

Os ouvidos têm paredes! (semi) formação e novas tecnologias

Jéssica Raquel Rodeguero Stefanuto¹

Ari Fernando Maia²

Resumo: A presente pesquisa se propôs a investigar se as atuais formas de relação dos sujeitos com os conteúdos musicais mediadas por novas tecnologias indicam a obsolescência da crítica *adorniana* à audição regredida. O evidente desenvolvimento técnico ligado à divulgação musical na contemporaneidade e à necessidade de compreensão dessa nova configuração torna pertinente tal problemática. Para tanto, foram realizadas entrevistas com dez pessoas que utilizavam novos aparatos técnicos para ouvir música, como aparelhos de *mp3* ou celulares. O material foi gravado, transcrito e analisado, sendo posteriormente interpretado qualitativamente em relação aos estudos de T. W. Adorno e às novas pesquisas acerca da problemática em questão. Concluiu-se que, mesmo que demandem discussões e atualizações, as análises realizadas por Adorno ainda mostram-se significativas para a compreensão do nosso tempo.

177

Palavras-chaves: Teoria Crítica da Sociedade; Theodor W. Adorno; indústria cultural; semiformação; apreciação musical.

¹ Técnica em Música; Psicóloga; Doutoranda em Educação na linha de pesquisa Filosofia da Educação; Atualmente é professora no curso de Psicologia da Fundação Educacional de Penápolis.

² Doutor em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo; Atualmente é professor Assistente Doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus Bauru e professor do Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar da mesma universidade, campus Araraquara.

Abstract: This research aimed to investigate whether the current forms of relationship of individuals with the musical content mediated by new technologies indicate the obsolescence of Adornian critical. The obvious technical development in the contemporary world and the need to understand this new configuration makes such relevant issues. To this end, interviews were conducted with ten people who used new technical devices to listen to music as mp3 players or mobile phones. The material was recorded, transcribed and analyzed, and then qualitatively interpreted in relation to the studies of T. W. Adorno and new research on the issue in question. It was concluded that, even demanding discussions and updates, analyzes by Adorno still prove to be significant for understanding our time.

178

Keywords: Critical theory of Frankfurt School; Theodor W. Adorno; cultural industry; semiformation; music appreciation.

Construindo ouvidos moucos

A música tem lugar de destaque nos estudos de T. W. Adorno (1903-1969) e figura como uma temática importante em seus trabalhos. Num olhar quantitativo para as obras adornianas, C. Türcke (2004) afirma que “Adorno é muito mais músico do que filósofo” (p.49). Tendo estudado composição com Alban Berg, Adorno estava familiarizado com a música da segunda escola de Viena e a entendia como uma expressão radical das melhores possibilidades técnicas e estéticas no campo da música séria. Sendo um caso raro de músico-filósofo e transitando pelos campos tanto da filosofia contemporânea como da música, Adorno é um autor que indica um caminho para que a cultura, a sociedade e os sujeitos, possam ser pensados a partir da análise musical.

Os anos passados no exílio nos Estados Unidos, entre 1938 e 1949, durante os quais ele entrou em contato com uma indústria cultural musical já amplamente desenvolvida, marcada pelo predomínio do jazz e divulgada fundamentalmente pelo rádio, foram significativos para a produção de crítica musical do autor (CARONE, 2011). Adorno (2009) envidou esforços no sentido de compreender como elementos culturais tradicionais, como as obras de música séria de Bach ou Beethoven, eram tornados obras sem sentido pela lógica da indústria cultural, principalmente quando se tratava da transmissão pelo rádio, e também como a percepção dos sujeitos se constitui de forma regredida em um contexto de fetichização da música.

O contexto no qual uma parte significativa da obra adorniana sobre música foi elaborada nos coloca os desafios de compreendê-la em sua inserção histórica (CARONE, 2011) e de atualizar a crítica considerando a crescente e acelerada modificação tecnológica de nosso tempo. Se por um lado os críticos do conceito de indústria cultural apontam que as modificações tecnológicas recentes teriam alterado significativamente a relação entre a grande indústria de produção de “cultura de massas” e os receptores, de outro lado, parece haver sinais de que, mesmo sendo necessário considerar os avanços proporcionados pelas atuais mudanças tecnológicas, a relação entre a atual configuração da indústria do entretenimento e os ouvintes não se alterou fundamentalmente.

O desenvolvimento da mediação técnica não é inócuo e isento de contradições (CARONE, 2013; ARAÚJO e FEDICZKO, 2011). Na indústria da música, os aparatos evoluíram do vinil para o *compact disc*, o CD, chegando à

música disponível em formato digital, notadamente o *mp3* (WITT, 2015), que pode ser disponibilizada na internet e é passível de ser transmitida e compartilhada praticamente de modo instantâneo. No vinil é possível manter frequências sonoras que mesmo não sendo perceptíveis pelo ouvido humano, são perceptíveis pelo corpo como um todo. Essa variedade de ondas sonoras já não é possível na música alocada no CD em função da drástica compressão e redução de faixas de som. Tal evolução custou à música uma redução de feixes sonoros e reconfigurou a experiência de ouvir música. Mais drasticamente, a música tornada um arquivo digital cada vez mais “leve”, fácil e rápido de ser compartilhado, obrigou a nova redução de frequências (ARAÚJO e FEDICZKO, 2011).

