

SOBRE O CONCEITO ADORNIANO DE 'REGRESSÃO DA AUDIÇÃO', NOS MANUSCRITOS DE 1938

On Adorno's Concept of 'Regression of Listening' in his Manuscripts of 1938

IRAY CARONE*

iraycarone@uol.com.br

Recebido em: 14 de agosto de 2014

Aprovado em: 1 de setembro de 2014

RESUMO

Este artigo é a leitura de um memorando de Th. W. Adorno, de 26 de Junho de 1938, sobre a música no rádio, escrito por ocasião de sua participação como diretor da seção musical do chamado *Princeton Radio Research Project* (1938-1941). Destacamos o conceito teórico de regressão da audição e as tentativas de Adorno em lhe dar uma expressão no plano empírico e de modo dialético, ao frisar a relação de mediação recíproca entre a regressão da audição e a deterioração musical agenciada pelo meio tecnológico do rádio. Sugerimos que o modelo de pesquisa com a teoria crítica de Adorno, aplicado ao estudo do médium do rádio, ainda possa servir de inspiração para o estudo de ramificações e tecnologias contemporâneas da indústria cultural.

Palavras-chave: Th. W. Adorno; teoria crítica; música no rádio; regressão da audição; deterioração musical; *The Princeton Radio Research Project*.

ABSTRACT

This paper interprets a memorandum written by Th. W. Adorno in 06-26-1938, as he was the director of the musical section of the *Princeton Radio Research Project* (1938-1941). We are putting in evidence his concept of regression of listening and the hints about its expression in empirical terms and dialectical relationship to the modern phenomenon of musical deterioration by means of radio. We are suggesting that Adorno's radio research model could be fruitful to inspire contemporary studies of the cultural industry new ramifications and its technologies.

* Universidade de São Paulo, USP.

Key words: Th. W. Adorno; Critical Theory; Radio Music; Regression of Listening; Musical Deterioration; The Princeton Radio Research Project

É sabido que a primeira vez em que Theodor W. Adorno teve contato direto com pesquisadores norte-americanos que estudavam o rádio nos Estados Unidos¹, ocorreu no período de 1938 a 1941. No entanto, poucos sabem de detalhes de sua produção científica nesse período porque uma parte da documentação está ainda nos arquivos da Universidade de Columbia; outra, em publicações da década de 40 e por fim, algumas na circulação de livros e artigos da década de 90 para cá.

Vamos abrir uma parte do legado adorniano desse período: os arquivos de microfichas e microfilmes guardados na *Butler Library* da Universidade de Columbia. Podemos encontrar nos manuscritos copiados, os indícios de sua reflexão sobre a indústria cultural; no caso, sobre a nascente indústria cultural da música, antes mesmo de o conceito crítico ser apresentado em sua obra em parceria com Max Horkheimer, a *Dialética do Esclarecimento*.

Nesses escritos estão, sem dúvida, as sementes do clássico “On Popular Music” (1941)² e do livro, publicado postumamente em 2006, *Current of Music: elements of a radio theory*³. Indiretamente, comparecem na *Dialética*⁴, publicada pela primeira vez em 1947.

Embora pareça ser algo apenas de interesse histórico, a abertura desses arquivos é reveladora para que o Adorno de ontem possa falar com o Adorno conhecido do seu público leitor, naquilo que suas perguntas, pesquisas e conceitos antecipam para os *critical media studies* do mundo de hoje. Sim, porque há uma espécie de revelação em tudo isso: como o sociólogo Adorno investigou a ação de um meio de reprodução técnica como o rádio, não apenas para desvendar os seus efeitos estéticos específicos na recepção, mas também as suas características tecnológicas que

¹ É o chamado *Princeton Radio Research Project*, dirigido por Paul Felix Lazarsfeld e financiado pela Fundação Rockefeller; embora leve o nome da Universidade de Princeton, a verba da Fundação foi deslocada para a Universidade de New Jersey onde Lazarsfeld trabalhava e depois, para o *Bureau of Applied Social Research* (BASR) da Universidade de Columbia em New York. Theodor W. Adorno foi convidado por Lazarsfeld para ser o diretor da seção musical do Projeto de Princeton e sua participação como pesquisador ocorreu no período de 1938 a 1941, ainda em New Jersey.

² Theodor W. ADORNO, George SIMPSON, On popular music. In *Studies in Philosophy and Social Science*. New York: Institute of Social Research, 1941, págs. 17-48.

³ Theodor W. ADORNO, *Current of music: elements of a radio theory*. Frankfurt: Suhrkamp, 2006.

⁴ Max HORKHEIMER & Theodor W. ADORNO, *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

afetavam a produção de artefatos culturais da música popular e da música séria veiculada pelo rádio. Ele produziu ou deu, pelo menos, os elementos básicos para uma *teoria social do rádio*.

A partir daí, podemos levar adiante o seu modelo – estudar os outros meios de reprodução técnica, os efeitos estéticos específicos sobre o receptor e as determinações da reprodução que estejam internalizadas na produção cultural. Ou seja, para constituir uma teoria crítica do cinema, uma teoria crítica do livro impresso e do livro no meio digital, uma teoria crítica da televisão, etc. Alguns pesquisadores podem até ter iniciado esse trabalho e com a devida competência, mas uma imersão nos escritos de Adorno nos ajuda a ver mais de perto como ele pensou um objeto para o qual ainda não havia método ou modelo algum a seguir – o meio de reprodução tecnológica mais fantástico de sua época, operando com ondas comparáveis às da luz, ocupando espaços planetários, simultaneamente ubíquo, uma voz impossível de não ouvir, uma verdadeira catapulta da divulgação musical, um prodigioso narrador, capaz de levar multidões às ruas com suas dramatizações, etc. Ah! O *senhor* rádio! Um objeto conhecido e tremendamente banal no âmbito doméstico, mas cujas propriedades imanentes e ação, quer sobre a produção cultural, quer sobre os receptores, permaneciam obscuras e veladas pelas suas aparências imediatas e triviais. Como a mercadoria para Marx – trivial na aparência e poderoso fetiche na essência! No caso de Adorno, a sua tentativa de descobrir os traços escondidos na caixa preta do rádio.

1 RECORTANDO O MANUSCRITO *MUSIC IN RADIO*⁵

Foi escrito em Junho de 1938. É o planejamento de uma grande pesquisa, cujos resultados irão aparecer mais tarde, em *Current of Music*, que permaneceu, todavia, um livro incompleto e fragmentado. Mas, sem dúvida, é o projeto de Princeton de Adorno, que não se coadunava, na maior parte do tempo, com o projeto da equipe de Paul Felix Lazarsfeld. A começar pelo começo: não tinha o receptor/ouvinte como fonte imediata de conhecimento a respeito do rádio e da música no rádio. Era preciso saber como se dava a produção musical nos Estados Unidos, em primeiro lugar. Depois, estudar os mecanismos da reprodução da música pela tecnologia do rádio e por último, embora sendo a finalidade precípua da pesquisa, a sua

⁵ Theodor W. ADORNO, *Music in Radio*, in *Lazarsfeld Collections*. New York: Columbia University, 1938.

recepção pelo ouvinte – conhecer as mediações que ‘contaminavam’ a audição, pois os dados fornecidos pelos ouvintes eram apenas e tão somente imediatos na aparência.

O memorando foi dirigido à equipe de Lazarsfeld e este o respondeu nos espaços laterais de suas páginas, com críticas em inglês ou alemão; os memorandos eram formas de comunicação interna entre os membros do projeto e ao que tudo indica, Adorno estava encadeando seus pontos de vista, argumentando e sugerindo o que deveria ser feito para que o projeto não ficasse atolado na busca dos dados imediatos, ou seja, ao *listening to the listener*. Se analisarmos bem, tratava-se, em última análise, de uma reviravolta no plano inicial do projeto de Princeton, para se compreender um efeito estético e paradoxal da transmissão radiofônica da música: o *non-listening listening* do ouvinte. Daí, então, que a pesquisa tinha de partir dos determinantes que produziam tal tipo de audição, que advinham da forma da produção musical do mercado em expansão das editoras de *Tin Pan Alley*⁶ e de sua reprodução técnica pelas transmissões do rádio, o *plugging*⁷ do rádio.

Isso significava, para Adorno, estabelecer as bases de uma *teoria social do rádio* como mediação para se compreender os dados aparentemente imediatos dos ouvintes. Para os positivistas de plantão, isso criaria um *viés teórico* para a análise dos dados, comprometendo a objetividade da pesquisa à teoria do pesquisador. Adorno, no entanto, respondeu, logo no início do memorando, a essa objeção: a pesquisa empírica nos moldes empiristas apenas supõe que ela não tem pressupostos prévios, pois a teoria e seus conceitos permanecem tácitos durante a pesquisa, num nível *pré-teórico*. Falar em ‘objetividade’ da pesquisa empírica como algo isento de teorias, sobretudo em matérias sociais, é mera pretensão do investigador. Mas, por seu turno, a teoria se desenvolve como hipótese e sofre modificações ao longo da pesquisa empírica, ou seja, não é independente desta, pois há uma relação dialética e tensa entre uma coisa e outra.

⁶ *Tin Pan Alley* era uma área da cidade de New York onde estavam concentradas as casas das principais editoras musicais dessa época; era assim denominada por causa da cacofonia de sons de vários pianos executando as composições musicais em distintas editoras, escolhidas em função de seu potencial sucesso comercial. O sistema era conhecido pelos estilos e padrões das músicas editadas; a denominação TPA passou a servir para editoras de outras cidades americanas.

