade em outro sentido, assim como a autoridade de um anúncio aumenta quando ele é repetido várias vezes. Quanto mais você ouvir a Sétima Sinfonia, menos provavelmente deixará de discuti-la. O valor de exposição que Benjamin vê aumentando em relação ao valor de culto de uma obra em particular, e que é intimamente semelhante à fatalidade da música plugada, parece-nos ainda mais autoritário do que o anterior. Aqui, a teoria da aura se envolve em dificuldades que não podem ser ocultadas pela simples razão de que não são dificuldades de uma teoria antagonista, mas são criadas por contradições na realidade.¹¹⁹

É nesse sentido que “em vez de simplesmente permitir a reprodução dos clássicos, o rádio mudou a natureza da própria escuta”¹²⁰. Por isso, no próximo capítulo, passaremos a tratar da problemática da audição musical, tal como pensada por Adorno, no contexto da reprodução mecânica e do rádio.

¹¹⁹ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 91/92.

¹²⁰ PHILLIPS, Wesley. *Adorno on music, space and objectification*, p. 123.

4. ELEMENTOS PARA UMA *TEORIA DA AUDIÇÃO MUSICAL*

O poder social é hoje, mais do que nunca, mediado pelo poder sobre as coisas. Quanto mais intensa for a preocupação do indivíduo com o poder sobre as coisas, mais as coisas o dominarão, mais lhe faltarão traços genuinamente individuais e mais sua mente será transformada em um autômato da razão formalizada.

Max Horkheimer
*Eclipse da Razão*¹²¹

Metade da obra de Adorno versa sobre seus textos dedicados à estética musical e à experiência estética. Alguns poderão ver nisso a manifestação de certo derrotismo de alguém que, não acreditando mais nas possibilidades de transformação política global, encerra-se na contemplação das obras de arte mais avançadas de seu tempo. Esse esquema da reflexão estética como prática compensatória às desilusões diante da pretensa impossibilidade da ação revolucionária é, no entanto, ruim. Ele expressa um desconhecimento da maneira com que a experiência estética corrói paulatinamente a sensibilidade hegemônica, abrindo o caminho para a renovação da experiência social por meio da sensibilização a novas formas e modos de organização. A noção de práxis dos detratores da força transformadora da produção estética é limitada e não esconde uma antiga desqualificação filosófica pelas artes.

Vladimir Safatle
*Dialetica come diavolo*¹²²

I. Regressão na audição: a *audição atomística* e a ênfase nas *qualidades culinárias* da música

Como vimos nos capítulos anteriores, a abordagem de Adorno à problemática do rádio é multiforme e analisa o problema em diferentes aspectos. Assim, 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, é claro, 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. Neste capítulo, tentamos reconstruir os principais conceitos e argumentos que Adorno desenvolve com respeito à problemática da audição musical nos textos do período 1938-1941. Como vimos na Introdução deste trabalho, a participação de Adorno na pesquisa de Lazarsfeld deveria estar centrada na tentativa de compreensão dos hábitos de audição dos ouvintes de rádio. Ou seja, a problemática da

¹²¹ HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*, pág. 145.

¹²² SAFATLE, Vladimir. *Dialetica come diavolo*, p. 31.

audição esteve, desde sempre, no centro das suas reflexões do período, desde o momento em que chegou nos Estados Unidos, no final do inverno de 1938. Desde o início dos anos de 1930, é verdade, Adorno já refletia sobre as novas funções sociais que a arte assumia na sociedade de massas e, em particular, da música, na era do capitalismo monopolista. Fosse executada por um pequeno grupo de músicos em um café londrino, tocada como ‘música de fundo’ para um público que não necessariamente desejava escutá-la, fosse veiculada pelo rádio nas salas de espera dos grandes escritórios de Nova York, chamava a sua atenção o fato, aparentemente contraditório, de o desenvolvimento econômico e tecnológico ter ampliado largamente a presença da música nos momentos mais banais da vida cotidiana moderna, ao mesmo tempo em que, junto a isso, não tenha havido um desenvolvimento qualitativo da sua audição. Ao contrário, Adorno pressentia uma espécie de banalização da música, destituída de seu caráter artístico em troca de uma trivialização de seu conteúdo e da sua apreciação em função de seus novos usos na sociedade de massas. Em carta a Benjamin, escrita em Londres duas semanas antes de sua partida para Nova York a bordo do navio Champlain, lê-se um Adorno que já formulava, a pedido de Lazarsfeld, uma lista de problemas de pesquisa relacionados ao rádio a serem pesquisados após a sua chegada e incorporação ao *Princeton Radio Research Project*. A Benjamin expunha seu interesse no problema da audição musical sob as condições do capitalismo monopolista e da consequente mercantilização massificada da música e da cultura:

Caro Walter. Lazarsfeld, o homem que me arrumou o contrato de pesquisa sobre o rádio, enviou-me um memorando sobre o projeto e pediu minha resposta e a exibição de uma lista de ‘problemas’ do rádio. Poupe-lhe o memorando dele e a minha resposta por carta. No entanto, aquela lista redundou num *exposé* similar àquele que eu produzira sobre o jazz, e já que So’n-Rätsel teve o entusiasmo e a bondade de copiá-lo para mim, posso enviá-lo a você hoje e pedir-lhe que fique com a cópia. É óbvio que sua opinião sobre o assunto me interessa vivamente. Se tiver vontade de mostrar o *exposé* a Kracauer, vá em frente. Só gostaria de acrescentar ainda que, por razões compreensíveis, foi somente de forma aguada que discuti aquele único problema que me fala mais de perto, o de saber o que acontece com a música que é tocada embora *ninguém* de fato ouça. Nesse sentido, falo no *exposé* essencialmente apenas da música de fundo, mas não daquela que não é percebida *de todo*, e *essa* é justamente a que nos interessa. Mas não queira precipitar desnecessariamente minha internação no hospício. Assim, não tenho muita certeza do efeito causado pelo *exposé*. Entretanto, devo lhe confessar minha opinião de que música que ninguém ouve inspira desastre.¹²³

¹²³ ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940*, p. 343.

Seu modo de abordar a problemática diferia radicalmente, desde então, da abordagem quantitativa e estatística sugerida por Lazarsfeld e pelo documento *The Essential Value of Radio to all types of listeners*. No referido *exposé*, redigido ainda antes de chegar em território americano, Adorno já ensaiava uma sociologia crítica do rádio e rascunhava, desde então, uma espécie de teoria do ouvinte radiofônico e da audição da música que soava através dos aparelhos elétricos e de seus amplificadores. Procurava delinear os contextos sociais típicos da escuta do rádio no contexto de uma sociedade capitalista e tecnológica desenvolvida. A investigação acerca de *quem* ouve rádio já estava acompanhada de perguntas acerca de *como* e em que situações o rádio era escutado. Em diversas passagens essa diferença de enfoque é enfatizada. Sua perspectiva é centrada no que Adorno chama de os “*how*” do rádio: não lhe interessa tanto saber *o que* os ouvintes escutam no rádio, mas sobretudo importa descobrir *como* eles escutam, especialmente com respeito à escuta musical. No *exposé* do início de 1938, Adorno imagina algo como a ‘postura’ típica do ouvinte privado do rádio, fumando sozinho enquanto escuta (talvez o jazz de Glenn Miller ou um concerto de Beethoven, transmitidos, em qualquer caso, pela NBC) o seu aparelho de som no interior de um apartamento em uma grande cidade. Dividindo sua atenção entre a música e o cigarro, o ouvinte é um indivíduo ao mesmo tempo isolado, mergulhado no ato de fumar, mas, também, potencialmente acessível a uma apreensão concentrada da música¹²⁴. Assim, embora os desenvolvimentos tecnológicos, sociais e econômicos permitiam que se vislumbrassem novas possibilidades de emancipação política e social através da arte produzida e veiculada pelos meios de comunicação de massa e seu aparato tecnológico – como argumentara Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1937 –, a avaliação de Adorno apontava para o diagnóstico segundo o qual sua inserção efetiva na vida dos indivíduos se mostrava repleta de contradições. Adorno já intuía, então, as contradições envolvidas nos modos de percepção característicos da época, como no caso do ouvinte-fumante, simultaneamente disponível e inacessível, concentrado e desconcentrado. Adiantava a temática à qual se dedicaria pelos próximos anos e que constituiria parte importante das

¹²⁴ No *exposé* escrito para Lazarsfeld e enviado em cópia para Benjamin, Adorno escreve: “O gesto do fumar opõe-se ao ato de escutar um concerto: ele se volta contra a aura da obra de arte, sopra-se a fumaça na cara do som. O gesto de fumar é um desviar-se do assunto ou de todo modo do seu encanto: quem fuma, sente-se. Ao mesmo tempo, porém, o fumar pode promover a concentração. Parece-me haver em geral uma profunda relação entre o fumar e o rádio. O fumante isola-se e faz-se acessível ao mesmo tempo”. (ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940*, p. 346).

reflexões sobre a arte de massas que, em última análise, resultariam em *A Indústria Cultural como Mistificação das Massas*, na *Dialética do Esclarecimento*.

Assim, 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. Já nos Estados Unidos, em ocasião de expor os resultados parciais de sua pesquisa aos seus colegas de trabalho, Adorno comunicou suas diferenças de abordagem afirmando possuir “uma linha metodológica um tanto diferente na ênfase de outros trabalhos realizados no Projeto”. Ao invés de formular uma pesquisa sobre o rádio e sua audição nos moldes do que chamamos de um *administrative research*, na qual o aparato e as pessoas que o usam são tomadas como pressupostos, sua abordagem crítica pretendia uma *crítica social* do comportamento dos ouvintes.