É nesse contexto que o conceito de “indústria cultural” merece reflexão. Tendo sido utilizado pela primeira vez pelos autores Horkheimer e Adorno no livro “Dialética do Esclarecimento” (1947/2006), a expressão foi forjada para referirem-se ao fenômeno da cultura de massas, cuidando para que a crítica não fosse interpretada como direcionada à cultura *produzida* pelas massas e não culminasse numa falsa acusação de elitismo dos autores. Não se tratava de acusar as músicas genuinamente produzidas pelos diferentes grupos culturais, mas sim de investigar as produções musicais que eram produzidas tendo como intuito maior o consumo mercadológico. E se por um lado podemos dizer que o arquivo de música digital se tornou acessível ao consumidor, isso não significa que rompemos com o caráter mercadológico da cultura e que não haja um aparato industrial construindo ouvidos para a lógica de mercado.

A constatação de Adorno era que, vigorando a mercantilização da cultura e a indústria cultural, tanto se produz como se demanda uma *regressão da audição*. A análise, no entanto, não pode bastar-se no olhar para o receptor referendando um comportamento que parece ser de livre escolha: esse fenômeno não se restringe ao indivíduo, mas deve ser pensado em suas múltiplas determinações que incluem relações de poder dos mais variados âmbitos da sociedade. Nas palavras do autor:

(...) os efeitos das obras de arte, das formações espirituais de um modo geral, não são algo absoluto e último, que seria suficientemente determinado pela referência ao receptor. Pelo contrário, os efeitos dependem de inúmeros mecanismos de difusão, de controle social e de autoridade, e por fim, da estrutura da sociedade, dentro da qual podem ser examinados seus contextos de atuação. Dependem também dos estados de consciência e de inconsciência – que são

socialmente determinados – daqueles sobre os quais o efeito se exerce (ADORNO, 1967/1986, p. 109).

Adorno e Simpson (1941/1986) discutiram, nesse sentido, a padronização das reações dos ouvintes, que ocorria a partir da *standardização das canções* condenadas a serem sucessos, isto é, a padronização da estrutura musical, dos traços mais genéricos, como temática e estilo, até os mais específicos, como número de compassos, localização do refrão, ordenação temporal. Os autores apontaram que “a standardização estrutural busca reações standardizadas” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p. 120), e relacionaram o objeto (música popular) e os sujeitos ouvintes supondo neles uma semiformação, ou seja, considerando uma anulação da espontaneidade planejada pelos variados mecanismos da indústria cultural, que antecipam as reações, produzem “esquematismos” e suprimem as potencialidades críticas, curiosas e criativas dos sujeitos. Para os autores, como paroxismo da semiformação, ocorreria uma identificação mimética entre o conteúdo padronizado e as reações dos ouvintes, de modo que o correspondente necessário da standardização musical é a ‘pseudo-individação’:

Por pseudo-individação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre escolha ou do mercado aberto, na base da própria standardização. A standardização de ‘hits’ musicais mantém os usuários enquadrados, por assim dizer escutando por eles. A pseudo-individação, por sua vez os mantém enquadrados fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, ‘pré-digerido’ (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p. 123).

Nesse sentido, Adorno (1938/1991) considerou o conceito de ‘gosto’ musical ultrapassado, já que o mecanismo de reconhecimento e de pseudo-individação, enquanto contrapartidas subjetivas da standardização, da facilitação, da imposição dos *hits* e da autoridade exercida pelos meios de difusão dos conteúdos musicais, impedem uma experiência viva com a obra. Mesmo funções psicológicas como a memória seriam afetadas, pois, dado o caráter alienado da relação com a música mediada pela indústria cultural, a relação com o material musical padronizado seria somente de repetição do já conhecido, permitindo apenas uma vivência que logo é esquecida:

Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa

de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento (ADORNO, 1938/1991, p.94).