⁷ *Radio Plugging* é uma expressão que significa ‘repetição’ – as músicas são intensivamente tocadas durante semanas nas emissoras para sua divulgação, até alcançarem uma posição privilegiada junto ao público. O *radio plugging* é medido em *spins per week*: o número semanal de repetições da música no rádio para induzir a sua popularização. Hoje, o *plugging* é chamado de *rotation* do disco, com a mesma finalidade.

O memorando tem três capítulos distintos: *Radio in music*, *Music in radio*, *Reception*. Há um capítulo final do memorando –*Outlooks*– em que Adorno tenta ver qual poderá ser o futuro do rádio como um agente diferente do que tem sido, quase como um agente progressista e não, uma força poderosa de massificação da música e da regressão musical do ouvinte. Ao todo, são 161 páginas datilografadas em espaço simples.

O primeiro capítulo tem 35 itens ao longo de 44 páginas e praticamente, todos são importantes. O autor trata minuciosamente de cada um dos itens, mas enfatizaremos apenas alguns deles, que são constitutivos de sua teoria social do rádio. Os objetivos do projeto de música são *o quê* e *o como* da produção musical pelo rádio⁸, com sugestões metodológicas para a sua análise, já apontando para duas características tecnológicas que são próprias ao rádio: o *hear-stripe* e a ubiquidade. Ambas afetam a música: o *hear stripe* –o ruído contínuo do rádio, advindo da corrente elétrica, não ouvido conscientemente, pois está *sob* a música, embora inconscientemente percebido pelo ouvinte– o qual transforma as ondas sonoras em imagens sonoras, e a ubiquidade, que produz a ilusão de que a música não tem dimensão espacial. Do ponto de vista da recepção, o efeito maior é de ordem estética: a pseudo-atividade do ouvinte e a regressão da audição, realizando tecnologicamente uma tendência histórica de deterioração musical, que vinha se pronunciando historicamente desde os tempos pré-rádio. Sem esquecer a dependência econômica direta do rádio, vinculado a monopólios e a serviço do *big business* do entretenimento, que se reflete tanto na seleção das músicas que irão ao ar, na seleção de artistas do entretenimento e nos tipos de programas. De qualquer maneira, o que transparece, logo de início, é que o ouvinte não tem consciência de tudo o que condiciona a sua percepção auditiva. Nem tampouco percebe que ele é parte da engrenagem poderosa do rádio e a faz funcionar: os índices ou pontos de audiência são a única mercadoria vendida aos patrocinadores comerciais de programas. Isso significa que o rádio, *gratuito* ao ser ouvido, faz uso comercial dos ouvidos do receptor ao vender os pontos de audiência.

Para dar conta de todos esses elementos, Adorno chamou a abordagem fenomênica de *radio physiognomics*⁹. A fisiognomia é um método ‘descritivo’ por meio da

⁸ Theodor W. ADORNO, *Music in Radio*, op. cit. cp. I, pág. 18-19.

⁹ Adorno define a fisiognomia do rádio da seguinte maneira: “o termo *physiognomics* e não “psicologia”, é usado porque esta seção começa com a descrição das atitudes reais e eventos concretos entre o aparato do rádio e o ouvinte; na medida em que essas relações incluem elementos objetivos assim

qual Adorno se aproxima da relação viva entre ouvinte e rádio como uma *interação* entre duas pessoas humanas, ou seja, dos fenômenos que sucedem quando o aparelho de rádio é ligado. Nessa interação, contudo, o ouvinte tem uma *pseudo-atividade*¹⁰: ele deseja ser o sujeito da audição, mas não o é, pois a sua única atividade livre é a de desligar o aparelho e sair do campo fenomenal criado pelo rádio. Assim, mudar de estação, aumentar ou diminuir o volume, escrever cartas às emissoras, são tentativas malsucedidas de recuperar a sua liberdade nessa interação. Os ouvintes dizem, em tom de brincadeira, que a melhor coisa do rádio acontece quando ele é desligado.

Dentro dessa perspectiva teórica de Adorno, há um conceito que merece ser destacado dentre outros: a regressão da audição¹¹. Vejamos, então, como o conceito vai aparecendo e reaparecendo ao longo do manuscrito.

Regressão é uma expressão que surge no contexto de psicologias do desenvolvimento humano e da Psicanálise, embora surja também em outros domínios.

como subjetivos, elas não podem ser descritas exclusivamente em termos de psicologia individual, mas devem ser tratadas como manifestações de uma estrutura social que pode ser a condição para os fatos psicológicos que não poderiam ser facilmente reduzidos à psicologia. Para expressar metaforicamente esta tentativa, o autor está interessado em descrever as “expressões faciais” do próprio aparato do rádio no seu papel junto à classe média ou da família burguesa; para mostrar os fenômenos que continuamente aparecem e reaparecem assim que o aparelho do rádio é ligado, o próprio comportamento do aparato do rádio e o comportamento regular de pessoas que a ele respondem” (Theodor W. ADORNO, *Music in Radio*, op. cit., cp. I, págs. 16-17). A fisiognomia é uma parte de sua teoria social do rádio, como um método para se aproximar da interação entre rádio e ouvinte, no momento em que o rádio é ligado. Em *Current of music* (2006) Adorno utiliza a fisiognomia para descobrir as ‘categorias do rádio’ (simultaneidade temporal, ubiquidade, ubiquidade-padronização, caráter de imagem do som do rádio e escuta atomística) para saber de que maneira elas afetam o receptor quando o rádio é ligado (Iray CARONE, “A face histórica de On popular music”: *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, número 3 (Diciembre de 2011), págs. 148-178).

¹⁰ Este é um ponto controvertido: muitos estudiosos dos meios de comunicação não aceitam que o receptor seja tão passivo assim e que o ‘ouvinte’ de Adorno seja apenas e tão somente uma inferência de sua teoria do rádio, pois não chegou ao ouvinte concreto. No entanto, não esqueçamos que ele também era um ouvinte de rádio e não podemos desprezar a sua experiência, sob um ponto de vista fisiognômico. Não resta dúvida, entretanto, que a pesquisa de campo é relevante ao próprio projeto adorniano.

¹¹ O conceito foi anteriormente apresentado em “O fetichismo na música e a regressão da audição”, publicado na Revista do Instituto em 1938 (Theodor W. ADORNO, “O fetichismo na música e a regressão da audição”, em *Os Pensadores Horkheimer; Adorno: Textos escolhidos*. São Paulo, Editora Abril, 1991, págs.79-106). Trata da *audição moderna*, que se caracteriza pela escuta *atomística e desconcentrada* do ouvinte, incapaz de apreciar músicas com mais complexidade na composição e mais sintonizado com aquelas padronizadas pela indústria do entretenimento. Nesse sentido, a padronização correrá por conta do domínio da forma-mercadoria que nivela por baixo os produtos musicais, para se tornarem mais comercializáveis.

Falar, entretanto, de regressão do *sentido da audição* ou de um dos nossos sentidos, não deixa de ter uma especificidade. O que significa?

De início, Adorno enfatiza a *função psicológica*¹² dos padrões musicais de sua época:

“A tese geral sobre a regressão da audição é a seguinte: que para a maior parte das pessoas hoje a música exerce a função psicológica de torná-las infantis, especialmente por fazê-las regredir aos estágios mais antigos de seu desenvolvimento individual; em outras palavras, ela os fixa a um estado em que nunca crescerão realmente.”¹³

A deterioração musical, que vem de tempos anteriores ao rádio, nele encontra o mais potente executor dessa tendência, determinando um ouvinte ‘regredido’ em matéria musical. Temos de distinguir, entretanto, a deterioração que decorre da própria história do desenvolvimento da música, daquela que é produzida pelo rádio. Ora, se o rádio é um agenciador da deterioração, então o resultado da música ouvida pelo rádio será... uma legião de ouvintes que está perdendo a capacidade de ouvir música séria *comme il faut* e sobretudo, a música séria moderna? O que um ouvinte regredido gosta de ouvir, se é que ouve? Em artigo escrito um pouco antes do projeto de Princeton, “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938), esta foi descrita como *atomística* e *desconcentrada*. Essas seriam suas características básicas, mas os manuscritos vão apontando para outras no seu percurso.

Por um lado, a primeira dificuldade do projeto adorniano estava em saber como a reprodução do rádio pode ser um dos *determinantes* da produção musical, se esta for anterior àquela: uma sinfonia de Beethoven foi composta muito antes de ser reproduzida pelo rádio e não se entende como é que essa reprodução a afetará se ela já está composta na sua forma final, para condicionar uma escuta regredida. Haverá

¹² A música ter uma *função psicológica* e não estética, é algo para se pensar — ela funciona para despertar emoções, como chorar, produzir um *mood* sentimental, compensar emocionalmente a faina diária, relaxar o ouvinte e motivá-lo a dançar, levá-lo a se identificar com as letras musicais como se fossem cartas a ele dirigidas, etc. (Esses efeitos emocionais da música não se confundem, entretanto, com a expressão das emoções em composições musicais, cujas diferenças serão tratadas no capítulo terceiro sobre a recepção, que apresentaremos na seqüência). Neste caso, a função psicológica se sobrepõe à função estética, pois a música funciona como uma diversão semelhante à outra qualquer. Não há dúvida que muitas músicas são criadas com essa finalidade: a de proporcionar entretenimento ao ouvinte, servir para a sua catarse emocional e até mesmo para liberar e/ou reprimir pulsões sexuais. Há até músicas —como o *muzak*— que são compostas para *não serem ouvidas*, ou seja, apenas para servirem de fundo musical de um ambiente, tornando-o agradável da mesma maneira que o ar condicionado da loja. Há músicas sérias que são rearranjadas para se tornarem palatáveis ao público e suas partes mais melódicas dissociadas do todo, determinando uma escuta atomística e desconcentrada.