Não se deveria estudar a atitude dos ouvintes sem considerar até que ponto essas atitudes refletem padrões de comportamentos sociais mais amplos e, ainda mais, o quanto elas são condicionadas pela estrutura da sociedade como um todo. Isso leva diretamente ao problema de uma crítica social da música de rádio, o de descobrir sua posição social e função.

Sendo assim, uma teoria crítica dos comportamentos e dos hábitos dos ouvintes musicais deveria levar em consideração o contexto mais amplo da vida social como um todo, dentro do qual esses hábitos são forjados e ganham suas formas típicas. Uma pesquisa que se limitasse a registrar os padrões de comportamento informados por uma amostra de participantes entrevistados consistiria em uma forma de sociologia orientada pelo objetivo de conhecer os comportamentos das pessoas a fim de tomar decisões

estratégicas no campo empresarial. Em suas palavras, seria uma pesquisa cujo interesse norteador “por trás de tais investigações é basicamente o da *técnica administrativa*: como manipular as massas”¹²⁵. Sem que se problematizassem e se avaliassem os conteúdos sociais desses hábitos, a teoria sociológica inevitavelmente seria tomada de um caráter ideológico e manipulatório, na medida em que seu ideal de objetividade metodológica, operacionalizado sob a forma de questionários pretensamente imparciais, implicitamente sancionaria a realidade social tal como encontrada e registrada. Assim, se, de um lado, todas as pesquisas acerca do rádio ali desenvolvidas eram supostamente orientadas de acordo com o objetivo de ‘levar boa música para o maior número possível de pessoas’, de outro, Adorno se recusava a tomar como óbvio o sentido dessa frase, sem que se questionasse a natureza daquilo que se entendia por ‘boa música’ e se tomassem os ouvintes desvinculando-os da totalidade social mais abrangente. Uma tal abordagem refletiria, no âmbito da própria teoria social, uma tendência à reificação e à atomização sociais que Adorno diagnosticava, junto com Lukács, como sendo centrais na vida sob o capitalismo tardio. Assim, em *A Social Critique of Radio Music*, ao apresentar suas diferenças metodológicas com relação ao que chamou de *market analysis*, Adorno elenca algumas das questões que orientavam a abordagem que então delineava.

E com relação ao grande número de pessoas que escutam “boa música”: como elas escutam? Elas escutam uma sinfonia de Beethoven de um modo concentrado? Elas conseguiriam, mesmo que quisessem? Não há uma forte probabilidade de que elas a escutariam como fariam com uma sinfonia de Tchaikovsky, ou seja, simplesmente ouvindo algumas melodias elegantes ou estímulos harmônicos emocionantes? Ou eles a ouviriam como ouvem jazz, esperando na introdução da parte final da Primeira Sinfonia de Brahms o solo da trompa francesa, do mesmo modo como esperam o solo do clarinete de Benny Goodman? Esse tipo de escuta não tornaria ilusório o alto ideal cultural de trazer boa música para um grande número de pessoas?¹²⁶

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

¹²⁵ ADORNO, Theodor W. *A Social Critique of Radio Music*, p. 134.

¹²⁶ ADORNO, Theodor W. *A Social Critique of Radio Music*, p. 135.

apressada e audição gustativa são alguns dos conceitos que utiliza para designar o modo perceptivo padrão da época¹²⁷.

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. Também em carta a Benjamin, de maio de 1938, Adorno anunciava a ideia de um texto em alemão vinculado, simultaneamente, à problemática do rádio e do jazz.

O grande memorando acerca do trabalho sobre o rádio, na verdade um pequeno livro, também ficou pronto nesse meio-tempo, e decidiu-se ainda que os resultados do meu trabalho sobre a questão da música no rádio aparecerá como um volume à parte, e provavelmente alentado, pela Princeton University Press, o que é bastante representativo. Nesse sentido, estou pensando a princípio num trabalho menor em alemão sobre a regressão da audição e o caráter fetichista da música, como uma espécie de contrapartida ao ensaio sobre o jazz.¹²⁸

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*. Como a maioria

¹²⁷ 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*, *cursorial 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.

¹²⁸ ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940*, p. 359.

dos textos do *Music Study* só foi publicada muito recentemente, diferentemente de *O fetichismo na música e a regressão da audição*, permanece um trabalho pouco realizado o de procurar relacionar as diferentes formulações de Adorno acerca do problema da audição que constam nos vários textos daquele ano. 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 Adorno. Guarda nuances, contrastes e complementariedades, já que se apoia sobre uma rede de relações conceituais que resulta de análises sociológicas, sociopsicológicas, 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 Moral*, 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: fiel à sua abordagem dialética, centra suas análises num objeto particular – a escuta musical – mas de forma a permanentemente explicitar, na análise do particular, os modos característicos de conformação da totalidade histórica, social e econômica.

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’¹²⁹. Isto é, Adorno se refere a uma *audição infantil*, a um modo infantil de ouvir música¹³⁰. 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 cultural¹³¹. Não é exagero dizer que em todas as discussões do período há sempre de

¹²⁹ ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão na audição*, p. 182.

¹³⁰ 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, Theodor W. *Theses about the Idea and the Form of collaboration*, p. 479)

¹³¹ 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

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 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”¹³². 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.

Na audição regressiva o anúncio publicitário assume caráter de coação. Uma fábrica de cerveja inglesa utilizou durante algum tempo, para fins de propaganda, um cartaz que representava uma dessas paredes de tijolos brancos que se encontram com tanta freqüência nos bairros pobres de Londres e nas cidades industriais do norte do país. Colocado com habilidade, o cartaz dificilmente se distinguia de um muro real. No cartaz se via, em cor branca, a imitação perfeita de uma caligrafia desajeitada, com as palavras: What we want is Watney's (O que queremos é cerveja Watney). A marca da cerveja era apregoada como um slogan político. Tal cartaz não somente permite entender a natureza da propaganda moderna, que transmite às pessoas os seus ditames como se fossem mercadorias, mas também, no caso da firma inglesa, a mercadoria se mascara sob o slogan.¹³³

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.

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, David. *Adorno in America*, p. 92)

¹³² ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão na audição*, p. 181.

¹³³ Idem.

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.¹³⁴

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 convicência 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”¹³⁵. Ainda em *O fetichismo na música*, Adorno escreve:

Contudo, se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade. Só se aprende o que recai exatamente sob o fecho luminoso do refletor: intervalos melódicos surpreendentes, modulações invertidas, erros deliberados ou casuais, ou aquilo que eventualmente se condensa como fórmula mediante uma fusão particularmente íntima da melodia com o texto. (...) A emancipação das partes em relação ao todo e em relação a todos os momentos que ultrapassam a sua presença imediata inaugura o deslocamento do interesse musical para o atrativo particular, sensual¹³⁶.

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 âmbito social: a sociedade radiofônica transformou a escuta musical em um evento tipicamente privado. Como mencionamos, esse não é um fato de menor

¹³⁴ ADORNO, Theodor W. *‘What a Music Appreciation Hour Should be’*, p. 265.

¹³⁵ ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão na audição*, p. 166.

¹³⁶ ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão na audição*, p. 182.

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, como veremos. Constituída desde os seus elementos internos mais fundamentais em função do seu carácter 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. Como vimos no capítulo anterior, 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:

Neste ponto, estamos novamente diante de uma contradição que uma teoria cujo objetivo é a consistência tentaria dissipar. Esta contradição pode ser expressa resumidamente: 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. Assim, ouvir se torna mais sensual, apesar da diminuição de suas qualidades sensuais.¹³⁷

¹³⁷ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, 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 colorístico 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.

Por uma questão de simplicidade, sugerimos que as qualidades em questão sejam chamadas de “culinárias”. O termo é usado porque designa o que é apreciado pelo ouvinte na música, assim como um indivíduo aprecia o gosto bom da comida. Ele gosta dessas qualidades apenas pelo “prazer sensual” instantâneo e transitório que elas lhe proporcionam. Elas agem como uma espécie de estímulo sensual, e não como expressão de qualquer “sentido”.¹³⁸

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,

¹³⁸ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 123.

porque funcionaliza a música, transformando-a em um meio para a obtenção de uma finalidade extrínseca. Em *'What a Music Appreciation Hour Should be'*, quando estabelece como objetivo de seu próprio *appreciation hour* o de contribuir para o desenvolvimento de uma escuta musical não atomística, Adorno escreve:

Ouvir corretamente pressupõe, principalmente, superar a escuta falsa e superficial. Esta última poderia, em termos gerais, ser descrita como uma audição atomística ou culinária: uma escuta de *'tunes'* individuais como se constituíssem uma peça, saboreando petiscos harmônicos e instrumentais individuais. Uma tarefa central será revelar esses aspectos atomísticos como funções do sentido musical.^{139 140}

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'.¹⁴¹ Essa tendência é apontada, também, na análise que realiza do material impresso distribuído pelas escolas e que devia servir de suporte ao calendário de apresentações do *NBC Music Appreciation Hour*. Como vimos, Adorno critica a associação da música à noção de diversão [*fun*], ainda que esse vocabulário seja usado com o objetivo de aproximar os jovens da música de Beethoven, Schubert e Mahler. A promessa de que escutar a obra desses compositores pode ser *divertido* não somente é enganadora – no sentido em que a noção de *diversão* é empregada na cultura de massas – como também reforça a ideia de que a única diversão possível de ser atingida pela escuta musical é tal que se vincule à apreciação das qualidades culinárias da música.