Os ouvintes seriam constrangidos a rejeitar – mas não sem esforço – a capacidade de “pensar com os ouvidos” para tornar possível a audição. A distração e o rápido esquecimento seriam pressupostos dessa forma de ouvir, uma vez que uma escuta atenta em meio a uma repetição incessante de conteúdos de baixa qualidade seria insuportável (ADORNO, 1938/1991). É importante ressaltar que o caráter vazio das escolhas realizadas pelos ouvintes das canções fetichizadas divulgadas pela indústria cultural na época em que Adorno criticou a decadência do gosto também tem uma dimensão política essencial. As escolhas já não fazem sentido, de um lado, porque a padronização, o *plugging*, entre outras características já apontadas, determinam uma relação entre o ouvinte e as músicas que tende à padronização. Mas, por outro lado, é a abissal distância entre o poder do aparato e o poder do indivíduo isolado que determina para este que sua única possibilidade é de adaptar rapidamente ao aparato, sem grandes chances de elaborar uma reflexão que o leve à resistência. Sem essa reflexão, no entanto, a música opera como “cimento social”, isto é, como um âmbito da vida em que a aparência de liberdade e usufruto esconde justamente a inexistência de ambos.

Na atual configuração da sociedade, seria ainda possível falar em uma “regressão da audição”? Afinal, a mudança potencial de um dos aspectos relacionados à regressão da audição é suficiente para considerar superada a crítica adorniana à indústria cultural, uma vez que esses conteúdos se organizam hoje em várias mediações? Responder a essas questões implica retomar o conceito de regressão da audição tendo em vista os novos aparatos tecnológicos de difusão musical e as relações que os ouvintes estabelecem com a música por meio deles. Esse conceito se refere a um complexo que só é compreensível se consideradas suas várias mediações: psicológicas, históricas, estéticas, sociais etc. E é lidando com essa problemática que a presente pesquisa objetivou investigar a relação que os ouvintes estabelecem com as músicas mediadas pelas novas tecnologias de acesso e armazenamento de arquivos musicais, relacionadas fundamentalmente aos os aparelhos portáteis de mp3, celulares e similares e à internet, visando aprofundar a compreensão sobre a regressão da audição.

Para tanto, após aprovação por Comitê de Ética em Pesquisa, contou-se com dez participantes selecionados em função do uso de fones de ouvidos em aparatos portáteis de execução musical. Eles foram contatados e, após explicação sobre a pesquisa, convidados a participar. Foram realizadas entrevistas semi-estruturadas, e as respostas dos entrevistados foram gravadas e transcritas – garantindo fidedignidade aos dados obtidos. Foi realizada análise qualitativa do conteúdo das respostas das entrevistas partindo-se do agrupamento do total das respostas por perguntas do roteiro básico de questões.

As falas dos ouvintes

Todos os entrevistados possuíam e faziam uso habitual de algum aparato tecnológico que permitia audição e armazenamento de conteúdos musicais. Todos afirmaram ter acesso à internet. No geral, as pessoas trocam de aparelhos acompanhando as mudanças tecnológicas, por conta da obsolescência programada que obriga à troca (por exemplo, a mudança de fita para cd e, posteriormente, para as mídias digitais). Quatro dos dez entrevistados alegam trocar de aparelho apenas quando o anterior perde sua função. Além da troca “obrigatória”, aparece a troca de aparelho para acompanhar uma evolução tecnológica do modelo. Dos dez entrevistados, dois demonstram um acompanhamento mais dedicado das inovações tecnológicas. Apesar da variabilidade de tempo dedicado - para alguns não é uma atividade cotidiana, enquanto outros dedicam até 5 horas por dia -, os sujeitos falam da audição musical como uma atividade comum e corriqueira, o que demonstra a forma ampla com que a música permeia nossa sociedade.

O uso do fone de ouvido aparece majoritariamente relacionado à prática de atividade física: todos os dez entrevistados dizem fazer uso do aparelho portátil com fone de ouvido durante exercícios físicos, seja andar de bicicleta, caminhar, correr ou praticar treinos em academias. A relação entre música e atividade física se mostra bastante significativa, já que não se trata somente de um acompanhamento, mas da escolha de músicas que, segundo os entrevistados, melhoram a performance física, ou tornam a realização da atividade menos penosa. Dois entrevistados chegam a organizar as músicas por funcionalidade – “músicas para corrida”.

Dos dez sujeitos, nove também afirmam utilizar o fone de ouvido em viagens de ônibus ou carro, com a finalidade de evitar contato interpessoal, isolar-

se do som do ambiente externo e até como companhia em viagens solitárias. Em menor proporção - duas entrevistas – aparece o uso do fone de ouvido em situações tidas como desagradáveis, como realizar tarefas domésticas ou uma corrida sob sol forte. Os entrevistados alegam que a audição musical durante tais atividades “distraem” e “fazem o tempo passar mais depressa”.

Apenas dois sujeitos fazem menção ao uso do aparelho justamente para otimizar a audição e a atenção ao conteúdo musical. Desses dois, um entrevistado diz não gostar de usar o fone e fazer uso do aparato principalmente quando objetiva prestar mais atenção ao conteúdo musical.