¹³ Theodor W. ADORNO, *Music in Radio*, op. cit. cp. I, pág. 13.

uma deterioração musical da sinfonia clássica no momento em que ela é tocada pelo rádio? Se um ouvinte só tem acesso à sinfonia clássica por meio do rádio, alcançará uma experiência estética relevante em termos musicais? Se sair assobiando um trecho melódico de uma sinfonia, terá alcançado a compreensão da estrutura sinfônica? Neste caso, o problema mais importante a estudar é *se o rádio determina a deterioração da música séria*, ou seja, se o meio de reprodução técnica funciona ou não como um agente da deterioração musical e, por conseguinte, da regressão auditiva¹⁴! Essa deterioração¹⁵ da música pelo rádio transparece também na pretensão mistificadora de impor ao ouvinte o que Adorno chama de *raised entertainment*: a de popularizar a música séria e 'elevar' o nível da música popular¹⁶. De qualquer maneira, o rádio não parece ser uma mediação *neutra* no processo da deterioração, pois contribui para que o ouvinte se afaste da arte musical enquanto se apresenta como um acesso democrático a ela, oferecendo produtos que são, na verdade, meros sucedâneos sem qualidade musical.

Por outro, a segunda dificuldade do projeto está em conhecer os padrões musicais na América anteriores ao rádio e se houve um rebaixamento da qualidade da produção musical por causa desse meio de comunicação de massas no novo mundo. Haverá necessidade, além disso, de comparar os padrões musicais da Alemanha, por exemplo, com os da América, ou a padronização atinge a todos os países, independentemente de diferenças históricas entre o velho e o novo mundo? Se há prevalência do jazz no rádio norte-americano e prevalência da música clássica na Alemanha, essa diferença não esconde algum ponto em comum, uma padronização geral ou a *unificação mundial de uma cultura administrada de massa* da qual ainda não temos

¹⁴ Embora a deterioração musical da música séria agenciada pelo rádio apareça ainda como uma interrogação da pesquisa no memorando, ela se tornou objeto de um artigo da antologia de Paul Felix LAZARSFELD & Frank N. STANTON, *Radio Research 1941*, "The radio symphony: an experiment in theory" (Theodor W. ADORNO, "The Radio Symphony: an experiment in theory", in *Radio Research 1941*. New York: Duell, Sloan and Pearce, págs.110-131). Outro artigo de Adorno sobre o tema aparece no texto em que analisou um programa de música clássica da rede NBC, "Analytical study of the NBC Music Appreciation Hour" (Theodor W. ADORNO, 1994. In: *Musical Quarterly*, 78(2), págs. 326-377. Neste último, a regressão da audição é vista também pelo aspecto da 'babiteria' do ouvinte (Iray CARONE, "Adorno e a educação musical pelo rádio": *Educação e Sociedade*. Editora da UNICAMP, 2003, v. 24 (n. 83), págs. 30-43).

¹⁵ Theodor W. ADORNO, "Music in Radio", op. cit. cp. I, págs. 29-30.

¹⁶ *Raised entertainment* é uma expressão usada por Adorno para se referir aos chamados 'clássicos tão populares' ou músicas semiclássicas, e às músicas populares com arranjos jazzísticos. Ele dedica uma boa parte do segundo capítulo do memorando a essa discussão: a música no rádio que pretende elevar o gosto das audiências. No final do memorando, Adorno propõe a total abolição do 'entretenimento elevado' das programações radiofônicas.

plena consciência? Segundo Adorno, essa unificação é a razão pela qual a música na Europa é muito mais americanizada que a música “neste país” (EUA) é europeizada¹⁷.

Não se trata, entretanto, de *psicologizar* o conceito de ‘regressão da audição’ quando Adorno se refere à função psicológica da música. Se fosse uma noção psicológica, corresponderia, por exemplo, a algum sintoma histérico? Longe disso! Na verdade, é um conceito estético que tem a ver com a experiência artística: a percepção auditiva foi afetada maciçamente para impedir que o ouvinte chegue a essa experiência, permanecendo preso a um estágio em que é incapaz de perceber estruturas melódicas mais complexas e apenas apreciar os atrativos sensoriais, os timbres sonoros e os coloridos musicais, de modo que o comportamento infantil retorna sob a pressão da música massificada. Os atrativos começam com as notações musicais simplificadas, que exigem o mínimo esforço do leitor das partituras, as melodias são limitadas a três acordes fundamentais que excluem qualquer progressão harmônica dotada de sentido, falsas duplicações de terças, progressões de quintas e oitavas, desenvolvimentos ilógicos de toda espécie, etc.

Nesse sentido, a regressão da audição é um efeito estético indesejável para se alcançar a compreensão da música como arte, pois tanto a escuta atomística como a falta de concentração impedem a experiência de contato com ela. No entanto, a regressão da audição tem *elementos psicológicos* envolvidos, pois é um processo não-consciente que ocorre com o ouvinte – ou seja, ele é inconsciente de que sua audição está sofrendo regressão e tampouco conhece o processo social e histórico da deterioração musical a que está sujeito, como se estivesse narcotizado ou alcoolizado pelos estímulos musicais que recebe em grande quantidade. No caso do rádio, ele pode ter consciência daquilo que ouve, mas é inconsciente de ‘como’ ouve, pois não tem percepção nem mesmo das transformações técnicas operadas pela engenharia de transmissão e controle do som, dos microfones, alto-falantes, etc., que ‘adulteram’ os sons dos instrumentos musicais, bem como da ubiquidade que suprime a determinação espacial da música¹⁸. Essa é uma razão para que a pesquisa não o tome como uma fonte inequívoca e imediata no estudo do rádio.

Se ele não tem consciência de como sua audição é afetada pela tecnologia do rádio, não está além de suas possibilidades, entretanto, reconhecer os fenômenos que ocorrem durante a transmissão radiofônica? Pergunta Adorno: a regressão será

¹⁷ Theodor W. ADORNO, *Music in Radio*, op. cit. cp. I, pág. 15.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 40.

pré-consciente ou inconsciente? Se for o primeiro caso, é apenas falta de treino sobre o assunto. Se for o segundo, há repressão, no sentido freudiano. Adorno se inclina para a hipótese da repressão e suspeita de que o que está censurado e reprimido é: “quanto mais está sujeito à estandardização e à mecanização do instrumento, mais ele tenta escapar de se tornar consciente do fato que está sendo sujeitado a elas; inconscientemente, tenta manter a lenda de que é um consumidor livre de bens imediatos”¹⁹. Em suma, que o ouvinte está privado de sua liberdade, é um sujeito heterônomo governado pelo instrumento que comanda o que e o como ouve.

Nesse ponto é que o caráter *infantil* da regressão da audição se torna mais compreensível – o ouvinte não tem uma audição ‘emancipada’ da deterioração da música do rádio, pois os seus sentidos auditivos foram aprisionados pela estandardização e mecanização do instrumento tecnológico²⁰. A mecanização é um conjunto complexo que envolve a mediação de múltiplos dispositivos técnicos (microfones, gerador de oscilações, transmissores, moduladores, ampliadores, antenas, etc.) para que a música, transformada em ondas eletromagnéticas, chegue aos ouvintes por um aparelho de rádio, que é, por sua vez, mais uma mediação técnica da audição. A estandardização ocorre, sobretudo porque o rádio é um meio de comunicação de massas e como tal, capaz de promover uma espécie de homogeneização de seus ouvintes. Ligado aos monopólios do setor musical e do entretenimento, é um promotor de vendas de *cultural goods*, convertendo os ouvintes em consumidores da deterioração musical por ele agenciada. De qualquer maneira, o que se pode depreender das observações de Adorno é que a regressão não se dá apenas enquanto o ouvinte ouve o rádio: ela molda e tipifica a sua audição. É o que chamou de audição moderna.

Certamente, essas asserções são ainda teóricas e permanecem teóricas durante todo o manuscrito, mas são hipóteses que precisam ser confrontadas com o estudo empírico do receptor.

Embora Adorno seja assertivo, nunca deixa de se inquietar com a necessidade de ir até o receptor, por meio de entrevistas preliminares e em profundidade, questionários, métodos experimentais, análise de cartas dos ouvintes às emissoras, painéis de discussão, etc.²¹. As dificuldades para um exame empírico da regressão da audição

¹⁹ Ibidem, cp. I, pág. 40.

²⁰ No capítulo III, pág. 126, Adorno fará referência à regressão da audição como *socialização dos ouvidos* pelos monopólios do setor musical e do entretenimento, com base numa teoria de Sohn-Rethel; a estandardização e a mecanização do rádio são, em última análise, um dos modos particularizados do mecanismo da sociedade tomar posse de nossos sentidos.

²¹ Ibid., cp. 1, p. 23-28.

são, sem dúvida, enormes, sobretudo se pensarmos em sua parte inconsciente; as estratégias procedimentais para se estudar esse tipo de recepção são ainda meras sugestões do autor, embora algumas já realizadas de modo preliminar. Sua teoria tem uma lógica interna que lhe é própria, mas ela não é suficiente para um dialético que está atento às contradições entre o conceitual e o não-conceitual (meios tecnológicos, produtos e receptores). Tampouco não é suficiente coletar e acumular dados empíricos, pois a inteligibilidade de suas contradições internas só poderá ser alcançada com a tensão provocada pelos conceitos teóricos.