¹³⁹ ADORNO, Theodor W. *'What a Music Appreciation Hour Should be'*, p. 265.

¹⁴⁰ Esse texto foi redigido originalmente em alemão, diferentemente da maioria dos textos do período que, em função do vínculo de Adorno com o *Princeton Project*, foram escritos em inglês, ocasionalmente com a acessoria do sociólogo George Simpson. Adorno usou a expressão *'tunes'*, do inglês, no original em alemão, por isso mantenho aqui a sua referência. O uso de determinadas expressões em inglês é marcante na obra de Adorno e tem um sentido: são expressões usadas tipicamente no contexto da indústria cultural, e sua menção tem o objetivo de suscitar essa referência. Assim, não é à toa que Adorno evoca o modo americano de se referir à música justamente quando está expondo sua noção de *'culinary listening'* no contexto do rádio. Adorno insinua que no próprio uso de *'tunes'*, ou *'melodias'*, como parte da gramática musical da época já pressupõe uma visão atomística da música, na medida em que já está feito um corte no interior da unidade musical. Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno usa muitas vezes esse mesmo tipo de recurso ao longo de *A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas*, também escrito em alemão. Ao descrever o cenário do capitalismo desenvolvido de seu tempo, e da sua relação com o desenvolvimento tecnológico e cultural, Adorno usa expressões como *jam, gadgets, jobs, gags, producer, sponsor, crooner, best-seller, college, fun, manager, short stories, popular songs*, entre outros.

¹⁴¹ ADORNO, Theodor W. *Radio Physiognomics*, p. 265.

Mesmo que se deva tomar o termo ‘diversão’ como um exagero pedagógico e substituir pelo termo mais contido ‘prazer’, não funcionaria mais satisfatoriamente. Ele é interpretado pelo *Music Appreciation Hour* em termos de escuta gustativa [*gustatory listening*]: “O material da arte musical é o tom. Isto deve ser agradável para nós. Além da pureza e da beleza, o tom tem cor e a cor do tom nos afeta”. Este tipo de atitude em relação à música também é encontrado em *Psychology of Music*, de Carl Seashore, e em *Of Men and Music*, de Deems Taylor.¹⁴²

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”¹⁴³. 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

¹⁴² ADORNO, Theodor W. *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*, p.195.

¹⁴³ No original, “To respond to rhythms and enjoy (which means “appreciate”) them as varied modes of motion”. (ADORNO, Theodor W. *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*, p. 192)

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 americanas¹⁴⁴”.

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 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 ou menos, voltados para a produção de estímulos.

Assim, para Adorno, a música artística é tal que separa esses dois elementos: o sentido de uma peça não coincide com os efeitos psicológicos que ela eventualmente pode produzir:

¹⁴⁴ ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940*, p. 423.

O efeito psicológico de uma obra de arte sobre uma pessoa pode servir para colocá-la em relação com a obra de arte. Mas nunca é o princípio subjacente de acordo com o qual a obra é estruturalmente organizada. É um mal-entendido básico de “apreciação” postular que o efeito da obra de arte é idêntico ao seu sentido e que uma obra é entendida assim que exerce certo efeito, ou que é a intenção do trabalho criar tal efeito.¹⁴⁵

Nesse sentido, Adorno acrescenta, “pode-se ouvir uma música altamente animada de forma muito atenta e compreendê-la plenamente, sem que se fique também animado”¹⁴⁶. 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. Como vimos, sua análise da degradação da forma sinfônica quando veiculada pelo rádio, bem como suas críticas ao maquinismo do jazz e aos hábitos perceptivos dos ouvintes radiofônicos, apontam para um elemento comum: em todos os casos, Adorno aponta formas reificadas de produção e escuta, onde a própria música e sua percepção são privadas de sentido na medida em que inexiste uma totalidade coerente. Nesse sentido era a crítica ao jazz. Por mais virtuoso que pareça, a análise musical formal indicava uma desconexão interna: seus elementos constituintes

¹⁴⁵ ADORNO, Theodor W. *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*. p. 193.

¹⁴⁶ ADORNO, Theodor W. *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*. p. 197.

carecem de relação e mais parecem um amontoado sem sentido do que uma totalidade conseqüente. Também na escuta, a falta de compreensão da articulação estrutural está na base da audição atomística, que escuta no modo *pot-porri*, como se o desenvolvimento musical fosse uma seqüência mais ou menos aleatórias de elementos esparsos. A escuta correta, portanto, é aquela orientada para o sentido global da obra, capaz de acompanhar conscientemente o desenvolvimento dos elementos musicais no tempo e compreender a lógica da obra particular. Se a escuta regressiva é incapaz de conectar as partes, em parte isso se deve ao seu caráter desatento, marcado pela rápida alternância entre momentos de esquecimento e instantes de identificação abrupta. Nesse caso, a audição correta deve necessariamente ser uma *audição concentrada*. Torna-se evidente, da caracterização de Adorno, sua ênfase no elemento intelectual da audição musical ideal. A esfera sensória, contudo, não é desconsiderada. Em troca, ela é compreendida como apenas um dos momentos que compõem o todo da obra de arte musical, e deve ser tomada na relação que mantém com a produção dessa totalidade.

São poucos os lugares 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 viva¹⁴⁷’. 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.¹⁴⁸

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

¹⁴⁷ ADORNO, Theodor W. ‘*What a Music Appreciation Hour Should be*’, p. 218.

¹⁴⁸ Idem.

fluidez da obra no tempo, mas mantendo-se permanentemente atenta aos vínculos que progressivamente vão se estabelecendo. Ainda com relação aos moldes de sua proposta de *appreciation hour*, Adorno escreve:

Uma tarefa central será revelar esses aspectos atomísticos como funções do sentido musical. Isso significa uma educação de dentro, não do lado de fora: ou seja, não há mal nenhum em começar com uma melodia no modo familiar à escuta atomística, mas ela deve ser examinada em detalhes suficientes para apontar além de si mesmo, ou seja, revelar-se como algo contendo elementos de continuação, contraste etc.¹⁴⁹

A riqueza do primeiro tema do movimento de abertura da 5ª Sinfonia de Beethoven, por exemplo, somente pode ser compreendida quando se vislumbra, digamos, “o seu destino” no interior da composição. Os grandes motivos têm sempre algo de incompleto, e isso é certamente válido sobretudo em Beethoven: a grandeza do tema não está na simplicidade da sua apresentação inicial, mas imensa plasticidade rítmica, tonal e timbrística com que é explorado ao longo do movimento. Por isso, o tema ‘aponta para além de si mesmo’, conforme Adorno se expressa na passagem acima. Em *A Social Critique of Radio Music* há uma passagem interessante:

A audição regressiva [*retrogressive listening*] de uma sinfonia é a escuta que, em vez de apreender esse todo, detém-se nessas melodias, como se a sinfonia fosse estruturalmente igual a uma balada. Existe hoje a tendência de ouvir a Quinta de Beethoven como se fosse um conjunto de citações da Quinta de Beethoven.¹⁵⁰

Escutar a Quinta de Beethoven ‘como se fosse um conjunto de citações da Quinta de Beethoven’ consiste, justamente, em apreendê-la de forma fragmentada. Na análise da escuta sinfônica pelo rádio, expressões como *quotation listening*, *atomistic listening* e *retrogressive listening* têm seus sentidos fortemente entrelaçados. Na audição citacional, ‘the symphonic particulars become atoms¹⁵¹’, escreve Adorno em *The Radio Voice*. Daí, o seu caráter atomístico e reificado. “É característico que a publicidade do rádio tem tanto prazer em falar sobre a ‘inspiração’ dos temas sinfônicos, embora em Beethoven o movimento seja inspirado e não o tema. É a noção romântica de inventividade melódica que o rádio projeta sobre a música clássica. Os detalhes são deificados e também reificados”¹⁵².

¹⁴⁹ ADORNO, Theodor W. *What a Music Appreciation Hour Should be*, p. 220.

¹⁵⁰ ADORNO, Theodor W. *A Social Critique of Radio Music*, p. 139.

¹⁵¹ ADORNO, Theodor W. *The Radio Voice*, p. 360.

¹⁵² ADORNO, Theodor W. *The Radio Voice*, p. 364.

É interessante notar que, em sua tipologia do ouvinte, na versão rascunhada ainda nos anos trinta, apenas dois tipos ideais se aproximam ou de fato cumprem as exigências de uma audição estrutural e dialética. A descrição do primeiro deles, o tipo *totalmente consciente*¹⁵³, coincide com a caracterização da audição correta. O segundo, o tipo “*bom ouvinte musical*”¹⁵⁴, apesar de ter também uma relação direta com o material musical e ser capaz de acompanhá-lo no seu desenrolar temporal, possui um modo de percepção mais imediatista e, portanto, já não pode ter a mesma consciência reflexiva da construção abstrata da obra.

