

A MÚSICA NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA: ADORNO, BENJAMIN E O RÁDIO

Bruno Pimentel Franceschi Baraldo

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar os textos de Theodor W. Adorno sobre o rádio e seu impacto na produção e na recepção musical, escritos no contexto de sua participação no *Princeton Radio Research Project*, entre os anos de 1938 e 1941. Com isso, pretende-se analisar o modo como Adorno delinea os atributos principais do 'fenômeno do rádio', situando sua abordagem no contexto de seus debates com Benjamin acerca das transformações das artes na era de sua reprodutibilidade técnica.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno. Walter Benjamin. Rádio. Indústria Cultural. Fetichismo na música.

MUSIC IN THE AGE OF ITS MECHANICAL REPRODUCTION: ADORNO, BENJAMIN AND THE RADIO

ABSTRACT

This article aims to analyze Theodor W. Adorno's texts on radio and its impact on music production and reception, written in the context of his participation in the Princeton Radio Research Project, between 1938 and 1941. It intends to analyze the way in which Adorno outlines the main attributes of the 'radio phenomenon', placing his approach in the context of his debates with Benjamin about the transformations of the arts in the age of their technological reproducibility.

Keywords: *Theodor W. Adorno. Walter Benjamin. Radio. Cultural Industry. Fetishism in music.*

Introdução

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

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

processo vertiginoso de crescimento que perdurou até o final dos anos 1990 quando a popularização da internet e dos arquivos de música alteraria radicalmente as dinâmicas de produção e distribuição musicais. Naquele período, o rádio ganhou enorme importância em termos políticos e sociais e passou a centralizar o *establishment* da vida cultural do país.

Foi nesse contexto que Adorno desembarcou nos Estados Unidos e, em grande medida, foi sobre ele que refletiu filosoficamente nos textos que aqui analisamos. O conjunto de suas reflexões, que culminou no célebre capítulo sobre a Indústria Cultural da *Dialética do Esclarecimento*, tomou forma progressivamente a partir das reflexões que já fazia ao longo daqueles anos e, sobretudo, a partir do seu contato mais direto com o contexto cultural americano¹. Mesmo antes de chegar aos Estados Unidos, ao longo dos anos em que esteve na Inglaterra, Adorno já se ocupava com a temática dos destinos da arte – em particular, da música –, no âmbito de uma sociedade tecnologicamente

¹ Em carta à Benjamin, em 1939, Adorno afirma que o conteúdo das suas reflexões do período, em particular o texto sobre o fetichismo na música, estava intimamente associado à sua experiência pessoal naquele país e ao impacto da cultura estadunidense sobre ele: “Ele deve ser entendido essencialmente como expressão das minhas experiências americanas”, dizia sobre *O fetichismo na música e a regressão na audição*. (ADORNO, 2012, 433). Em *Experiências científicas nos Estados Unidos*, texto publicado quase três décadas depois, no final dos anos sessenta, no qual repassa os onze anos em que esteve na América e que salienta a importância do período em sua trajetória pessoal, escreve: “Nunca neguei que, desde o primeiro até o último dia, senti-me europeu” (ADORNO, 1995, 137). Apesar disso, no livro em que compara as experiências de Tocqueville, Weber e Adorno no continente americano, Claus Offe critica o distanciamento que Adorno manteve de praticamente todos os temas de maior importância política e sociológica para o país, passando quase que a totalidade do período nas cidades de Nova York e, posteriormente, Los Angeles, sem aparentemente interessar-se por conhecer o restante do território e sua realidade social. Offe escreve: “A situação dos negros americanos, o modo do New Deal de enfrentar a crise econômica e social, as tendências urbana, industrial e demográfica na América dos anos 1940, a entrada do Estados Unidos na guerra, o sistema judicial, os sindicatos, a vida religiosa, incluindo o problema da secularização: tudo isso poderia ser esperado que atraísse a atenção de um teórico social preocupado com o diagnóstico de sua época. Poderia ter sido possível, também, conectar-se com os esforços e realizações, por vezes semelhantes, da filosofia e das ciências sociais americanas contemporâneas (Robert S. Lynd, o Chicago School, C. Wright Mills, Thorstein Veblen, Talcott Parsons, James Dewey e pragmatismo, David Riesman), e com os produtos estéticos distintamente americanos na música (para além do jazz, que Adorno rejeitou enfaticamente como sem valor), cinema e arquitetura. No entanto, na medida em que ele tinha algum contato com fenômenos intelectuais e estéticos contemporâneos (ou mesmo históricos) nos Estados Unidos, foi altamente seletivo para a coleta de evidências para sua teoria emergente da indústria cultural, enquanto a imagem formada do pragmatismo filosófico americano, por exemplo, permaneceu, na melhor das hipóteses, uma caricatura.” (OFFE, 2005, 73)