A pergunta que passa a atravessar o desenvolvimento do texto, com respeito à regressão da audição, é sobre o que é uma *audição genuína* ou *adequada*. A de um perito musical? A de um bom ouvinte, na classificação adorniana dos tipos de escuta²²? Por contraste à escuta regredida, ela não é uma forma de 'apercepção intelectual' da música ou de escuta estrutural? Não é preciso ser um perito musical ou um musicólogo para que essa parte intelectual entre no jogo da percepção auditiva? Isso não implicará que a regressão da audição tenha como decorrência essencial a falta de capacitação do ouvinte para alcançar uma escuta estrutural da música? Se a escuta regredida é atomística —no sentido musical— ela não é, exatamente por esse motivo, não-estrutural? Veremos, então, no prosseguimento do manuscrito, como é que tais perguntas foram respondidas ou permaneceram sem resposta.

Outra pergunta é aquela relativa ao significado e à história da *deterioração musical*, na perspectiva adorniana. Sem dúvida, parece estar sempre relacionada à decadência da música nos fins do século XIX, sobretudo por causa de modificações introduzidas pela sinfonia romântica pós-Beethoven. Embora seja assunto importantíssimo e constante em várias obras da teoria musical de Adorno, nós nos referiremos apenas às suas ocorrências neste manuscrito.

Importante observar o que Adorno entende por *música clássica*²³, distinguindo-a de seu rótulo comercial —razão pela qual prefere a expressão *música séria* no lugar de

²² Num artigo publicado pela primeira vez em 1962, Adorno se refere a oito tipos de escuta musical, do qual se pode inferir que ouvintes com educação musical e conscientes das estruturas musicais de composições, assim como bons ouvintes sem treinamento musical específico, mas com capacidade para perceber tais estruturas, são os melhores ouvintes. Os outros tipos se assemelham, em vários pontos, ao que é referido no manuscrito sobre o ouvinte de rádio (Theodor W. ADORNO, "Tipos de comportamento musical". In: *Introdução à sociologia da música*, São Paulo, Editora da UNESP, 2011, págs. 55-83).

²³ Trata dessa denominação no capítulo II, em dois extensos itens (págs. 53-62), para distinguir o que é próprio da música clássica e o que não é; focaliza as músicas de compositores como Caesar Franck e Tchaikovsky, que são assim rotuladas comercialmente pela indústria do entretenimento, mas que não correspondem a um sentido técnico e musicalmente significativo de *música clássica*.

clássica—, e também que, quando fala em decadência, deterioração, decomposição ou depravação musicais, não atribui um sentido moralista ao uso dessas expressões.

Não esqueçamos, além do mais, que o foco do manuscrito de 1938 está na deterioração musical determinada pelo médium tecnológico, que embora não seja um *produtor musical*, e sim, um reproduzidor, transforma o que por ele passa em *seus* produtos e de quebra, molda e tipifica a audição. Em tudo isso, entretanto, é um mecanismo mais amplo da sociedade mercantil que se materializa no processo da deterioração da música pelo rádio e da regressão da audição, mesmo quando o rádio se quer mostrar progressista e com tendências educacionais em matéria musical: trata-se do *background* econômico das companhias, especialmente das grandes corporações ou redes de comunicação, e a relação entre essas companhias e os interesses comerciais dos anunciantes²⁴.

Se o rádio depende do capital —e isso não é novidade alguma, embora ainda não se saiba muito sobre essa dependência— é ele também quem reforça cada vez mais o caráter de mônada do indivíduo e a sua vulnerabilidade diante das grandes companhias, “*mesmo se estas criam a ilusão do ‘almighty customer’*”²⁵. No caso da música, um consumidor isolado no espaço privado e sem força real para contrariar a tendência padronizadora da música no rádio. É a falsa reconciliação entre ouvinte e rádio, o que significa que a relação entre deterioração musical e a regressão da audição não é de causa e efeito, pois economicamente uma funciona como *mediação recíproca* da outra: a música deteriorada é a que o ouvinte *gosta de ouvir* e as emissoras atendem ao que o público *quer ouvir*.

No segundo capítulo, a crítica de Adorno se volta para a música no rádio, com 18 itens e cinquenta páginas. Agora, a regressão aparece nomeada como *infantile hearing*, e os *hits* se tornam o principal objeto de sua análise quantitativa e qualitativa. Como as bandas de jazz e os arranjos jazzísticos estavam se apresentando como a grande novidade do mundo musical nessa época —a era do rádio coincidiu com a era do jazz— boa parte do capítulo é uma elaboração da teoria adorniana do jazz, em continuidade aos estudos musicais que já havia começado a elaborar na Alemanha, sob o pseudônimo de Hector Rottweiler.

Neste capítulo, Adorno faz uma indicação precisa de uma pesquisa de campo sobre a música no rádio e os *hits*, que acabou sendo realizada por Duncan MacDougald Jr. sob a sua orientação, a partir de 1939, e reportada em um manuscrito - o

²⁴ Theodor W. ADORNO, *Music in Radio*, op. cit. cp. I, págs. 6-7.

²⁵ *Ibidem*, pág. 35.

“Plugging Study”²⁶. Embora não publicado, boa parte dos resultados da pesquisa está presente em “The Popular Music Industry” (1941) de MacDougald e “On Popular Music” (1941) de Adorno. Não há dúvida que o projeto de Princeton de Adorno se ressentiu da falta de uma pesquisa de campo sobre o receptor, mas os relatórios do “Plugging Study” atestam o quanto se acercou da produção musical da era do rádio nos Estados Unidos.

Dois tipos de reprodução técnica foram os marcos históricos desse momento: os *sheets* e o *plugging* do rádio; as fontes da pesquisa foram as editoras de *Tin Pan Alley*, as revistas especializadas, os donos de orquestras, os *crooners*, as lojas que vendiam os *sheets* –partituras musicais, com arranjos e letras– e, sobretudo os *pluggers*, os homens e mulheres contratados pelas editoras para fazer contatos com as orquestras, vocalistas e emissoras, a fim de colocar as músicas editadas no mercado. O pesquisador tentou, dessa maneira, reconstruir a história de canções de sucesso, ou melhor, investigar os bastidores da promoção de sucessos musicais, desde o momento em que o compositor entrava em uma casa editora até a sua música ser tocada intensivamente pelas emissoras e os *sheets* serem colocados à venda nas lojas. Às vezes, era o cinema falado de Hollywood quem produzia os sucessos musicais – as trilhas sonoras de filmes musicais – sem depender estritamente das estratégias promocionais das editoras, embora as partituras fossem essenciais para atingir o público-alvo que não apenas queria ouvir as músicas, mas também executá-las ao piano ou em outro instrumento, como o banjo. Havia um sistema organizado para fazer um sucesso e esse sistema padronizava a música para ela se tornar um *hit* de vendas, dar lucros a todos os envolvidos e minimizar os riscos de perda de capital investido.

Porque o *plugging* do rádio era tão importante nesse sistema promocional e qual o seu papel efetivo na regressão da audição do ouvinte? Novamente, a hipótese de Adorno sobre a regressão restou num nível teórico, sem um recurso procedimental para ser estudada empiricamente, mas era fácil perceber um processo de *induzi-la* tanto pela padronização da música pelas editoras, quanto pela sua repetição programática no rádio.

A atenção da pesquisa, agora, está inteiramente voltada para os tipos de música reproduzida pelo rádio: os *hits*, a ‘música clássica’ do rádio, a música de câmara, o *raised entertainment*, o jazz, a *folk music*, as transcrições e os arranjos musicais, as canções dos *good old days*, como a intenção primordial do segundo capítulo.

²⁶ Theodor W. ADORNO, “Plugging Study”. In: *Bureau of Applied Social Research*, New York: Columbia University, 1939.

É bom observar que o sucesso do jazz se devia grandemente ao rádio, principalmente porque a qualidade de seu som instrumental era absolutamente compatível com o som produzido radiofonicamente. Mas outras razões advinham do fato dele ser música dançante e rítmica para os salões de bailes e exibição de frenéticos dançarinos (*jitterbugs*), bem como de alguns músicos negros de jazz e *band-leaders* brancos, que faziam arranjos jazzísticos, terem adentrado no sistema de *Tin Pan Alley*²⁷. É sabido que muitos músicos negros, apesar de serem notáveis instrumentistas, demoraram a entrar no sistema de produção musical da época porque não sabiam nem ler nem escrever músicas, além de serem negros numa terra de hegemonia branca, com espaços a eles interditados, e do jazz ser desprezado como 'música negra', antes que suas inovações fossem em parte absorvidas pelas grandes orquestras.

Voltando ao manuscrito de 1938, vejamos como o tema do capítulo II é apresentado por Adorno:

“O segundo capítulo persegue a tarefa de analisar fenômenos mais concretos da música no rádio em termos de qualidade musical, formas musicais e funções do meio musical de expressão. Uma vez que o rádio é considerado como a reprodução da música, o ponto de vista básico deste capítulo deve ser a reprodução através do rádio, em contraste com o primeiro capítulo que foi devotado à parte produtiva do rádio.”²⁸

A ênfase do primeiro capítulo recaiu sobre a reprodução radiofônica enquanto se tornava *sua* forma de produção determinante da regressão da audição do ouvinte; neste, é a música reproduzida pelo rádio em suas programações. No entanto, embora distintos na ênfase, os dois capítulos não separam rigidamente a reprodução da produção, pois na esfera do rádio ambas são idênticas no sentido social e também no seu sentido musical (*idem, ibidem*, p. 45-46). Pode-se observar que no segundo capítulo a regressão da audição não ocupa tanto espaço como no primeiro e que a deterioração musical agenciada pelo rádio seja mais concretamente examinada pelos tipos de músicas predominantes nas programações desse período. O que se pode dizer de tais músicas, de modo geral, é que no rádio elas são mer-

²⁷ Muitos especialistas e historiadores do jazz mostram que há inúmeras formas e estilos de jazz e que o jazz referido por Adorno era o jazz comercial —o *swing* da *swing golden age* dos anos 30 e 40, tocado pelas *big bands* de Jimmy Dorsey, Artie Shaw, Paul Whiteman, Benny Goodman, Glenn Miller, etc., com ou sem a participação de virtuosos negros que, entretanto se limitavam a *riffs* padronizados. A época do *swing* foi precedida pelo jazz tradicional das pequenas bandas de New Orleans e sucedida por outras formas e estilos, contra a sua 'distorção comercial' e a favor de uma espécie de volta às suas raízes tradicionais.