Sob a égide do rádio, iniciou-se um retrocesso na audição. Apesar e até por causa do aumento quantitativo da entrega musical, os efeitos psicológicos dessa escuta são muito semelhantes aos do cinema e dos espectadores de esportes, que promove um tipo de pessoa retrógrada e às vezes até infantil. “Retrógrado” significa aqui no sentido psicológico e não puramente musical.¹⁵⁵

II. Reconhecimento, identificação, aceitação

O viés psicológico da análise de *O fetichismo na música e a regressão na audição* também é desenvolvido em *Sobre música popular*. Adorno introduz a categoria de *reconhecimento* como sendo central para a compreensão do modo como considera que os ouvintes de rádio e da música que o rádio veicula se relacionam com o material musical. Adorno considera que os hábitos de escuta da música popular são estruturados a partir do que poderíamos chamar de uma *capacidade cognitiva* fundamental do ouvinte: a capacidade de *reconhecer* os padrões que lhes são apresentados.

¹⁵³ “**O tipo totalmente consciente ou especialista em música.** Ele segue imediatamente a tendência da música que lhe é oferecida, ao mesmo tempo que identifica os seus elementos em termos técnicos. Ele está totalmente consciente da construção, interconexão, entrelaçamento de partes, relações harmônicas, etc. De um modo geral, este tipo pode ser considerado como limitado a músicos profissionais, e mesmo entre estes pode não ocorrer com frequência”. (p. 311)

¹⁵⁴ “**O tipo ‘bom ouvinte musical’.** É o tipo que “vive” a música, realiza espontaneamente todas as suas relações, é capaz de fazer julgamentos razoáveis sobre a performance e trabalho, mas não está essencialmente consciente da terminologia musical e não reflete em termos abstratos sobre a música que ele “vive”. Quando ele escuta uma sonata de Beethoven, por exemplo, ele não está muito preocupado com o esquema do trabalho – primeiro tema, ponte, segundo tema e assim por diante – como está preocupado com o desenvolvimento imediato da música que segue auditivamente, sem refletir sobre isso. Esse imediatismo, entretanto, não é emocional. Embora não seja refletindo sobre a música, ele «a entende» da mesma forma que se entende uma linguagem, mesmo que não se saiba nada sobre sua gramática e sintaxe. O comportamento deste tipo pode ser melhor definido como uma compreensão espontânea do estado inato lógica musical”. (p. 311)

¹⁵⁵ ADORNO, Theodor W. *A Social Critique of Radio Music*, p. 139.

Hoje, os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento. A música popular e sua respectiva promoção estão orientadas para a criação desse hábito. (...) O que se faz necessário para entender as razões da popularidade do tipo corrente de música *hit* é a análise teórica dos processos envolvidos na transformação da repetição em reconhecimento, e do reconhecimento em aceitação¹⁵⁶.

No entanto, Adorno enfatiza que a estrutura da escuta musical baseada no reconhecimento somente pode ser pensada se permanentemente contrastada com o contexto de uma produção musical padronizada. Isto é, a análise da escuta musical somente é reveladora quando posta em relação com a análise imanente do próprio material musical que é efetivamente escutado pelos ouvintes. Somente a avaliação da escuta como parte integrante de um sistema de produção e consumo musical permite o estabelecimento de consequências sociais e psicológicas mais amplas. Assim, da análise do modo específico como as pessoas se relacionam com a música através do rádio, Adorno desenvolve suas intuições acerca da realidade social e cultural também em outros âmbitos da atividade humana.

Ou seja, não se trata de isolar a função básica do reconhecimento e tratá-la em abstrato, mas deve-se compreendê-la na relação que possui com a música estandardizada. Assim, Adorno demarca uma posição própria, tensionando as indicações metodológicas da pesquisa de Lazarsfeld: considera sem sentido uma análise isolada dos comportamentos dos ouvintes, sem que esta esteja em relação com uma investigação da própria música. Ao longo de toda sua carreira posterior, Adorno defendeu um modelo de sociologia da música que não sucumbisse à mera catalogação de modos de reação à música. Uma sociologia significativa deveria estruturar seus problemas de pesquisa de modo a incluir o âmbito intrinsecamente musical, bem como ter em conta as relações mútuas entre o material musical ele próprio e a esfera social. Em passagem muito posterior, expressa essa convicção ao afirmar que os problemas

especificamente musicais não podem ser contornados, caso a sociologia da música não queira reduzir-se à intermediação de reações subjetivas, sem levar em conta o objeto. Do mesmo modo, o aspecto social tem também um momento de autonomia. Por um lado, é a sociedade que oferece o espaço para toda música e toda execução musical. Quem falar de recepção sem considerar ao mesmo tempo a estrutura global em que a música se insere, a possibilidade ou impossibilidade de sua recepção, estará falando abstratamente, no pior sentido. Por outro lado, situações sociais objetivas penetram profundamente no que parecem ser dificuldades puramente musicais de audição.¹⁵⁷

¹⁵⁶ ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*, p. 130.

¹⁵⁷ ADORNO, Theodor W. *Por que é difícil a nova música*, p. 147.

Nesse sentido, a análise da escuta voltada ao reconhecimento não pode ser realizada em abstrato. Isto porque o reconhecimento de padrões – rítmicos, melódicos, timbrísticos, estruturais – é uma função básica de toda e qualquer apreciação musical, de modo que tomá-lo em abstrato não iluminaria o fenômeno específico da escuta radiofônica. É claro que para compreender o sentido da obra de Beethoven, por exemplo, é necessário que se reconheça os diversos elementos do desenvolvimento musical, e o mesmo vale para a apreciação e para a compreensão de qualquer obra musical de arte. Seria absurdo imaginar que “uma sonata de Beethoven possa ser compreendida num vazio”¹⁵⁸, sem que para isso fosse colocada em relação com outros elementos da linguagem musical que já se conhece. Mas, para Adorno, o tipo de escuta musical específica do rádio é tal que o reconhecimento de padrões não atua como mais uma das capacidades necessárias para uma escuta complexificada, mas, em troca, consiste em seu elemento central. Em certo sentido, a escuta radiofônica lhe parece tal que o *escutar* sucumbe ao *reconhecer*, e “reconhecer torna-se um fim, ao invés de ser um meio”¹⁵⁹. Atento às relações mútuas entre a escuta e a constituição efetiva da própria música, em contraste permanente com a dimensão global da vida em sociedade, Adorno inicia o esboço de uma teoria do ouvinte da música de entretenimento onde a ênfase no reconhecimento consiste na contrapartida conceitual, na esfera do ouvinte, do que diagnosticara como o caráter estandardizado da produção musical, tal como essa é realizada sob a lógica da mercantilização. A dimensão da música comercializada é marcada pela padronização das formas e por uma escuta orientada para o seu reconhecimento.

No que diz respeito ao que chama de “música séria”, como a de Beethoven, o reconhecimento dos elementos que compõem uma peça musical, como dito, é necessário como momento do entendimento mais completo da obra. No entanto, uma apreciação completa da peça dependeria de um tipo de escuta musical em que o reconhecimento dos elementos particulares e estruturais fosse apenas o passo intermediário, ainda que necessário, da compreensão do seu sentido musical, que não poderia ser acessado pela mera identificação dos elementos particulares. Isto é, a simples identificação do uso de um determinado acorde em certo contexto, por exemplo, não é suficiente para a compreensão da sua significação na totalidade da obra. Também na poesia, para a compreensão de um poema não basta que se reconheçam as palavras

¹⁵⁸ ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*, p. 131.

¹⁵⁹ *Idem*.

que o compõem: é necessária uma capacidade de concatenação dos elementos particulares que o constituem, tanto uns com relação aos outros como, também, com a totalidade do próprio poema. Isto é, seu sentido artístico e sua dimensão estética só são revelados ao leitor na medida em que este consegue vislumbrar as partes a partir do modo particular como essas se configuram, em conjunto, formando a unidade da obra. Trata-se de um requisito cumprido por toda grande arte, segundo Adorno. Como alcançar a força da abertura da Sinfonia n.º 5 de Beethoven sem que se acompanhe o modo como é progressivamente reformulada, ao longo da peça, através de variações rítmicas, melódicas e timbrísticas? E, reversamente, como captar a essência estética da forma sinfônica, madura em Beethoven, se não através da concatenação recíproca entre esses desenvolvimentos, ordenados de forma única na arquitetura do todo da peça? Seja na música de Beethoven, na literatura de Joyce ou na poesia de Valéry, a determinação do sentido da obra de arte passaria pela capacidade ativa de pôr em relação aqueles elementos que inicialmente são alvo do reconhecimento do ouvinte, do leitor e do espectador. Adorno formula, em *Sobre música popular*, o que compreende por *sentido musical* de uma obra, quem só poderia ser acessado através de uma escuta qualificada:

O sentido musical de qualquer peça de música pode, de fato, ser definido como aquela dimensão que não pode ser captada só pelo reconhecimento, por sua identificação com alguma coisa que já se saiba. Isso só pode ser construído pelo espontâneo conectar dos elementos conhecidos – uma reação tão espontânea por parte do ouvinte quanto espontânea ela foi no compositor –, a fim de experimentar a novidade inerente à composição. O sentido musical é o Novo – algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, nem a ele ser reduzido, mas que brota dele, se o ouvinte vem ajudá-lo¹⁶⁰.

O sentido musical de uma peça permaneceria inacessível enquanto o ouvinte se limitasse à mera identificação dos seus elementos constitutivos. Adorno compreende cada peça musical específica como uma formulação particular, concreta, de elementos musicais ali conectados de forma singular e única. Por essa razão, a elucidação do sentido musical de cada obra de arte em particular dependeria de um certo tipo de escuta que não fosse estritamente passiva, mas que resultasse de um exercício ativo direcionado à compreensão daquilo que é único, inédito, particular. Uma escuta musical capaz apenas de reconhecer – isto é, de identificar novamente aquilo que já é conhecido – é capaz apenas de encontrar, mais uma vez, aquilo que já fora encontrado antes, de modo que permaneceria vedado o acesso à dimensão do novo.