A maioria dos entrevistados diz ouvir música num volume máximo ou pelo menos muito alto. Apenas um se refere à saúde auditiva, porque tem o ouvido como um instrumento de trabalho, um diz ouvir mais baixo porque não gosta do isolamento e quer ouvir as coisas que acontecem ao redor também. Apenas um sujeito faz menção ao aumento do volume como estratégia para ouvir melhor a música, dizendo que seria bom se fosse possível ouvir o som externo e se concentrar na música ao mesmo tempo, mas que, com a finalidade de dar atenção ao material musical, acaba ouvindo em maior volume. Hegemonicamente, o volume alto aparece relacionado com a função de isolamento dos sons e das intervenções do ambiente externo. Um entrevistado chega a adjetivar como “autismo” a forma como faz uso do volume do som dos aparelhos.

Como vantagem no uso de aparelhos de MP3, audição de música em celulares e similares, os usuários apontam principalmente o isolamento proporcionado, seja do som do ambiente externo ou por dificultar a relação com outros indivíduos, criando um ambiente em que coexistem o usuário e a música escolhida possibilitando um alheamento do ambiente externo. Outro efeito das atuais formas de audição do conteúdo musical citada como vantagem é a *distração*. Todos os entrevistados citam como vantagem também a possibilidade de ouvir o conteúdo escolhido, não se submetendo a músicas de ambientes coletivos como carros e academias. A praticidade da portabilidade, assim como a capacidade de armazenamento e a multifuncionalidade dos atuais meios de audição são características vantajosamente comparadas às possibilidades dos aparelhos de fitas K7 e CDs.

A dificuldade de interação social em consequência do uso do aparelho é citada como desvantagem nas situações de escuta musical mediadas pelos atuais

aparelhos, mesmo, ambigualmente, por aqueles que consideram o isolamento como vantagem. Significativamente, apenas um entrevistado alerta para a perda da qualidade do som como desvantagem das transformações sofridas pelo arquivo digital que contém a música para tornar-se leve e compacto.

Alguns aparelhos atuais têm uma gigantesca capacidade de armazenamento de áudio. Dessa forma, alguns usuários afirmaram carregar consigo nos aparelhos mais de 20 *Gigabites* de músicas ou mais de 15 mil canções. Uma tendência geral parece ser “possuir” mais músicas do que é possível ouvir. A “preguiça”, o “ter só por ter” e até o “não ter vontade de escutar” parecem predominar, de forma que, de dez entrevistados, somente três dizem que já ouviram todas as músicas que têm armazenadas em seus aparelhos. É curioso que um entrevistado afirma não gostar de ouvir músicas e sentir falta de silêncio, e outro participante chega a questionar a razão de se “ter tantas músicas”. Ter a música ao alcance, afinal, não implica sequer a audição.

Majoritariamente o acesso às músicas é por download gratuito via internet. Um entrevistado tem na compra de CD em lojas distribuidoras sua maior fonte de conteúdo musical. Apenas um entrevistado alega ter problemas no uso da internet. Um entrevistado cita a internet como um meio que possibilita ampliar o leque de músicas conhecidas, saber de novos lançamentos. Somente um entrevistado afirma que salva músicas no aparelho com o fone de ouvido justamente para conhecer novos conteúdos e afirma não ter o hábito de ouvir músicas por esse meio com outro propósito.

O processo de escolha, tanto do conteúdo que vai para o aparelho como a seleção do que ouvir em dado momento, é preponderantemente tido como algo relacionado ao gosto e à vontade: “aquilo que eu estou afim de ouvir” e “sabe quando você ouve uma música e fala ‘gostei dessa música?’”. Motivações como “humor”, “fases da vida” e “estados de espírito” também são citadas, sendo associados diretamente sons “mais leves” com bom humor e “sons pesados” com mau humor. São predominantemente as emoções emergentes durante a audição que marcam a escolha das músicas a serem novamente ouvidas.

A maioria afirma possuir conteúdos musicais que são constantemente revisitados e estão sempre ao alcance. Esses usuários justificam-se dizendo que tais conteúdos são os mais gostados ou que, “sem saber por que”, tendem a acessar sempre. Para além do mero reconhecimento, os ouvintes parecem desejar a

repetição constante daquelas músicas com as quais se identificam e que provocam determinadas emoções.

A falta de tempo para ouvir “tanta música” e a “preguiça” em ouvir novos conteúdos também são citados: um entrevistado chega a dizer que se irrita com o excesso de músicas e que não quer mais ouvir; outro diz que não gosta de ouvir música e que nem ao menos tem tempo para ouvir tanta música disponibilizada. Curiosamente, a consciência de que a relação com a música é superficial e artificial parece vir à tona quando os entrevistados são instados a justificar suas escolhas.

De forma geral, os entrevistados recorrem a referências antes de armazenarem uma peça musical: seja o compositor, indicação de amigos, trilhas sonoras de filmes ou telenovelas. Dois entrevistados afirmam que músicas desconhecidas não entram na seleção do aparelho portátil, uma vez que realizam uma seleção e colocam no aparelho somente as músicas de que dizem gostar mais.