²⁸ Theodor W. ADORNO, *Music in Radio*, op. cit. cp. II, pág. 45.

cadorias, ou seja, que o fetichismo na música do rádio é, apenas e tão somente, a sua transformação em *commodities* por ele mediada: “a produção pelo rádio é diferente da produção industrial porque os artistas não são pagos pelos usuários (aquelas pessoas que recebem suas *commodities*), mas pelos publicitários que desejam estabelecer contato com essas pessoas por meio do rádio”²⁹. É fato reconhecido que muitos compositores, na busca de ganhar dinheiro para viver - mesmo os mais talentosos —se voltavam para a produção de comédias ligeiras e à música de jazz, embora conscientes da inferioridade dessa espécie de atividade, diz Adorno.

A regressão da audição, nomeada aqui de *infantile hearing*, retorna agora em relação à música de jazz, que parece ser mais moderna e elevada quanto à qualidade que as antigas canções de sucesso norte-americanas:

“Por um lado, a técnica do jazz é definitivamente mais sofisticada que a técnica de *hits* mais antigos, e sua função total em nossa vida social está mais próxima às idéias de liberdade erótica e satisfação real de desejos que as do antigo material sentimental. Por outro lado, o jazz claramente expõe traços infantis que são considerados ligados muito intimamente à audição moderna. Além disso, o jazz é muito mais estereotipado que os *hits* mais antigos que frequentemente mostram mais espontaneidade musical em sua estrutura e dessa forma, demandam uma maior atividade do ouvinte. É tão errado chamar o jazz de decadente quanto de entretenimento elevado os *hits* antigos, ou então, se considerar o jazz como progressista e ‘funcional’, ou entretenimento elevado. A existência de ambos os grupos expressa uma contradição básica atravessando a estrutura da consciência musical presente e isso explica porque os velhos tipos de entretenimento elevado, apesar de sua obsolescência óbvia, ainda sobrevivem.”³⁰

São as contradições entre o jazz e a música norte-americana antiga, em que ora aparece como música mais elevada que os velhos *hits* sentimentais, ora como decadente em relação a eles. No entanto, Adorno está mostrando também as contradições internas ao jazz: por um lado, dotado de técnicas modernas e sofisticadas; por outro, com traços infantis e musicalmente estereotipados. O mesmo se passa com relação às velhas canções: por um lado, sentimentais e obsoletas, contrárias às idéias de liberdade erótica e satisfação pulsional; por outro, mais elaboradas como composições e demandando mais concentração do ouvinte. Em ambos os casos, a audição se mantém infantilizada e o jazz não é melhor nem pior que as velhas can-

²⁹ Ibidem, cp. II, pág. 45.

³⁰ Ibidem, cp. II, págs. 63-64.

ções americanas, embora se apresente como um tipo de música que altera 'a estrutura da consciência musical presente'; não é musical e socialmente mais avançado que elas, apesar de suas pretensões inovadoras, razão pela qual não conseguiu 'aposentá-las' de vez.

Mais adiante, especifica o *infantile hearing* determinado pelo jazz:

"O *hit* se torna um sucesso e é lembrado por causa de sua repetição sem cessar. Um fenômeno equivalente dentro do próprio *hit* pode ser facilmente observado. Uma simples frase ou compasso é constantemente repetida dentro de sua estrutura e aparentemente isso é o que impressiona o ouvinte. Como resultado, o ouvinte não tem de se lembrar da superestrutura musical mais elaborada e mais altamente desenvolvida. Algumas vezes o caráter infantil deste artifício é muito aparente tal como a repetição da frase 'Eu desejo ser feliz' em melodias do mesmo modo que uma criança repete um desejo sem estar consciente da condição real que torna esse desejo impossível de satisfazer. É possível, entretanto, que a constante negação deste desejo de satisfação leve ao mecanismo infantil dessa repetição incessante. No estilo 'infantilizado' de certas obras de Stravinsky, muitas tendências similares podem ser encontradas, e é nesse período que sua produção é mais próxima da técnica do jazz."³¹

'Infantil' ou 'audição infantil' são qualidades atribuíveis aqui por semelhança ao que é próprio da criança; é apenas num sentido figurado ou de forma adjetiva que a regressão da audição   *infantile hearing*. As repeti es, perceptíveis ou não ao ouvinte, servem para sua escuta se fixar na própria repeti o e ao mesmo tempo, não ouvir de modo estrutural. Ou seja, essa   a escuta *atomística*:

"Isso nos leva a dizer que a estrutura do *hit* irá se decompondo, como se fosse em átomos, e realmente s  esses átomos sejam lembrados pelo ouvinte.   nossa convic o (e esperamos reafirmá-la nas outras se es do projeto) que a escuta do rádio como um todo tende a se tornar "atomística" no sentido que o ouvinte ret m o motivo que   constantemente repetido. Um dos problemas mais importantes deste estudo   examinar essa escuta atomística dos *hits*."³²

Sua hipótese   a de que a escuta atomística está fixada e confinada ao começo e ao fim do refr o³³ —o átomo favorito— e não ao todo da música, embora seja possí-

³¹ Ibidem, cp. II, págs. 69-70.

³² Ibidem, cp. II, pág. 70.

³³ Músicos populares sabem que o refrão   parte essencial da composi o, pois   ele quem   lembrado pelo ouvinte e de modo geral,   dele que deriva o título da can o. Seria uma espécie de *jingle* comercial da própria música.

vel argumentar que a seleção auditiva dos átomos favoritos dependa numa certa medida da estrutura e que é por causa desta que são apreciados e lembrados aqueles átomos que aparecem em certos pontos conspícuos da obra inteira. Ou seja, há muito a verificar com experimentos com os ouvintes, de modo a confirmar ou a enfraquecer a hipótese da escuta atomística dos *hits*. No entanto, está claro para Adorno que a escuta atomística não pode ser examinada apenas em termos estritamente musicais, pois a escuta determinada pelas propriedades do rádio é, tecnicamente falando, atomística³⁴.

Essa escuta atomística, na verdade, é um ponto importante para se entender porque o rádio não pode servir para a educação musical do ouvinte, mesmo quando diz pretender a elevação do nível das audiências. Ao contrário, ele promove sua regressão de audição, cujos traços aparentes, apontados no manuscrito como hipóteses, são a falta de concentração, o caráter inconsciente, a de uma audição aprisionada pela mecanização e pela estandardização do rádio, a 'infantilização' do ouvinte e a escuta atomística ou não-estrutural da música; também é necessário enfatizar que Adorno supõe uma relação de mediação recíproca, e não de causa e efeito, entre a deterioração musical pelo rádio e a regressão da audição, na qual ocorreria uma falsa reconciliação a anular as contradições entre ambas.

Dialeticamente falando, porém, a regressão da audição não acabará por determinar um pólo contraditório de *saturação* do ouvinte, que consciente ou inconscientemente, poderá tentar recuperar a liberdade destruída pela reprodução musical? É bem provável que as contradições tenham sido neutralizadas nesse processo por causa de um certo *prazer alienado (fun)* do ouvinte, que harmoniza a deterioração à regressão e esta, àquela (Adorno 1938, cp. II p.48- 50). Daí, a crítica de Adorno ser absolutamente radical para retomar o movimento da negação, a provocar intenso desprazer e tendendo a ser rejeitada como exagerada e até violenta pelos comedores de lótus³⁵ em matérias musicais. Essa a intenção de Adorno, que ainda soa implacável aos nossos ouvidos.

³⁴ A escuta atomística do ouvinte do rádio é esboçada no terceiro capítulo do memorando; ela aparece exposta em *Current of music* (Theodor W. ADORNO, op. cit., págs. 183-200) como uma categoria do rádio que afeta particularmente a escuta da música séria, pois decompõe a sua estrutura. Essa decomposição ou perda da estrutura é mostrada no artigo de Adorno sobre a sinfonia clássica no rádio (Theodor W. ADORNO, *On popular Music*, op. cit., págs. 110-139).

³⁵ Os lotófagos ou comedores de lótus eram os marinheiros da *Odisséia*, que ao sofrerem o efeito narcótico da planta, se esqueceram de tudo e perderam a vontade de voltar para a pátria, se deleitando em um estado primitivo de *regressão* à fase da coleta dos frutos da terra e do mar (Max HORKHEIMER & Theodor W. ADORNO, *Dialética do Esclarecimento*, op. cit., pág. 67).

Vejamos, então, apenas alguns itens do capítulo nos quais Adorno mostra que a educação musical não se cumpre nos programas de 'música clássica' e de 'entretenimento elevado' (*raised entertainment*).

Antes, entretanto, é preciso entender que a música séria está governada pelo destino de um processo dinâmico de reproduções variadas, ou seja, "essas obras podem ser reproduzidas apenas dentro do quadro da estrutura histórica concreta de cada período nas quais têm sido apresentadas. Além do mais, isso significa que mesmo as assim chamadas obras clássicas não são imortais no sentido de que o tempo não as tenha afetado"³⁶.