¹⁶⁰ ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*, p. 131.

É interessante notar como esse esboço de sua teoria do ouvinte se mostra em relação direta com o modo como compreende a natureza da própria arte, em particular no que diz respeito ao seu aspecto radicalmente histórico. Em seus debates com Ernst Krenek, importante compositor austríaco vinculado, também, aos movimentos vanguardistas da música europeia dos anos vinte, bem como nos textos que dedicou ao debate de questões técnicas no âmbito da composição, do atonalismo e do dodecafonismo, Adorno repetidas vezes salientou a dimensão histórica tanto do material musical, quanto das atividades de composição e de escuta. Krenek, por sua vez, defendera uma certa noção de material musical que apelava para as noções de “natureza” e de “eternidade”. Krenek compreendia sob “o conceito de material a totalidade de todos os meios musicais da expressão musical, ou seja, a harmonia, o ritmo e a melodia, tal como os encontramos em todas as épocas como dados naturais, como possibilidades que se oferecem à composição”. Daí, a seguinte afirmação:

E a esse respeito creio que a estrutura física do material não é determinante para o compositor, já que este trata somente com o modo de aparição subjetiva do material. Por outro lado, o material não deve ser pensado como algo em si mesmo já formado, mas sim como algo que representa uma mera possibilidade de forma para o compositor.¹⁶¹

A afirmação de Krenek suscita a imagem de um compositor que se depara com a totalidade dos meios musicais que se lhe apresentam sob a forma de um conjunto aberto de possibilidades compositivas, de modo que caberia ao artista a escolha dos meios a serem utilizados, bem como a concepção do modo particular como os elementos selecionados se configurariam na composição do todo. Trata-se, de certa maneira, de uma imagem de liberdade total do artista frente ao material musical, cujo uso lhe permitiria, em princípio, uma infinidade de possibilidades de expressão. Para Adorno, no entanto, a arte não é algo dado, assim como não estão dados, sem mais, os elementos materiais dos quais ela pode fazer uso. Isso porque todo material com o qual se depara o artista não somente resulta de um processo de desenvolvimento histórico como sedimenta, *em si mesmo*, elementos da história. Assim, não só a consciência do artista é histórica, mas também o material que ele herda já fora, em alguma medida, pré-formado: ele é o resultado de práticas compositivas particulares, foi desenvolvido em contextos sociais, culturais e artísticos específicos e responde a problemas artísticos e sociais específicos, que suscitaram o seu desenvolvimento. Por isso, os elementos

¹⁶¹ ADORNO, Theodor W; KRENEK, Ernst. *Problemas do trabalho do compositor*, p. 417.

musicais se apresentam à disposição da tarefa do compositor já com a marca dos seus usos precedentes. Contrariamente à ideia de uma liberdade compositiva absoluta, Adorno compreende que as possibilidades expressivas do compositor são largamente limitadas pela história dos elementos compositivos dos quais dispõe. Ao afirmar o caráter histórico e não natural dos cânones artísticos, Adorno filia-se à vanguarda musical dos anos vinte. Na ausência de leis universais que historicamente orientavam a prática compositiva – ou melhor, não tanto na sua ausência, mas na tomada de consciência de seu caráter contingente –, o compositor de vanguarda, na medida em que visa o novo, passa a ter de justificar seus arranjos não mais fazendo referência a padrões externos, mas em termos de consistência no interior da própria obra. Nesse sentido, cada peça musical passa a constituir uma totalidade em si, e somente atinge o novo quando ressignifica o material musical no ineditismo de cada formatação particular. É como se cada peça formulasse o próprio cânone, o próprio conjunto de leis. A música nova dá as leis ao mesmo tempo em que as cumpre e, nesse sentido, apresenta sua natureza dialética pois o todo e as partes asseguram reciprocamente o seu sentido¹⁶².

Com isso em mente, estabelece-se um vínculo entre as teses de Adorno no contexto dos debates entre seus pares compositores, especialmente Krenek e Schönberg, e a teoria do ouvinte do rádio que começa a esboçar no final dos anos trinta. A normatividade, filosófica, histórica e musicalmente justificada, no que diz respeito à composição modernista, tem sua contrapartida na figura do ouvinte. Se a nova música, em diálogo permanente com a totalidade da história – na medida em que o material musical que utiliza é herdado da tradição –, busca novas formas de configuração do material nas obras singulares, sua compreensão exige um tipo de escuta musical capaz de desvelar o sentido do novo. Essa escuta, porém, não é ela própria descolada da história, realizada a partir de lugar nenhum. Também o ouvinte é um sujeito histórico e,

¹⁶² Sem dúvida foi Schönberg a principal influência de Adorno no que diz respeito à sua convicção acerca da natureza histórica e contingente da tonalidade. Como salienta Inés Buchar, o conceito de material musical foi desenvolvido pelo compositor austríaco ainda no seu período atonal livre, em particular na obra *Tratado de harmonia*, publicada em 1911, e depois sofreria modificações menores nos anos 20, início de sua fase dodecafônica. Nesse contexto, Schönberg “assinala a relatividade da escala maior do sistema tonal ao ser comparada com as escalas musicais de outros povos. Mais ainda, o sistema temperado, que é aquele que permite a consolidação da tonalidade, (...) não é mais do que um dos tantos artifícios humanos engendrados para conseguir dominar o material. O modo de tratar a dissonância por meio de sua preparação e resolução na tonalidade depende mais do sistema de organização tonal que de alguma característica própria da dissonância. O ouvido está condicionado para responder não à natureza, mas aos requerimentos de um produto cultural e, portanto, histórico e convencional: o sistema tonal, que se tornou uma ‘segunda natureza’. As leis da tonalidade constituem um compromisso com a natureza para estabelecer uma ordem que permita satisfazer as exigências do material e estabelecer uma forma artística. (BUCHAR, Inés. *O conceito de material musical de Adorno e sua relação com o pensamento estético de Schönberg*, p. 226)

mais do que isso, a sua percepção é, ela própria, configurada histórica e socialmente. Desenha-se, portanto, uma complexa relação dialética entre o compositor, o ouvinte e a própria história da música. O que soa mais ou menos natural aos ouvidos de quem escuta decorre das experiências estéticas precedentes, tanto em nível individual como em nível coletivo. Assim como há cânones na esfera da composição, há também na esfera da audição.

Com as novas possibilidades geradas pelo cromatismo, torna-se necessário repensar a questão da consonância e da dissonância no contexto da emancipação da dimensão polifônica em relação ao pensamento vertical harmônico. Assim, os próprios conceitos deixam de ter um sentido absoluto, porque estabelecem parâmetros para algo que não tem um parâmetro em si, natural e eterno. O ouvido pode se acostumar a analisar sons mais próximos ou mais distantes, aumentando a possibilidade de utilização de diferentes combinações sonoras na arte musical. A ideia de consonância e dissonância é estabelecida, portanto, não pela física, mas pela história.¹⁶³

O ouvinte que quer experimentar o novo precisa estar disposto a tensionar a historicidade da própria escuta. Assim, é contra esse pano de fundo, creio, que Adorno formula sua análise crítica dos hábitos de escuta dos ouvintes do rádio. Em sua visão, o que fica interdito na música popular, tanto no âmbito da composição quanto da escuta é justamente uma abertura para o novo. O enrijecimento da padronização musical que já acompanha a composição tem como contrapartida uma escuta passiva, na medida em que o uso repetido de formas previamente conhecidas pelo ouvinte assim o habitua. A conexão dos elementos já está dada *a priori*, de modo que “a composição escuta pelo ouvinte”. Nesse sentido, tanto a composição quanto a escuta, no campo da música popular, são destituídas de sentido histórico, na medida em que está previamente abolido o diálogo complexo entre o presente e o passado, entre o novo e o tradicional. Sem a dimensão histórica, não é possível uma assimilação crítica e criadora da herança cultural, de modo que a música e a sua audição passam a sofrer de uma certa paralisia, presas em um ciclo que se retroalimenta.

Em obras posteriores a crítica ao caráter ahistórico tanto da composição quanto da escuta musicais no contexto da música mercantilizada foi incorporada a uma análise mais ampla da sociedade administrada. A imagem de um mundo imutável, estacionado, em uma espécie de *loop* infinito é central na *Dialética do Esclarecimento*, tida como uma tendência histórica mais ampla, não restrita apenas ao âmbito da vida musical, e tem amplas implicações.