Os usuários também dizem que tendem a “pular” uma música quando estão ouvindo e não a reconhecem ou quando a música não agrada logo nos primeiros sons. Em alguma medida, parece que os indivíduos “provocam” para si mesmos aquele bombardeamento repetitivo que era realizado pelo rádio.

O entrevistado que mantém claramente o uso funcional da música para prática de esportes relata que as músicas não ouvidas são aquelas que não possuem o ritmo adequado para o estímulo da corrida, mantendo os critérios de julgamento do conteúdo musical estritamente em relação a tal funcionalidade.

Quatro dos participantes afirmam que não escutam músicas que não escolheram, sendo as formas de acesso predominante as via computador, celular e aparelho de mp3 ou similar. Rádios *on line* que disponibilizam músicas sem a necessidade de download também são citadas como formas alternativas de se ouvir música.

A programação aberta do rádio é ouvida por cerca de metade dos entrevistados seja no carro ou durante o trabalho, cotidianamente. Um entrevistado critica o conteúdo das rádios abertas, diz que não ouve, mas afirma ter conhecido algumas bandas por essa via. Uma entrevistada diz que já entrou em contato com novas músicas via rádio e que, quando ela “gosta”, sabe que a música “vai tocar de novo”, e aí é possível apreender o nome para depois encontrar a música na internet e agregá-la ao repertório portátil. Quatro entrevistados afirmam comprarem CDs e DVDs musicais em função também de outros elementos, como os encartes.

O prazer da compra é citado em duas entrevistas, uma referente ao CD outra referente ao LP, na qual se critica o atual preço de tais mídias.

Quatro participantes relatam que sempre encontraram todos os conteúdos musicais que buscaram na internet, mesmo que não numa primeira tentativa. A relação entre facilidade de acesso e a “fama” do artista em questão é apontada por um participante. Seis entrevistados alegam que nem sempre encontraram o que procuraram na internet. Um deles reclama da má qualidade do som, da dificuldade de encontrar determinados conteúdos, já tendo encontrado músicas incompletas de determinados artistas. Esse sujeito afirma que em grande medida o que se encontra facilmente disponível na internet são as “top 10”, referindo-se à disponibilidade e exposição principalmente daquelas músicas que são mais ouvidas. Um usuário também se queixa sobre não encontrar conteúdos nacionais, de bandas independentes ou “mais alternativas”. A obra completa de autores como Heitor Villa Lobos também é uma das quais um ouvinte se queixa de nunca ter encontrado. Um participante diz que, embora não seja possível encontrar todo o conteúdo que se busca na internet e em boa qualidade, é inegável a facilidade de acesso promovida por tal meio. Num olhar geral sobre essa questão, é possível verificar que justamente aqueles ouvintes que afirmam buscarem conteúdos além dos mais ouvidos ou mais famosos encontram mais dificuldades em encontrar tais conteúdos disponíveis na internet de forma gratuita e com boa qualidade.

Ouvidos estáticos, ouvintes em movimento

Apesar do notório desenvolvimento tecnológico de nosso tempo, o rádio aparece como um meio de difusão de conteúdos musicais e pode também nortear a busca por músicas: o que é ouvido no rádio acaba sendo buscado na internet para compor o repertório que o sujeito carrega consigo. Ou ao contrário: as músicas que são ouvidas no rádio para “descansar” os ouvidos são aquelas que provocam certo rancor no ouvinte. Expostos ao rádio, os ouvintes também parecem ficar, em alguma medida, expostos aos caprichos da programação hegemônica, embora as reações possam ser de aceitação ou rejeição. Nos dois sentidos o problema está na ausência de critérios com que se “gosta” ou não de determinada música. É válido aqui recorrermos à investigação de Kischinhevsky:

Neste cenário de reconfiguração da cadeia produtiva da economia da música, o rádio corre o risco de perder a sua centralidade no

processo de promoção e na constituição de um *lugar* de consumo de fonogramas, mas ainda não há evidências de que tal fenômeno esteja se processando (KISCHINHEVSKY, 2011, p.255).

A importância atribuída ao rádio e a evidência de que as músicas buscadas para compor o repertório dos aparelhos portáteis de reprodução musical são aquelas já conhecidas por outros meios evidencia a força da indústria cultural como sistema integrado, que atualmente fecha cada vez mais as brechas nas quais poderia ainda se manifestar alguma espontaneidade na relação dos ouvintes com a música. A escuta relatada pelos entrevistados ainda é marcada pelo reconhecimento, embora passe também a ser importante uma escuta instrumental, cujos fins são completamente alheios ao conteúdo musical: melhorar o desempenho em exercícios físicos ou produzir um isolamento em relação ao mundo externo.