O rádio prova, diz Adorno, ser o executor do destino das músicas sérias em nosso tempo —a de ser *commodities* ou *cultural goods*— subordinando-as aos interesses comerciais dos monopólios capitalistas do setor musical e do entretenimento. Quais as transformações operadas na reprodução da música séria pelo rádio, sob esse governo? Ou então, com o aumento da massa de ouvintes regredidos, qual poderá ser o destino da música séria no momento atual?

No segundo capítulo do manuscrito de 1938, Adorno analisa criticamente o que seria a música rotulada pelas programações radiofônicas, de 'música clássica'.

"A tarefa presente do segundo capítulo pretende ser a aplicação desses *insights* teóricos ao rádio e sua subsequente verificação. Por exemplo, será necessário analisar o significado do conceito de 'música clássica' no rádio. Será necessário determinar em que medida os ouvintes de rádio ainda apercebem a música clássica como uma força real, existente e importante ou em que medida ela joga apenas um papel de *cultural good*. Ela degenera ou em uma peça morta de museu sem nenhuma relação real com o ouvinte ou se torna mero entretenimento que, de fato, perdeu o caráter verdadeiro de seriedade que lhe é atribuído pelo termo 'clássica'. Esta investigação deve ser realizada em conexão íntima com a análise de programas"³⁷.

Observa que a expressão 'música clássica' é utilizada no sentido mais estrito pelos músicos e no sentido mais amplo e fetichizado pelo rádio, e será uma questão interessante conhecer o sentido atribuído a essa expressão pelos ouvintes de rádio. No sentido mais estrito, da formulação do conceito em termos mais exatamente técnicos,

³⁶ Theodor W. ADORNO, *Music in Radio*, op. cit. cp. II, pág. 47.

³⁷ *Ibidem*, cp. II, pág. 53.

“Teremos de defini-lo como o estilo de obra antifônica encontrado especialmente em Haydn, Mozart e Beethoven. Como um dos critérios principais de estilo musical clássico no sentido mais estrito, mencionamos aqui sua relação com a consciência do tempo. A obra antifônica almeja controlar o tempo num tal grau que mesmo intervalos comparativamente longos parecem estar integrados dentro de um intervalo muito curto. O primeiro movimento da Quinta de Beethoven ou talvez da Sétima Sinfonia, ou o primeiro movimento da Apassionata, se corretamente tocados, devem parecer durar apenas um segundo.”³⁸

Ora, se o rádio nomeia como músicas clássicas muitas composições que não possuem o estilo antifônico, então a expressão corresponde, de fato, a propriedades não-musicais e fetichizadas que o projeto de Adorno tenta desvendar. Basicamente, a expressão é um rótulo comercial da indústria do entretenimento que inclui composições sem as qualidades essenciais das músicas verdadeiramente clássicas, ou seja, aquelas dos *minus composers*.

Se a música clássica se encontra descaracterizada pelo uso fetichista que se faz desta expressão no rádio, o mesmo acontece com a música séria moderna, quando um autor como Sibelius é tomado como um exemplo de músico moderno:

“Um dos modernos mais aceitos, embora famoso apenas na América e Inglaterra, é o compositor finlandês, Sibelius. Na opinião deste autor —e ele está preparado para uma análise técnica concreta— a obra de Sibelius não está apenas incrivelmente superestimada, mas fundamentalmente lhe faltam quaisquer boas qualidades. Seu princípio é a interconexão de trechos triviais de música tradicional num todo no qual falta qualquer lógica e continuidade, fundamentalmente incompreensível, e que é considerado como “profundo”. Seria muito interessante mostrar: *primeiro*, em que medida Sibelius é tocado no rádio, e *segundo*, a quais influências sua popularidade é devida e se a atitude do público em relação a ele realmente está além do aplauso superficial que as suas obras recebem. Se o seu grande sucesso é realmente um fato, e não apenas uma espécie de popularidade manufaturada (que é ainda a opinião do autor), isso provavelmente indicaria um estado de consciência musical que dá motivo para uma preocupação mais grave que a falta de compreensão da grande música moderna ou a preferência pela música leve mais banal [...] Se a música de Sibelius é boa música, então todas as categorias pelas quais os padrões musicais podem ser avaliados —

³⁸ Ibidem, cp. II, pág. 54.

padrões que vão de um mestre como Bach até os compositores mais avançados como Schoenberg— devem ser completamente abolidos.”³⁹

Nas conversas de Adorno sobre Sibelius com amadores e pessoas com autoridade musical, na Inglaterra e na América, o único argumento utilizado a seu favor é o *efeito emocional* de sua música, que é, entretanto, em grande parte limitado à música na sua forma deteriorada ou à música de um tipo fundamentalmente sentimental.

O efeito emocional da música ou das reações emocionais a ela, no entanto, não é o mesmo que a expressão das emoções na música ou de seu conteúdo emocional, embora, em certos casos, possa existir uma certa relação entre as emoções expressas e os efeitos emocionais, como em Puccini e Tchaikovsky. Adorno remete esse assunto importante para o terceiro capítulo do manuscrito⁴⁰.

É de se esperar que a terceira parte do manuscrito encontre ou crie procedimentos empíricos e experimentais para estudar a regressão auditiva do ouvinte de rádio, depois dos capítulos anteriores que são mais teóricos que empíricos (embora com alguma base empírica). Ou seja, como Adorno planejou ou delineou a pesquisa junto aos ouvintes concretos. Este foi o momento mais espinhoso de seu projeto.

“Esta seção diz respeito à recepção da música pelo ouvinte. Está baseada inteiramente nos resultados das duas primeiras seções. A recepção do ouvinte deve ser considerada o produto do modo pelo qual ele é tratado pelo aparato do rádio, pelos programas de rádio e pela sua influência definitivamente exercida pelos vários tipos de música do rádio. Sem dúvida, há também diferenças pessoais da parte dos ouvintes que podem influenciar a recepção pelo rádio.”⁴¹

É interessante observar que a expressão ‘regressão da audição’ praticamente desaparece no terceiro manuscrito, pois Adorno se interessou em saber o que os ouvintes poderiam manifestar na pesquisa de campo, de modo a estabelecer um vínculo entre o conceito teórico e a sua expressão empírica. Embora mostre que já havia feito entrevistas preliminares com os ouvintes, percebe-se que a grande dificuldade inerente às pesquisas qualitativas da recepção é a de saber, da boca dos ouvintes, *como* ouvem e a *motivação* de gostarem ou não do que ouvem.

³⁹ Ibidem, cp. II, págs. 59-60.

⁴⁰ Ibidem, cp. III, págs. 103-106.

⁴¹ Ibidem, cp. III, pág. 98.

“Devemos de novo enfatizar o fato que as entrevistas sobre música são muito mais difíceis que entrevistas sobre opiniões políticas ou o papel do comentador, por exemplo, porque a esfera inteira da música é muito menos consciente que aquelas outras esferas, e muito menos adaptada aos meios de expressão, porque é muito mais difícil para eles expressar em palavras suas experiências reais na música que em outros campos. Por essa razão, *métodos indiretos* e *métodos de interpretação dos resultados das entrevistas* devem ser usados.”⁴²

Os métodos indiretos não são comuns em entrevistas com ouvintes, a menos que sejam usados para induzir algum tipo de introspecção do entrevistado e contem com recursos psicanalíticos do entrevistador para a sua interpretação. De qualquer maneira, as entrevistas não podem ser pré-formatadas para um roteiro fixo com todos os entrevistados e os resultados não podem ser generalizados *prima facie*. Nesse ponto, a proposta metodológica de Adorno, em função da natureza do objeto, é plenamente compatível com o conceito de regressão como um processo não-consciente.

Outro ponto em que as entrevistas podem mostrar a regressão da audição, está nos efeitos ou reações emocionais do ouvinte:

“É muito provável que um número de nossos respondentes seja incapaz de dar razões adequadas para gostar de uma coisa e não gostar de outra. Isso provavelmente provará ser verdadeiro especialmente porque a arte sob as categorias correntes do entretenimento é usualmente considerada puramente emocional e além da discussão racional. O termo ‘emocional’ cobre, sem dúvida, muitas reações que poderiam ser mais extensamente consideradas. Sugerimos, na base de nossas entrevistas, que os métodos de introspecção psicológica provavelmente nos permitirão alcançar uma compreensão mais exata do que as pessoas entendem sobre o efeito emocional da música sobre elas.”⁴³

Em outros termos, não há uma ‘apercepção intelectual’ da música, por causa da prevalência do emocional sobre o racional e da função psicológica da música de entretenimento. A introspecção induzida pelo método indireto da entrevista poderá permitir que o próprio ouvinte ‘entre em contato’ com a motivação psicológica de seus *likes and dislikes*. Esse é o material empírico que interessa trazer à tona pelas entrevistas e remonta à hipótese teórica de que a regressão auditiva é não-cons-

⁴² Ibidem, cp. III, pág. 102.

⁴³ Ibidem, cp. III, pág. 103.

ciente e que determinados estímulos musicais são capazes de mobilizar conteúdos reprimidos que, por sua vez, só podem emergir com técnicas indiretas.

“Temos já conduzido várias entrevistas numa tentativa de comprovar nossas hipóteses teóricas numa certa medida. Essas entrevistas, que poderiam ser chamadas de ‘entrevistas qualitativas’ ou mesmo de ‘análises qualitativas’ não seguem nenhum delineamento rígido de entrevistas. Desde o começo, renunciamos à idéia de perguntar continuamente as mesmas questões com o propósito de generalização no sentido usual. Ao contrário, tentamos seguir a tendência de respostas de cada respondente e investigar o mecanismo de suas reações psicológicas por insistir em certas questões sobre o seu assunto favorito. Assim, ou os induzimos a uma espécie de introspecção que nos forneça material de um certo valor imediato de conhecimento, ou também um material muito mais rico para o propósito de interpretação.”⁴⁴

Esse material é, sem dúvida, de muito mais valor que aquele obtido por centenas de respostas reafirmando trivialidades tais como, por exemplo, que durante o período diurno uma grande porcentagem de ouvintes é de donas de casa. Nesse sentido, também será interessante entrevistar o ouvinte enquanto ele ouve a música no rádio, pois há um certo hiato entre a sua relação com a música que ouve pelo rádio e a consciência de suas reações emocionais.