¹⁶³ ALMEIDA, Jorge. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 297

A *imago* do mundo técnico possui indiscutivelmente um aspecto a-histórico que torna possível a sua utilização como miragem mítica de eternidade. A produção planejada parece retirar do processo de vida todo o imprevisto, o imprevisível e o incalculável, privando-o assim do genuinamente novo, sem o qual a história dificilmente pode ser pensada.¹⁶⁴

Mas, sob os auspícios de Lazarsfeld, cabia a Adorno a tarefa de ao menos esboçar uma teoria do ouvinte que não somente desse algo a conhecer acerca dos hábitos de escuta do rádio por pessoas reais mas que pudesse, em alguma medida, ser verificada sob a forma de pesquisa empírica. A experiência de uma escuta musical centrada no reconhecimento necessitaria ser esboçada, do ponto de vista teórico, sob a forma de hipóteses, verificáveis ou não no campo da pesquisa de campo. Em *Sobre música popular*, Adorno produz um esboço do que considera os elementos objetivos estruturantes dessa forma de escuta musical. Ainda que ali não estejam contidas indicações precisas de como suas hipóteses poderiam se deixar traduzir sob a forma de proposições a serem confrontadas com o campo da empiria – fato esse que aponta para uma limitação da abordagem sociológica de Adorno no período, levando-o, mais tarde, a uma formulação mais fina dos “tipos ideais” de ouvintes musicais –, sua descrição é conceitualmente rica na medida em que formula uma hipótese explicativa acerca da gênese social da categoria de “gosto”, tal como ela é de fato mobilizada pelos indivíduos quando pretendem descrever sua relação com o que escutam. O que interessa para Adorno é mostrar como a experiência de “gostar” de uma ou outra canção popular está fundada em uma complexa dinâmica de caráter social onde o que está em jogo são mecanismos psíquicos de identificação individual com os poderes sociais constituídos. Ao esquadrihar os elementos constitutivos da escuta radiofônica, Adorno quer mostrar como o juízo de gosto resulta de um processo psicológico, ao menos parcialmente inconsciente, dentro do qual o material musical propriamente dito ocupa apenas o lugar de gatilho para os processos identificatórios e auto-reflexivos. Isto é, ao declarar ter gostado de uma certa canção, o sujeito estaria expressando, sob a forma de um juízo estético, uma espécie de conteúdo mental de uma ordem distinta.

Na experiência da escuta musical centrada no reconhecimento e na aceitação passiva, o juízo de gosto apareceria como o ponto culminante de um processo que Adorno subdivide em cinco componentes fundamentais. Nomeadamente: a) vaga recordação; b) identificação efetiva; c) subsunção por rotulação; d) auto-reflexão no ato de reconhecer; e) transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o

¹⁶⁴ADORNO, Theodor W. *Moda intemporal*, pág. 122.

objeto. Diante do rádio, ao escutar algumas notas ou um trecho da melodia de uma canção, o ouvinte teria, inicialmente, a experiência de uma “vaga recordação”, isto é, aquela sensação que normalmente descrevemos como “*eu já ouvi isso antes em algum lugar*”. Imediatamente, e enquanto a melodia toca, a atenção fica ocupada por uma espécie de atividade de busca no âmbito da memória, como se a mente consultasse um catálogo musical já conhecido à procura daquilo que se assemelha mais ao que está sendo escutado. Para Adorno, trata-se de um tipo de reação comum à escuta de todo o campo musical radiofônico, e não restrito somente às canções de sucesso, cuja razão mais profunda encontra-se na própria estrutura tonal de toda a música popular. Isto é, é quase que inevitável essa sensação de vaga similitude na medida em que cada canção de fato está em relação, mais próxima ou mais distante, como todo o arcabouço de canções compostas na mesma tonalidade. E, na medida em que há estruturas estandardizadas que podem ser transpostas de um campo harmônico para outro, toda canção popular mantém-se atada não somente à outras canções de mesmo tom, mas ao campo tonal como um todo. Assim, cada nova canção, quando vem à luz, é lançada em “um vasto suprimento de melodias, um fluxo incessante de música popular que torna impossível recordar cada uma das canções em particular”¹⁶⁵. Mais uma vez, Adorno associa o compromisso irrestrito da música com a tonalidade à sua exploração mercantilizante que, sob o domínio da reprodutibilidade técnica radiofônica, favorece a manutenção e o reforço da autoridade da tradição, contrariamente à tese de Benjamin. Nesse sentido, como escreve Gracyk, “ao responder apenas às estruturas formais que foram desenvolvidas em tempos passados a sob diferentes condições culturais, o público resiste a desafiar sua própria condição social atual”¹⁶⁶.

A esse momento, segue-se o momento do “reconhecimento efetivo”, quando o ouvinte, subitamente, consegue estabelecer, pela memória, a ligação entre aquilo que escuta e sua experiência pregressa. Trata-se do momento do “é isso!”, conforme Adorno, marcado, como salienta, por um caráter de súbita ruptura entre a vaga lembrança e a tomada de consciência total. O que é marcante quanto ao momento efetivo do reconhecimento é o fato de que ele se dá através de uma identificação por rotulação – ou, o *elemento de subsunção* –, já que a apreensão do material se dá através de alguma forma de nomeação ou de classificação. Ou seja, o ouvinte “cola” à música algo que lhe é exterior, identificando-a através do seu título comercial, do seu gênero,

¹⁶⁵ ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*, p. 132.

¹⁶⁶ GRACYK, Theodore A. *Jazz and the Aesthetics of Popular Music*, p. 530.

do nome do seu compositor ou de um trecho de sua letra. Ainda que Adorno não se exprima nesses termos, talvez se pudesse falar em uma *rotulação* através da linguagem, onde esta é mobilizada em sua dimensão classificatória e categorizante. É justamente essa rotulação, através da linguagem, que ocupa um papel central para o fenômeno do juízo de gosto. No momento em que aquilo que inicialmente fora objeto de vaga recordação – que, inicialmente, ainda se apresentava ao ouvinte sob uma forma “sem nome” – passa a ser subsumido sob uma nomenclatura previamente conhecida, vem à tona o caráter social da própria linguagem, que passa a mediar a relação da escuta com o próprio material musical. A remissão da canção particular aos modelos conhecidos e agrupados sob certas categorias põe o ouvinte em contato com o contexto social mais geral, de modo que o seu contato com o som, agora mediado pela atribuição do rótulo, fica entrecortado por todas as associações carregadas pelos termos em uso, e que lhe são conhecidas pela sua familiaridade com o contexto cultural. Isto é, a mera existência de uma categoria prévia, socialmente sancionada, sugere a existência de uma valorização coletiva daquilo que se escuta, de modo que o ouvinte participa da vida em comunidade quando percebe que também ele reconhece algo que é reconhecido por outras pessoas, de onde vem sua sensação de satisfação. Ademais, justamente por não compreender as razões objetivas que tenham levado determinada canção à admiração e reconhecimento público, o ouvinte privado intui a existência de instituições especializadas, dotadas de conhecimentos que ele sabe não ter, e que supõe capazes de embasar um juízo objetivo favorável ao material em questão. Assim, mesmo que não compreenda a natureza de qualquer avaliação musical sobre Beethoven, por exemplo, o ouvinte alegra-se ao reconhecer um determinado tema sinfônico porque se sente identificado com essas instâncias sociais que já sancionaram sua relevância. Quer dizer, o ouvinte não apenas identifica certa canção sob determinada categoria como também identifica “*a si mesmo* com as agências sociais objetivas ou com o poder daqueles indivíduos que fizeram esse evento específico servir dentro dessa categoria pré-existente e, assim, ‘institucionalizá-la’.”¹⁶⁷

Adorno descreve esse estágio como sendo, para o ouvinte, o da sensação de ter em sua posse privada um bem que supõe ser dotado de utilidade pública, sob a forma de “um delírio de grandeza”.

¹⁶⁷ ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*, p. 133.

Pode-se acrescentar que o reconhecido valor social inerente ao *hit* está envolvido na transferência da gratificação da propriedade para o objeto, que, assim, passa a ser “gostado”. O processo de rotulação vem aqui coletivizar o processo de apropriação. O ouvinte sente-se lisonjeado porque ele também tem o que todo mundo tem. Por possuir um *hit* muito apreciado e vendido, passa-se a ter a ilusão do valor. Essa ilusão do valor, no ouvinte, é a base para a avaliação do material musical.¹⁶⁸

Finalmente, o ato de reconhecimento, mediante subsunção, desdobra-se em uma forma alienada de relação entre ouvinte e música. Se, no estágio inicial da “vaga lembrança”, havia um contato entre o ouvinte e a música, ainda que este fosse desestruturado e superficial, este é interrompido mediante sua categorização rígida. Há um duplo encapsulamento: de um lado, o ouvinte tende a uma auto-reflexão, pois passa a ser ele próprio o protagonista da experiência de escuta, agora centrada na satisfação que sente ao se identificar com as forças sociais objetivas; de outro, há o total silenciamento da dimensão intrinsecamente musical, agora percebida apenas como coisa. A música tomada sob a forma de um monolito, inteiriça e inescrutável, torna-se apenas a depositária das projeções dos juízos que o indivíduo faz sobre si mesmo, na medida em que seus juízos de gosto, ao elogiá-la e tê-la “boa”, são a expressão da satisfação da experiência de tê-la reconhecido: “eu gosto desse *hit* porque eu o (re)conheço”. Logo, ele é bom.

Há bons motivos para supor que a música escutada em geral, com uma desatenção apenas interrompida por súbitos *flashes* de reconhecimento não é acompanhada como uma sequência de experiências que tenham um significado próprio claramente delineado, fixado a cada instante e relacionado com todos os momentos precedentes e subsequentes. Pode-se mesmo sugerir que a maioria dos ouvintes de música popular não entende a música como uma linguagem em si mesma. Caso o fizesse, seria altamente difícil explicar como se pode tolerar o incessante fornecimento de material em grande parte não-diferenciado.