Essa exposição administrada a determinadas músicas e o uso meramente instrumental não são condições ignoradas pelos sujeitos, ou seja, de forma nenhuma se poderia dizer que a regressão diz respeito ao inconsciente, em um sentido estritamente freudiano. Para os sujeitos que pesquisam algo além das 20 mais tocadas, essa administração também é percebida: de fato, não é o conteúdo universal que está disponível, com boa qualidade, na internet – apesar desse potencial ser disponibilizado pelo aparato técnico. Parece que a possibilidade de acesso ilimitado ao patrimônio histórico da humanidade, no caso das obras musicais, é substituída pela oferta onipresente de materiais musicais padronizados, tal como ocorria na época em que Adorno criticava o rádio. A internet não cancelou o constrangimento a que os ouvintes estão sujeitos ao possibilitar acesso amplo ao conteúdo musical já produzido, uma vez que os ouvintes buscam pela internet aquilo que é reproduzido pelo rádio, cinema ou televisão.

Essa configuração ressalta a ideia de que a regressão da audição não é só um fenômeno relacionado à formação de um determinado aparato conceitual ou perceptivo pela mediação de padrões estéticos estritos, mas é fundamental considerar que a recusa dos ouvintes em buscar espontaneamente novas músicas ou novas experiências musicais tem relação direta com um contexto social em que a adaptação às regras sociais se faz de modo brutal, sob a aparência de um imenso leque de oportunidades de escolha. Sem dúvida, a modelagem do sensorio e do pensamento segundo os padrões da chamada cultura digital é determinante na recusa dos ouvintes em procurar novas experiências, mas o contexto político mais

direto, as condições de não liberdade em que vivemos, as pressões por adaptação imediata e sem mediações, cumprem um papel importante na recusa a novas experiências.

Assim, mediante o atual potencial de escolha, tendo em vista a disponibilidade de conteúdos musicais na internet, a prevalência das formas arcaicas de controle da escuta é assustadora e revela a atualidade do conceito de regressão da audição e do diagnóstico de uma deformação do ouvinte. Não deixa de ser curioso que, em vista das possibilidades de esclarecimento sobre música disponíveis da internet, os sujeitos não se sintam obrigados a justificar suas “escolhas”, feitas a partir de critérios não musicais, ou prefiram repetir as músicas já conhecidas e tendam a manter-se dentro de determinado gênero musical, ou seja, eles se expõem às mesmas formas de audição a que o rádio obriga. No entanto, agora essa imposição não ocorre por uma restrição relacionada à natureza dos meios, mas por uma imposição que se relaciona à semiformação do sujeito, justificada em termos de gosto ou de utilidade.

A contradição que permanece gritante é que o desenvolvimento técnico avançou incomensuravelmente, ao mesmo tempo em que a audição do ouvinte médio parece não ter se desenvolvido em proporção que faz justiça a tal progresso tecnológico. Em outro sentido, entretanto, ela acompanhou o desenvolvimento técnico, já que a recusa à possibilidade de acesso praticamente ilimitado implica um esforço a mais, uma inevitável confrontação com uma dimensão de liberdade que o sujeito recusa. Evidentemente, as restrições ao pensamento e à espontaneidade, autoimpostas pelo sujeito que ouve com ouvidos moucos, devem lhe custar um imenso esforço para que seja possível lidar com essas contradições.

Levando em conta as limitações do método empregado nesta investigação, e do número de entrevistados, é importante considerar que, talvez, a ausência de grandes ambiguidades signifique outra coisa: a ausência de critérios artísticos com os quais se possa comparar criticamente a audição regredida tornou a crítica adorniana, paradoxalmente, atualíssima e caduca. Segundo Hullot-Kentor (2004), o critério adorniano para uma escuta adequada implica que é essencial que o ouvinte satisfaça os critérios necessários para compreender uma sinfonia de Beethoven que esta produza naquele, alguma satisfação. Um ouvinte crítico desprezaria a música padronizada e seria capaz de pensar a partir da crítica adorniana a situação atual da música, discernindo as formas musicais que ainda conteriam um potencial esclarecedor daquelas regressivas. Mas as condições

materiais nas quais um ouvinte a tal ponto crítico poderia se formar praticamente não mais existem, de modo que deixa de ser possível apontar uma alternativa à semiformação.

A realização de uma maior autonomia dos ouvintes frente à formidável disponibilidade de conteúdos musicais disponibilizados pelos novos meios técnicos no nosso tempo parece paradoxalmente dificultada, e a supressão da realização do potencial esclarecedor que eles contêm é um enigma que já era apontado por Adorno há 80 anos, em seus estudos sobre o rádio. A liberdade de escolha parece tendencialmente se restringir a escolher aquilo que é reconhecido ou sugerido, ou seja, apesar da imensa possibilidade criada pelos aparatos técnicos, a liberdade da maioria dos sujeitos parece ficar circunscrita ao que é oferecido pela indústria cultural.