Com relação às músicas que duram por um período mais longo, como as sinfonias, por exemplo, seria importante para o entrevistador perceber quanto tempo o ouvinte consegue manter-se inteiramente concentrado quando está cansado, quando começa a produzir vagas associações ao invés de seguir a própria música, quando começa a mostrar reações emocionais vinculadas à estrutura da própria música, etc. Neste caso, método é mais experimental que empírico e Adorno o considera ainda embrionário, pouco preciso e não-introspectivo. Mas também se vincula à sua hipótese da regressão auditiva: a desconcentração e a distração do ouvinte de rádio são particularmente desastrosas para que este consiga alcançar uma escuta estrutural da música séria e apenas consiga ouvir pequenos pedaços da música séria, ou seja, de modo atomístico.

Por esse motivo, Adorno desenvolve uma parte bem extensa do manuscrito à questão das reações emocionais do ouvinte e da base sexual de sua atitude emocional; no entanto, observa que elas não são independentes de estímulos musicais das redes de rádio, pois as emissoras reagem às suas reações emocionais, ou seja, às

⁴⁴ Ibidem, cp. III, págs. 102-103.

suas preferências e aversões, sobretudo por meio de fontes de informações como a correspondência dos ouvintes de rádio às estações (*fan mail*). Embora possam reconhecer o mau gosto das massas, os donos de emissoras e os programadores por eles contratados oferecem aos ouvintes as músicas que desejam ouvir, numa espécie de harmonia pré-estabelecida entre os interesses comerciais da difusão radiofônica e a baixa consciência musical dos ouvintes. Ou seja, é a relação de mediação recíproca entre a deterioração musical agenciada pelo rádio e a regressão da audição, uma dupla determinação. Essa relação dialética impede uma redução *psicologista* da regressão da audição: embora haja motivações psicológicas mais profundas das reações emocionais dos ouvintes, as determinações externas de ordem sociológica – os interesses do grande *business* da música – são imanentes ao processo da regressão. E também o contrário, na medida em que a deterioração musical pelo rádio é, em grande parte, uma reação às reações emocionais dos ouvintes.

A esse respeito, Adorno consultou Beville e LaPrade, da National Broadcasting Company, para saber como as grandes redes captavam as informações sobre os ouvintes. A preocupação dos *broadcasters* é a de não perder as licenças concedidas para as emissoras, por insuficiência de audiências e também, garantir os patrocínios comerciais para a sustentação dos programas. Embora Beville tenha dito que o método utilizado pelas redes fosse um mistério para ele, LaPrade informou sobre os vários métodos que são usados para determinar as reações dos ouvintes aos programas de rádio: informações de diretores de estações individuais de preferência àquelas de diretores de grandes redes; críticas de rádios e colunas de rádio em jornais; verificação de aumento ou diminuição de vendas de um produto anunciado pelo rádio; experiência dos donos de emissoras; o controle de audiências. Tudo levaria a supor, diz Adorno, que o rádio se esforçaria em ter boas programações para manter suas licenças e prestar um serviço público de qualidade; mas é exatamente o contrário: LaPrada admitiu que a chance de perder a licença era muito remota; a mera possibilidade de os ouvintes não gostarem dos programas era um meio de impedir que fossem 'muito bons', no sentido que se fossem muito *high-brow*, não teriam audiência...

“A preocupação com as licenças não significa simplesmente (como supúnhamos) que elas agem como um controle para impedir um rebaixamento de nível. O parágrafo na licença que define o rádio como serviço público é sempre interpretado pelos donos de emissoras para impedi-los de se emancipar do gosto pré-julgado do ouvinte, que eles consideram constante. E apenas admitem a possi-

bilidade de uma mudança bastante cuidadosa e ligeira do gosto do ouvinte. A sua preocupação em conservar suas licenças não age como um estímulo, mas como uma influência *niveladora*. O conceito de nivelamento parece jogar um grande papel no campo da programação e resulta da concepção dos donos de emissoras sobre a consciência dos ouvintes.”⁴⁵

Do lado do ouvinte, o choro é uma reação emocional comum, mas há outras reações de base sexual que podem aparecer, embora haja poucas informações sobre as manifestações concretas de inibições e repressão sexuais na música e “*em que sentido a música é uma espécie de substituto para uma real satisfação de pulsões sexuais*”⁴⁶. Neste caso, o mecanismo de substituição da satisfação pulsional, de modo paradoxal, dessexualiza os seus elementos sexuais.

Poder-se-ia pensar que apenas as músicas românticas causem reações emocionais dos ouvintes. A atitude emocional do ouvinte pode levá-lo a liberar seus sentimentos represados até diante de uma fuga de Bach, de modo que esse efeito é alheio à estrutura da obra e completamente irracional. No entanto, há estímulos musicais destinados a liberar emoções, à semelhança do álcool e dos narcóticos, diminuindo o controle consciente do ego e o desviando de seu ponto centralizador, permitindo que as tendências inconscientes do indivíduo se manifestem. É o caso das músicas que Adorno denomina *raised entertainment*, cujo ingrediente principal é a evocação de lembranças de coisas passadas da vida do ouvinte, mas num tempo abstrato, substituindo as suas experiências concretas, ou seja, levando-o ao esquecimento dessas experiências. Isso significa que a análise das emoções do ouvinte terá de ser dialética, pois há um mecanismo de substituição que inverte, pelo estímulo musical, tanto o conteúdo sexual quanto o evocativo. No entanto, resta a questão de saber se as reações emocionais à música significam *infantile hearing*, ou se a escuta musical deve ser isenta de emoções para ser uma escuta adequada.

Está claro que quando os efeitos emocionais se sobrepõem à compreensão estética da música e os mecanismos psicológicos mais profundos perturbam e até impedem a ação de mecanismos cognitivos (inclusive a consciência crítica musical) do sujeito, há regressão da audição: esta é dominada pela parte emocional do ouvinte e a música cumpre uma função psicológica. Mas há músicas que não têm essa função e exigem alta concentração para a compreensão de sua estrutura, como a música séria moderna; neste caso, o sujeito com *infantile hearing* será indiferente ou

⁴⁵ Ibidem, cp. III, pág. 111.

⁴⁶ Ibidem, cp. III, pág. 104.

mesmo hostil a ela. As emissoras de rádio favorecem, portanto, as suas preferências e evitam as suas aversões. Nesse particular, diz Adorno, os donos de emissoras e os programadores são tão antiintelectualistas quanto os ouvintes, embora usem racionalizações para justificar que estão deste modo evitando a perda das licenças concedidas às estações.

Mesmo os programas de *raised entertainment*, que tinham a pretensão de popularizar os 'clássicos' e elevar o nível das músicas populares através de arranjos mais sofisticados e modernos, na verdade, apenas serviam à deterioração musical e para manter o ouvinte dentro dos limites da audição regredida. Diz, no capítulo final do manuscrito, que uma verdadeira elevação da programação musical é muito difícil de ser alcançada exatamente por causa desses programas, que tomam o lugar da música séria:

“Devemos lembrar a prevalência de *trademarked artists*, cuja fama não é de maneira alguma equivalente à sua qualidade. Se uma tentativa séria for feita para melhorar a qualidade de programas de rádio, essas pessoas deveriam ser necessariamente excluídas. Citamos os nomes de Rachmaninoff e Arthur Rubinstein como esses tipos de artistas. Eles deveriam ser excluídos não porque sejam 'maus', o que a maioria dos críticos negaria enfaticamente, mas porque eles são basicamente opostos aos traços 'racionais' e o método não-aurático de reprodução musical, que é a verdadeira essência do rádio. Por outro lado, o seu valor publicitário, não apenas para os donos de emissoras comerciais, mas para quaisquer redes e estações, é tão grande que qualquer tentativa de excluí-los está condenada ao fracasso desde o começo. Isto também se aplica a Tchaikovsky e Dvorak.”⁴⁷

Um outro traço da regressão da audição, a falta de concentração e a distração do ouvinte de rádio poderia ser testado pela reação de esquecimento da música. Diz Adorno que obviamente a maioria das pessoas se lembra de músicas de tipo mais simples e não é capaz de se lembrar das mais complicadas, nem de formas inteiras, mesmo que as acompanhem de modo mais ativo e concentrado. Por causa disso, a análise do esquecimento não deve ser aplicada à música séria de qualquer tipo, mas às músicas dos programas de *raised entertainment* e música leve.

“De um lado, a música séria é incomparavelmente mais articulada que a música leve e é mais lógico esperar que ela seja mais facilmente lembrada. Por outro, o próprio caráter articulado a torna mais difícil de lembrar porque técnicas mera-

⁴⁷ Ibidem, cp. IV, pág. 137.

mente mecânicas de composição, como as sequências rítmicas e as frases convencionais, são evitadas. Como resultado, a memória não funciona automaticamente na música séria. E o entretenimento leve, especialmente os *hits* mais antigos, são repetidos tão incomparavelmente a mais que a música séria, que obtém melhores chances de ser lembrados⁴⁸.