Em diversas outras passagens, Adorno enfatiza o caráter de *propriedade* de uma tal forma de identificação. Em última análise, o gosto pelo *hit* está intrinsecamente ligado a uma certa sensação de posse. Trata-se de um traço típico de uma cultura musical centrada na mercantilização da música. Assim como os indivíduos podem materialmente apropriar-se de uma canção, como quando compram uma cópia em disco, também o fazem psicologicamente. Isto é, o padrão psicológico caracterizado pelo reconhecimento e identificação assimila a lógica do consumo. Se é verdade que, sob o capitalismo desenvolvido, a música passa a ser mercadoria, também deve ser o caso que o modo de escutá-la modifica-se – na medida em que escutar agora é consumir. Suas

¹⁶⁸ ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*, p. 135.

análises da pedagogia musical subjacente ao *NBC Music Appreciation Hour* criticam a ênfase excessiva dada a uma forma de “apreciação” centrada na *apropriação*. Incentiva-se o conhecimento dos nomes dos grandes compositores e de suas principais obras e a memorização e familiaridade com seus temas mais conhecidos. Trata-se, contudo, de uma espécie de apropriação extrínseca, independente do conhecimento direto daquilo que é memorizado. Nesse caso, o prazer da escuta estaria, novamente, mais diretamente relacionado ao próprio ato de apropriar-se da obra musical, seja através do desenvolvimento de uma espécie de conhecimento enciclopédico sobre as obras – centrado em curiosidades da vida dos compositores, dogmaticamente tomados como dotados de alguma forma de superioridade cultural – seja através de uma apropriação mecânica de certas passagens isoladas, consideradas “mais importantes” ou “bonitas” do que as demais. A cultura musical oficial, dominada por fetiches, da qual o programa da NBC era, para Adorno, um representante, não encoraja nem ensina o prazer e a apreciação da própria música, mas apenas como resultado *da consciência de se conhecê-la*. “O prazer envolvido”, argumenta, consiste em “uma acumulação fetichista de informações sobre música, a qual é apreciada do mesmo modo que um avaro desfruta do ouro que acumulou”¹⁶⁹.

Assim, os hábitos de audição das massas, mais uma vez, mostram ter assimilado traços das práticas mais amplas de consumo em uma sociedade de mercadorias. O sujeito se relaciona com a esfera das produções musicais de modo análogo a outros bens de consumo. Primeiro, retira deleite do próprio fato de possuir. Depois, como grande parte dos bens comprados e vendidos – musicais ou não – são fundamentalmente estandardizados, tende a ver esvaziado o prazer muito rapidamente. Assim, a audição musical emula, a seu modo particular, a descartabilidade que é típica de toda a esfera do consumo: há sempre a preferência pelo mais “acessível” (ou pelo mais barato), na medida em que já se sabe que o material consumido deverá, em breve, ser descartado. A audição regressiva, portanto, é marcada por uma dinâmica própria, mas que deixa transparecer o caráter de mercadoria da música radiofônica, como que refletindo, na esfera da recepção, o caráter mercadológico da produção e da reprodução. O sujeito entra no carro e liga o rádio. Por alguns segundos, ouve uma canção que toca sem saber ao certo de que artista se trata. Havendo o reconhecimento súbito, troca de estação e repete o processo, entediado. Adorno designa esse consumismo auditivo através da

¹⁶⁹ ADORNO, Theodor W. *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*, p. 198.

expressão *commodity listening*. “A música deixou de ser uma força humana e é consumida como outros bens de consumo”, escreve em *A Social Critique of Radio Music*. “Isso produz uma ‘*commodity listening*’, uma escuta cujo ideal é dispensar, tanto quanto possível, qualquer esforço por parte do receptor – mesmo que tal esforço por parte do receptor seja a condição necessária para compreender o sentido do música”¹⁷⁰.

A música transformada em mercadoria, assim, cumpre um papel dentro da ideologia dominante: o sujeito que escuta repetidas vezes a mesma coisa – ainda que disto não esteja plenamente consciente – aprende, cada vez que liga o rádio, que o mundo continua em ordem e que cada coisa está como deveria estar. E, mais do que isso, *é precisamente por isso* que se alegra diante do que já é conhecido e se enraivece quando, eventualmente, é forçado a se deparar com aquilo de que não tem costume. O sucesso da música de entretenimento é ao mesmo tempo dependente e incentivador de uma postura conformista dos sujeitos para com a realidade. Seu papel social, portanto, é alienante, pois a todo momento reconcilia os indivíduos com o mesmo mundo que os oprime, apresentado-o sempre como necessário e imutável. Segundo Adorno, o “esquematismo daquilo que é sempre o mesmo provoca, nos indivíduos, um conjunto de reflexos condicionados que, em última instância, não lhes deixa opção senão render-se ao sempre igual em troca de sua satisfação imediata e paz de espírito”¹⁷¹. E não poderia ser diferente: o sujeito cansado do dia de trabalho, pressionado por suas dificuldades financeiras e exausto da racionalização excessiva a que se vê obrigado a submeter-se no mundo do trabalho e da indústria, de fato não poderá ter forças para encarar o envolvimento, por vezes dolorido, que o contato com o diferente lhe demandaria.

Os usuários da diversão musical são eles mesmos objetos, ou, de fato, produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular. O tempo de lazer desses usuários serve apenas para repor a sua capacidade de trabalho. É um meio ao invés de ser um fim. O poder do processo de produção estende no tempo intervalos que, na superfície, parecem ser “livres”. Eles querem artigos estandardizados e pseudo-individualização, porque o seu lazer é uma fuga ao trabalho e, ao mesmo tempo, é moldado segundo aquelas atitudes psicológicas a que o seu dia-a-dia no trabalho os habitua de modo exclusivo.¹⁷²

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. Sendo assim, a passividade é o que lhe é demandado e incentivado diante daquilo com o qual toma contato no rádio e na propaganda.

¹⁷⁰ ADORNO, Theodor W. *A Social Critique of Radio Music*, p. 137.

¹⁷¹ ADORNO, Theodor W. *O Fetichismo na música e a regressão da audição*, p. 181.

¹⁷² ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*, p. 135.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrevi este trabalho convicto da aposta de que as críticas formuladas por Adorno – corretas ou injustas, admiráveis ou criticáveis – são repletas de elementos teóricos ainda relevantes para uma análise crítica da sociedade em que vivemos e das funções nela desempenhadas pela arte e, em particular, por sua versão capturada pela indústria do entretenimento. No que diz respeito à música, o mercado fonográfico, incluindo gravadoras, lojas de discos, rádios e redes de televisão construiu em torno de si um gigantesco império ao longo das últimas décadas. O processo de mercantilização da cultura, que Adorno e Horkheimer acusaram na sua *Dialética do Esclarecimento*, vivia, no período analisado dos anos trinta, uma expansão acelerada, mas atingiria seu auge apenas décadas depois. Todos os 10 álbuns mais vendidos de todos os tempos, cada qual com no mínimo 40 milhões de cópias comercializadas ao redor do mundo, foram produzidos e lançados em um intervalo de apenas 20 anos, entre 1973 e 1992. Dentre eles, 8 chegaram às lojas entre 1976 e 1987. Todos são lançamentos de artistas americanos ou ingleses. Isto é, Adorno certamente tem o mérito de ter previsto um processo que apenas se iniciava e que se consolidaria com o passar das décadas. Na última década, a popularização da internet, dos arquivos de *mp3*, dos sites de vídeos em *streaming* e, mais recentemente, dos aplicativos para *smartphone*, mais uma vez revolucionou a relação das pessoas com a música e abalou a lógica da produção e distribuição musical que imperou por, pelo menos, 60 anos. No entanto, ainda que, de fato, a internet tenha dado as condições técnicas necessárias para descentralização da produção e divulgação da música, a padronização e o monopólio parecem não ter diminuído. Uma rápida pesquisa dos vídeos musicais mais assistidos no *YouTube* indica claramente esse fato. Dos trinta vídeos mais acessados – todos com mais de 1 bilhão de visualizações – absolutamente *nenhum* é resultado de produção e divulgação independente de grandes gravadoras e agenciadoras de artistas. Do ponto de vista musical, não há nada além de música *pop* de fácil assimilação, minuciosamente projetada para obter sucesso comercial. As perguntas que Adorno procurou responder com relação ao rádio e à música de entretenimento dos anos trinta permanecem extremamente atuais com relação à música popular contemporânea. A música mercantilizada pode ser considerada arte? Em que medida os produtos da indústria do entretenimento reproduzem a ideologia dominante da técnica e do lucro? Como somos afetados, enquanto indivíduos, pela exposição constante, sobretudo nos momentos de

lazer e descanso, aos produtos da indústria cultural e seu conteúdo ideológico? É somente tendo essas questões em mente que a crítica de Adorno à música de entretenimento sob o primado da radiodifusão se faz compreensível, e é por ser capaz de nos dar boas sugestões de resposta para tais indagações que seus *insights* permanecem atuais para problematizarmos a contemporaneidade.