Parece ter se naturalizado um tipo de relação com os objetos culturais em que se espera destes tão somente um potencial de distração, de entretenimento. Um dos tipos de escuta musical que Adorno (1973/2011) identificou, o relacionado ao entretenimento, parece ter se tornado a forma única pela qual os ouvintes se relacionam com a música. Na verdade, Adorno já apontava que:

Se pensássemos unicamente em critérios estatísticos, e não no peso dos tipos isolados na sociedade e na vida musical, bem como nas posições típicas a respeito do assunto, então o tipo relativo ao entretenimento seria o único relevante. (...) O tipo de ouvinte do entretenimento é aquele pelo qual se calibra a indústria cultural, seja porque esta conforma-se a ele a partir de sua própria ideologia, seja porque ela o engendra ou o traz à tona (ADORNO, 1973/2011, p. 75).

Adorno também já tinha indicado que para o ouvinte que se relaciona com a música como entretenimento falta uma relação específica com o objeto. Adorno (1973/2011) afirma que, “para ele, a música não consiste numa estrutura de sentido, mas numa fonte de estímulo” (p. 76). Nenhuma afirmação poderia ser mais correta em relação a várias das respostas dos entrevistados: seja como motivador para uma corrida, para uma atividade física qualquer, como forma de dissociação entre a fadiga e a consciência dela, a música se torna um estímulo à realização de atividades que não têm nenhuma relação com ela.

Adorno aponta que a música para esse tipo de ouvinte se assemelha à fuga a estímulos que ele, embora sinta como quase insuportáveis, não têm

como evitar. Segundo Adorno (1973/2011): “A estrutura desse tipo de escuta assemelha-se àquela consoante ao ato de fumar. É antes definida mediante o mal-estar ocasionado pelo desligamento do aparelho de rádio do que mediante o prazer obtido, por mais moderado que seja, enquanto ele ainda se acha ligado” (p. 76). A escuta musical aproxima-se do vício! Este, por sua vez, é uma espécie de “reação frente à atomização”, ao isolamento dos sujeitos em condições de alienação; o vício musical tem a enorme vantagem de não interferir na capacidade do sujeito de desempenhar funções sociais úteis e, na verdade, tornou-se um auxiliar importante para a realização desses desempenhos.

As várias respostas dos entrevistados no sentido de que utilizam a música para melhor desempenharem funções sociais como “manter a forma”, “fazer exercícios” ou “fazer faxina” testemunha a atualidade dessa reflexão adorniana. Para além desse desempenho, os entrevistados ainda se encaixam na descrição ao recusarem novidades, ao utilizarem a música como mera ferramenta que permite desempenhos sociais úteis e, ao mesmo tempo, desagradáveis. Como ponto culminante dessa utilização aparece a música nos novos aparatos na função de produzir um isolamento; alguns entrevistados reconheceram que utilizam os novos aparatos técnicos para se prevenirem de contato social, para se isolarem e evitarem todo tipo de “incômodo” produzido pelos outros seres humanos que os cercam.

Esgotados pelo trabalho e pela necessidade de adaptação, os ouvintes tornam-se reconhecidamente pragmáticos e medíocres em sua relação com a música. Desconcentrados e, eventualmente, dissociados daquilo que ouvem, identificando esporadicamente apenas determinados aspectos da música a que se expõem, esses ouvintes se afastam de duas atividades que são essenciais para uma relação produtiva com a música: procurar compreendê-la dentro de seus parâmetros estéticos e técnicos e experienciar algo novo em relação àquilo que se escuta.

Torna-se coerente afirmar que hoje estamos diante de *indústrias culturais* (CARONE, 2013: “o conceito de indústria cultural tem de ser urgentemente confrontado com seu objeto para que aquilo que foi criado como instrumento crítico da cultura não seja gloriosamente enterrado. Há muito a investigar no mundo depois de Adorno” (CARONE, 2013, p.14). A suspeita de que talvez não tenha havido alterações fundamentais no processo de mercantilização da

cultura que invalide a discussão acerca da indústria cultural para a compreensão das artimanhas atuais se fortalece (ZUIN, 2001; 2011; DUARTE, 2012; NOGUEIRA, 2014).

Considerações finais

Considerando as respostas dos entrevistados em que eles citam seu “gosto” musical, é possível constatar que estamos tão distantes do que Adorno (1973/2011) chamava de audição adequada que cabe questionar se ainda faz algum sentido esse conceito, já que somente se pode criticar a regressão se existe um parâmetro histórico e social que demarque uma diferença. A distância entre a música que ainda tem pretensões artísticas e de autonomia em relação à sociedade e os ouvintes da música veiculada pela indústria cultural é abissal, e a ideia de que música é simplesmente a música popular padronizada tornou-se tão ubíqua que a crítica adorniana raramente é compreendida ou acatada como um ponto de partida que permita refletir sobre nossa relação atual com a música.