O jazz e a música leve de comédias têm a grande vantagem de ser frequentemente tocados pelo rádio, mas são tão padronizados e uma peça é tão parecida com a outra, que serão esquecidos muito facilmente. É provável, então, que as músicas de entretenimento elevado possam ser conservadas na mente, reconhecidas e assobiadas por um período mais longo; pela sua vida mais curta, entretanto, os *hits* de jazz tem melhores chances; a música clássica, por sua vez, estará atrás de todas elas. Adorno sugere, para o teste da lembrança, que sejam usados diferentes tipos de música e diferentes classes de ouvintes; poderá acontecer que certos pequenos pedaços de música clássica, como os primeiros compassos da Quinta Sinfonia ou partes do segundo movimento da Sétima de Beethoven estejam memorizados num mesmo nível de lembrança que aquele de *hits* e entretenimento elevado – os resultados desse estudo comparativo poderão ajudar na verificação de conceitos como o de deterioração musical⁴⁹.

Embora tal verificação seja até fácil de realizar, o que interessa a Adorno é a verificação de uma de suas teses:

“Uma de nossas teses sobre a música leve sustenta que a única música que é hoje realmente familiar às pessoas é aquela mais alienada delas. Ela significa apenas uma *commodity* que lhes é imposta pela máquina da publicidade. Se isso é verdadeiro, deve ser expresso na própria estrutura da lembrança [...]. Talvez a tese possa ser assim colocada: o ouvinte se lembra apenas daquilo que se tornou fetiche (como a segunda melodia do primeiro movimento da Sinfonia Inacabada de Schubert). Tudo o mais é esquecido. Ouvir a música pelo rádio é semelhante à informação. A escuta pelo rádio é para a escuta em um concerto como a leitura de um jornal para a leitura de um livro. O ouvinte de rádio está num estado de distração e essa atitude básica de *distração* deve ser estudada.”⁵⁰

Duas coisas estão expressas nos parágrafos: tanto o esquecimento quanto a lembrança da música estão determinados pelo rádio enquanto máquina publicitária.

⁴⁸ Ibidem, cp. III, pág. 128.

⁴⁹ Ibidem, cp. III, pág. 129.

⁵⁰ Ibidem, cp. III, págs. 129-130.

ria, de forma que a escuta do ouvinte de rádio não depende de escolhas espontâneas e livres. É basicamente uma escuta distraída e alienada: quando ele presta a atenção em alguns momentos é porque foi levado a neles prestar a atenção, como um leitor de jornal tem a atenção capturada pelas manchetes e a sua leitura do jornal se resume àquilo que as editorias escolheram como importante. Nesse sentido, a leitura de um livro é mais ativa e concentrada que a de um jornal.

“Os problemas de concentração e distração, de lembrar e esquecer são, numa grande extensão, uma qualificação do ‘como’ do ponto de vista do ouvinte do que ‘o quê’ do ponto de vista do ouvinte. Aqui o objetivo de nossa análise será encontrar informação mais concreta sobre o ‘como’. Devemos saber como o ouvinte responde a este ‘como’[...]. O significado de uma sinfonia de Beethoven ouvida enquanto ele está andando ou repousando na cama provavelmente difere de seu efeito numa sala de concerto, onde as pessoas se sentam como em uma igreja. Ouvem a música no rádio enquanto estão sentadas, ficando de pé, andando ou repousando na cama? Eles a ouvem diante de refeições, durante as refeições, ou após as refeições? Se a música está se tornando uma espécie de função diária, então certamente estará associada com as refeições [...] uma espécie de produto ‘culinário’.”⁵¹

Está claro que o ouvinte tem uma escuta distraída e ao mesmo tempo, passiva diante da música tocada no rádio, associando a ela conotações não-musicais, como as de um produto culinário, de forma que há “*uma total regressão de sua escuta a um estado de passividade sensual*”⁵².

Em suma, essas são algumas cogitações de Adorno para encontrar no ouvinte a expressão empírica da regressão da audição. São hipóteses teóricas que o guiam, assim como são, na maior parte das vezes, hipotéticas as suas sugestões metodológicas, embora algumas preliminarmente testadas na prática. Sabemos que um dos seus métodos foi o de estudar, analisar e interpretar as cartas de ouvintes dirigidas às estações. No entanto, antes de fazer algumas análises das correspondências, levantou algumas questões de ordem teórica:

“Em primeiro lugar, são os escritores de cartas representativos da maioria dos não-escritores? Segundo, são eles neuróticos? Terceiro, tem a sua neurose um

⁵¹ Ibidem, cp. III, págs. 131-132.

⁵² Ibidem, cp. III, pág. 132.

sentido social? Quarto, como essas cartas devem ser interpretadas se levarmos em consideração o elemento neurótico?"⁵³

Ora, quando Adorno chegou à América, pensou que a análise dessa correspondência seria um instrumento muito bom para a verificação da audiência, porque os correspondentes se expressariam com espontaneidade; logo se apercebeu que havia muitos ouvintes silenciosos, pertencentes ao estrato da pequena burguesia, que não gostam de falar ou escrever o que pensam. Além disso, a espontaneidade dos correspondentes seria questionável e aparentemente, um grande número de cartas seria provocado pelas próprias companhias de rádio.

Tendo lido correspondências na Alemanha, observou que a maior parte continha críticas fortemente negativas; na América, ao contrário, tinha um tom positivo do tipo *enthusiastic fan mail*⁵⁴. No entanto, Adorno diz sustentar que tanto o fã entusiasmado quanto o resmungão diferem apenas na aparência, pois no fundo padecem de sintomas neuróticos: a raiva sem restrição dos resmungões isolados e o narcisismo entusiástico e desinibido dos outros. A neurose é uma característica psicológica universal na sociedade em que vivemos; no entanto, os correspondentes parecem ter a particularidade de uma menor inibição para colocá-la para fora e a necessidade de projetá-la de alguma forma. De qualquer maneira, dada a dificuldade de uma análise sustentável das correspondências e de sua limitação àqueles que gostam de escrever para as estações, sejam eles representativos ou não, essa fonte de informações tem de ser usada apenas comparativamente com outras, como as entrevistas com ouvintes e outras sugeridas pelos estudiosos do rádio⁵⁵.

2 ALGUNS COMENTÁRIOS

Não temos dúvida em dizer que há uma pré-figuração do conceito de indústria cultural neste manuscrito, embora o rádio seja apenas uma ramificação desse grande sistema dominante da cultura; além disso, o rádio não tem hoje a importância que teve na época em que Adorno o tomou como objeto de estudo. Não vivemos mais na era do rádio, muito menos na era do jazz. O cenário musical da América era outro; as tecnologias de reprodução musical também. Com tantas diferenças, haverá algum saldo para o nosso tempo?

⁵³ Ibidem, cp. III, pág. 112.

⁵⁴ Ibidem, cp. III, pág. 112.

⁵⁵ Ibidem, cp. III, págs. 114-115.

Nossa intenção foi a de descobrir o significado da audição regredida em Adorno e em razão disso, expusemos parcialmente o projeto no qual ele mesmo tentou lhe dar uma configuração no plano empírico. Mais ainda, tentamos mostrar que a regressão da audição não é um conceito teórico de ordem psicológica. Se há uma relação dialética de mediação recíproca entre a regressão e a deterioração musical, neste particular, agenciada pelo rádio, então há determinações objetivas e societárias imanentes à regressão no plano psicológico. O fenômeno da regressão tem de ser analisado tanto por técnicas sociológicas quanto psicológicas e, sobretudo, mantendo a tensão dialética o tempo todo. Do lado do pesquisador, a necessidade de inventar tanto umas quanto outras, pois o método adequado é criado em função da natureza do objeto.

A parte final do manuscrito —os *Outlooks*— em que Adorno tenta pensar o rádio como um possível meio de ilustração do ouvinte, no que concerne à música, me parece utópica se levarmos em consideração que o rádio não tem liberdade para ser mais que um meio de entretenimento de massas sustentado pelo grande capital e a sua tecnologia ser usada para reproduzir os sons instrumentais em imagens sonoras. Com certeza, o rádio de hoje não se tornou melhor do que já foi, a despeito de alguns aperfeiçoamentos de ordem técnica nos efeitos sonoros e controle de ruídos da emissão.

É importante salientar que esse modelo poderá servir para o estudo de outras ramificações da indústria cultural, ou seja, de outros meios tecnológicos de reprodução criados pela revolução eletrônica em velocidade espantosa e cruzamentos inusitados com as tecnologias tradicionais, os objetos por eles produzidos e os receptores visados. Um exemplo simples, embora complexo para sua análise, diz respeito às modificações da leitura determinadas pelos livros na tela do computador. Neste, a imagem luminosa da tela se sobrepõe ao texto do livro, provocando a distração do leitor e um certo cansaço visual; o mesmo parece não acontecer com a edição impressa do mesmo texto, em que a materialidade física do livro, que apenas reflete uma fonte luminosa externa, como que 'desaparece' durante a leitura, permitindo uma atenção maior ao texto e não, ao meio tecnológico⁵⁶. Leitores se reportam a uma gradativa incapacidade para ler com atenção um livro inteiro por

⁵⁶ Luciana DADICO, "A "fisiognomia" do livro no estudo psicológico da leitura", *Psicologia em Estudo*, v. 17(n. 4), 2012, págs. 629-638. Luciana DADICO, "Experiência de leitura e mediação tecnológica na era digital", *Revista Linha Mestra*, 2014.

causa de hábitos adquiridos com a leitura distraída, rápida e cheia de *links* de textos no computador.

Será uma regressão da leitura, equivalente à regressão auditiva que Adorno tentou configurar no manuscrito de 38? Uma regressão que pode ser sinalizada pela quantidade de tempo que é gasta por dia na leitura em redes da Internet, em contraste com o déficit de atenção, o pouco fôlego e a falta de disposição que restam ao leitor para enfrentar as obras de cultura que exijam mais concentração.