Ao longo dos anos trinta, quando escreveu *Sobre a Situação Social da Música* (1932), *Über Jazz* (1936) e *Fetichismo na Música e Regressão na Audição* (1937), e especialmente ao longo dos seus anos nos Estados Unidos, de 1938 a 1947, o que para ele se tornou progressivamente claro foi o quão radicalizado, acelerado e aprofundado se tornava o processo de mercantilização da música, em particular sob a pressão do que mais tarde chamaria de indústria cultural e, em particular, da radiodifusão. Há mudanças radicais nas funções sociais da música nas sociedades capitalistas desenvolvidas e cada vez menores tornaram-se os espaços de produção musical e recepção musical que não estejam de alguma forma mediados por uma relação financeira, de troca, de consumo, e que não estejam sujeitas, portanto, à pressão de algum tipo de interesse econômico. E essa mudança de função, é claro, dentro de uma perspectiva materialista que considera a esfera econômica central para a compreensão e avaliação também dos fenômenos da cultura, tem que necessariamente acarretar mudanças na sua substância. Ao se tornar mercadoria, a música se abstratiza, extinguem-se as diferenças qualitativas na medida em que o que passa a determinar o seu valor não é qualquer tipo de critério intrinsecamente musical ou artístico. Os critérios que determinam o valor de uma mercadoria são de ordem econômica, e não artística, de modo que, para Adorno, a democratização do acesso à música, por ser através de sua conversão em mercadoria, se dá às custas da trivialização do seu conteúdo e do seu sentido. Ao se tornar universal, ela se torna progressivamente padronizada e, portanto, trivial, e perde por isso o seu potencial transcendente, crítico e revolucionário.

Adorno se opõe, portanto, ao dogma da inexistência de padrões objetivos para a análise qualitativa das manifestações artísticas que, em última instância, impossibilita toda crítica social. A análise da arte, então, tanto em sua constituição formal imanente quanto em suas significações sociais, é por ele realizada em função do potencial crítico que possui: a saber, a capacidade de fazer da crítica cultural mais uma ferramenta teórica da qual podemos nos servir para denunciar a barbárie que cotidianamente se nos é apresentada sob o véu ideológico da necessidade. O sentido da crítica é sempre o de uma tentativa multifacetada de desvelamento da regressão a que somos submetidos sob

as condições de uma mercantilização irrestrita de todos os aspectos da vida, com toda a degradação qualitativa que isso acarreta. Trata-se, em certo sentido, de uma regressão antropológica, qualitativa. Não no sentido histórico – isto é, uma regressão a uma era anterior em que os homens seriam pretensamente mais autônomos e donos dos seus destinos –, mas filosófico e sociopsicológico: uma forma regressiva de consciência passiva e conformada ao mundo tal como lhe é apresentado, constantemente empurrada a uma condição infantil e marcada pela incapacidade de se reconhecer como consciência livre.

O estado de coisas com o qual nos deparamos, ainda que se imponha com contundência, possui caráter arbitrário. Cabe, então, ao filosofar, quando tornado crítico, o papel de mostrar sua falsidade. De forma resumida, é nisso que consiste a crítica de Adorno à música popular em geral. Precisamente por isso, mesmo para quem ama o jazz e a música popular, como eu, seu pensamento segue relevante na medida em que fornece elementos para que se possa pensar, ainda hoje, uma filosofia crítica do mundo que aí está.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ADORNO, Theodor W; KRENEK, Ernst. **Problemas del trabajo del compositor: una conversación sobre música y situación social**. In: *Escritos Musicales VI*. Madrid: Ediciones Akal, 2011. p. 417-423.

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

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

_____. **Correspondência : 1928-1940**. São Paulo: UNESP, 2012.

_____. **Experiências científicas nos Estados Unidos**. In: *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petropolis: Vozes, 1995. p. 137-178.

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

_____. **Moda Intemporal – sobre o jazz**. In: *Prismas: Crítica cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. p. 117-130.

_____. **Música Ligeira**. In: *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 85-112.

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

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

_____. **Por que é difícil a nova música**. In: COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno: sociologia*. p. 147-161. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Radio Physiognomics**. In: *Current of Music*. Cambridge: Polity Press, 2009. p. 41-132.

_____. **‘On Popular Music’: Material and Text**. In: *Current of Music*. Cambridge: Polity Press, 2009. p. 271-325.

_____. **On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music**. In: *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.

_____. **Sobre música popular**. In: COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146.

_____. **Teoria estética.** tradução de Artur Morão. – Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **Tipos de Comportamento Musical.** In: *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas.* São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 55-84.

_____. **The Problem of a New Type of Human Being.** In: *Current of Music.* Cambridge: Polity Press, 2009. p. 461-468.

_____. **The Radio Symphony: An Experiment in Theory.** In: *Current of Music.* Cambridge: Polity Press, 2009. p. 144-162.

_____. **The Radio Voice.** In: *Current of Music.* Cambridge: Polity Press, 2009. p. 345-391.

_____. **Theses about the Idea and the Form of collaboration of the Princeton Radio Research Project.** In: *Current of Music.* Cambridge: Polity Press, 2009. p. 477-480.

_____. **‘What a Music Appreciation Hour Should Be’: Exposé, Radio Programmes on WNYC and Draft.** In: *Current of Music.* Cambridge: Polity Press, 2009. p. 216-271.

_____. **Wilder Hobson, American Jazz Music. Nueva York, Norton & Company, 1939. Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid. Nueva York, Arrow Editions, 1938.** In: *Escritos Musicales VI.* tradução Antonio Gomez Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. – Madrid: Ediciones Akal, 2011. p. 362-383.

ALMEIDA, Jorge M. B. de. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BAGGIO, Igor. **O dodecafonismo tardio de Adorno.** São Paulo: UNESP, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** 3. reimp. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2018.

BERENDT, Joachim-Ernst. **A favor e contra o Jazz (1953).** Tradução, notas e comentários de Frank Michael Carlos Kuehn. In: *Arte Filosofia*, n. 16. Ouro Preto: IFAC/UFOP, p. 4-10, julho de 2014. Disponível em: <<https://unesp.academia.edu/fmc>>

BABICH, Babette. **Adorno’s radio phenomenology: Technical reproduction, physiognomy and music.** In: *Philosophy and Social Criticism*, v. 40, n. 10, p. 957-996, 2014.

BUCHAR, Inés. **O conceito de material musical de Adorno e sua relação com o pensamento estético de Schönberg.** In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; KANGUSSU, Imaculada. *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno.* Porto Alegre: Escritos, 2005. p. 225-240.

CARONE, Iray. **Adorno e a educação musical pelo rádio.** In: *Educação & Sociedade*, v. 24, n. 83, p. 477-493, 2003.

CLAUSSEN, Detlev. **Intellectual Transfer: Theodor W. Adorno's American Experience.** In: *New German Critique*, v. 33, n. 1, p. 5-14, inverno 2006.

DAVIS, Angela. **Marcuse's Legacies.** In: KELLNER, D (org.). *Collected Papers of Herbert Marcuse: The New Left and the 1960s.* vii-xiv. New York: Routledge, 2005.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária.** São Paulo: UNESP, 2011.

FREDERICO, Celso. **Recepção: divergências metodológicas entre Adorno e Lazarsfeld.** In: *MATRIZES*, n. 2, p. 157-172, abril 2008.

GRACYK, Theodore A. **Jazz, and the Aesthetics of Popular Music.** In: *The Musical Quarterly*, v. 76, n. 4, p. 526-542, inverno 1992.

HOBSBAWN, Eric. **História social do jazz.** 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOWE, Sandra. **The NBC Music Appreciation Hour: Radio Broadcasts of Walter Damrosch, 1928-1942.** In: *Journal of Research in Music Education*, v. 51, n. 1, p. 64-77, 2003.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão.** – I. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HULLOT-KENTOR, Robert. **Editor's Introduction: Second Salvage: Prolegomenon to a Reconstruction of *Current of Music*.** In: ADORNO, Theodor W. *Current of Music.* Cambridge: Polity Press, 2009.

JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética.** São Paulo: Ed. da UNESP : Boitempo, 1997.

JAY, Martin. **A Imaginação Dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisa Sociais, 1923-1950.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JENEMANN, David. **Adorno in America.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

LÊNIN, V.I. **A Organização do Partido e a Literatura de Partido.** In: *Obras escolhidas em seis tomos*, Lisboa: Edições Avante, p. 277-282, 1986.

LEVIN, Thomas Y.; LINN, Michael von der. **Elements of a Radio Theory: Adorno and the Princeton Research Project.** In: *The Musical Quarterly*, v. 78, n. 2, p. 316-324, verão 1994.

LEVIN, Thomas Y. **Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility.** In: *October*, v. 55, p. 23-47, inverno 1990.

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.

MARX, Karl. **O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo**. In: *O Capital : Crítica da economia política : Livro I : o processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, p. 146-158, 2013.

MORRISON, David E. **Kultur and Culture: The Case of Theodor W. Adorno and Paul F. Lazarsfeld**. In: *Social Research*, v. 45, n. 2, p. 331-355, verão 1978.

OFFE, Claus. Theodor W. Adorno: **‘Culture Industry’ and Other Views of the ‘American Century’**. In: *Reflections on America: Tocqueville, Weber and Adorno in the United States*. Cambridge: Polity Press, p. 70-92, 2005.

PHILIPS, Wesley. **Adorno on music, space and objectification**. In: *European Journal of Social Theory*, v. 16, n. 1, p. 122-130, 2012.

ROBINSON, J. Bradford. **The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany**. In: *Popular Music*, v. 13, n. 1, p. 1-25, janeiro 1994.

SAFATLE, Vladimir. **Dialética come diavolo**. In: *Revista Cult: Adorno e a reinvenção da dialética*, n. 215, p. 27-31, agosto 2016.

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.

TOWNSEND, Peter. **Adorno on Jazz: Vienna versus the Vernacular**. In: *Prose Studies*. v. 2, n. 1, maio 1988.

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.

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.

WIGGERHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt: História, desenvolvimento teórico, significação política**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

WITKIN, Robert. **Adorno on Music**. Nova Iorque: Routledge, 1998.