O grande desafio que a crítica de Adorno à regressão da audição nos deixa está relacionado à possibilidade de resgatar uma escuta reflexiva, uma escuta que se realiza na articulação entre o pensamento conceitual e aquilo que escapa ao conceito, preservando tanto o pensamento como a sensibilidade em relação à música, recusando a escuta sem responsabilidade, sem memória, sem atenção, sem síntese. A música, mesmo a mais tosca, ainda preserva algo do encantamento que sempre esteve a ela relacionado. Na música, entretanto, o fetichismo da mercadoria e as possibilidades de encantamento se entrelaçam de modo tenso e uma compreensão dessa dialética parece ser uma condição importante para despertar ainda a possibilidade de abrir brechas nas paredes que se ergueram nos ouvidos dos sujeitos contemporâneos. Enquanto for concebível uma reflexão sobre a regressão da audição, há esperança de que as paredes nos ouvidos possam ser demolidas.

Referências

ADORNO, T. W.: O fetichismo na música e a regressão da audição. In: M. Horkheimer e T. Adorno: **Os Pensadores: Horkheimer e Adorno**. Trad. L. J. Baraúna e revisão de J. M. Coelho. São Paulo: Nova Cultural, p.77- 105, 1991. (Originalmente publicado em 1938).

_____: Teses sobre sociologia da arte. Trad. F. R. Kothe. In: G. Conh (org): **Theodor W. Adorno: Sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

_____: **Current of Music: elements of a Radio Theory**. Cambridge: Polity Press, 2009.

_____: **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. Trad. F. R. Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011 (Originalmente publicado em 1973).

ADORNO, T. W & SIMPSON, G.: Sobre música popular. In: Conh, G. (org): **Theodor W. Adorno: Sociologia**. São Paulo: Ed. Ática, 1986 (Originalmente publicado em 1941).

ARAÚJO, R. & FEDICZKO, I.: Impactos do mp3 na música: reprodutibilidade, compartilhamento e regressão. **Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política**. NEAMP – PUC. São Paulo, pp.163-175, 12: 2011. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/7418/5401>> Acesso em 06 jun. 2016.

CARONE, I.: Adorno e a educação musical pelo rádio. **Educação e Sociedade**, Campinas, vol.24, nº 83, p. 477 - 493, 2003. Disponível em endereço eletrônico <<http://www.scielo.br/pdf/es/v24n83/a09v2483.pdf>> Acesso em 06 jun. 2016.

_____: A face histórica de *On popular music*. **Constelaciones – Revista de Teoría Crítica**, n. 3, dezembro, p.148-178, 2011. Disponível em <<http://constelaciones-rtc.net/article/view/753/807>> Acesso em 06 jun. 2016.

_____: Indústria cultural e Indústrias culturais – alguns apontamentos. **Impulso**, Piracicaba. 23(57), 9-17, maio.set., 2013. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/impulso/article/viewFile/1810/1151>> Acesso em 06 jun. 2016.

DUARTE, R.: A Estética e a discussão sobre Indústria Cultural no Brasil. **Revista Ideias**, Campinas (SP), n. 4, 1º semestre, p.73-93, 2012. Disponível em <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/858/642>> Acesso em 06 jun. 2016.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W.: **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

HULLOT-KENTOR, R.: Right Listening and a New Type of Human Being. In: HUNH, T.: **The Cambridge Companion to Adorno**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KISCHINHEVSKY, M.: **Por uma economia política do rádio musical** – articulações entre as indústrias da música e da radiodifusão sonora. *Revista Matrizes*, Ano 5 – nº 1 jul./dez. USP: São Paulo, p. 247-258, 2011. Disponível <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/50/75>> Acesso em 06 jun. 2016.

NOGUEIRA, M. A.: Adorno e os tipos de comportamento musical: atualidades e limites de uma categorização. *Inter-Ação*, Goiânia, v. 39, n. 2, p. 297-310, mai./ago. 2014. Disponível em < <https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/interacao/article/view/31709/16906>> Acesso em 06 jun. 2016.

TÜRCKE, C.: Pronto-socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa. In: Zuin, A. A. S., Pucci, B., Ramos-de-Oliveira, N. (orgs): **Ensaio Frankfortianos**. São Paulo: Cortez, pp. 41-59, 2004.

WITT, S. **Como a música ficou grátis: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria**. Trad. Andrea Gottlieb de Castro Neves. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

ZUIN, A. A. S. Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. *Cad. CEDES* vol.21, no.54, p. 9-18, Campinas, 2001. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n54/5265.pdf>> Acesso em 06 jun. 2016.

_____: Indústria Cultural e Semiformação: a atualidade da educação após Auschwitz. *Educação e Filosofia Uberlândia*, v. 25, n. 50, p. 607-634, jul./dez. 2011 Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/13366/7658>> Acesso em 06 jun. 2016.