avançada e sob o primado do modo de produção capitalista, tendo tido especial influência das abordagens marxistas de György Lukács e, mais ainda, de Walter Benjamin. Nesse período, Adorno manteve com Benjamin, então vivendo em Paris, uma correspondência substancial, que atesta o profundo vínculo que mantiveram em nível pessoal e, principalmente, intelectual. Ambos consideravam existir uma aproximação entre seus trabalhos e modos de pensar e, por isso, mantiveram um importante intercâmbio de ideias. Adorno acreditava que o seu ensaio sobre jazz – denominado *Über Jazz* [*Sobre o jazz*], de 1936, na época publicado sob o pseudônimo *Hektor Rottweiler*² – estivesse em estreita relação com as reflexões propostas por Benjamin em seu célebre artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ambos publicados no volume 5 da *Zeitschrift für Sozialforschung*, naquele mesmo ano. De fato, Adorno e Benjamin trocaram impressões, análises e críticas acerca dos respectivos trabalhos, conforme se lê na correspondência que deixaram. E, se os planos manifestados naquelas cartas de fato se cumpriram, devem ter se encontrado na Gare de Lyon, em Paris, às 22h50 do dia 4 de outubro de 1936, para uma visita de alguns dias na qual discutiram seus trabalhos. Em carta do dia 15 de outubro, após o encontro, Benjamin agradecia pelo “leque de perspectivas” que havia se aberto. Em novembro, Adorno respondia: “tentei pôr no papel os resultados de nossas conversas acerca do meu ensaio sobre o jazz” (ADORNO, 2012, 252).

² Obviamente, ‘Rottweiler’ aqui foi empregado propositalmente em função do tom adotado no ensaio: *Über jazz* foi concebido, por Adorno, como um ataque ao jazz e ao que considerava ser sua vinculação ao *modus operandi* mercadológico da vida musical sob o primado do capitalismo. A escolha por usar um pseudônimo, porém, ao invés de assiná-lo abertamente, provavelmente está ligada ao acirramento das tensões no contexto europeu e, em especial, na própria Alemanha. Em carta a Benjamin, escrita em Londres no dia 18 de março 1936, Adorno escreve: “Viajo domingo para a Alemanha. É possível que lá eu consiga terminar o trabalho sobre o jazz, para que não encontrei tempo em Londres. Nesse caso, eu o enviarei para você desacompanhado de carta, e lhe peço que o envie a Max assim que acabar a leitura (ao todo não devem ser mais que 25 páginas impressas). Tudo isso ainda é incerto, pois ainda não sei se encontrarei tempo nem, em especial, se a própria natureza do estudo me permitirá enviá-lo da Alemanha sem correr grande risco.” Mais adiante, Adorno continua: “Trata-se de um veredicto cabal sobre o jazz, sobretudo na medida em que aponta seus elementos ‘progressistas’ (ilusão de montagem, trabalho coletivo, primado da reprodução sobre a produção) como fachadas de algo na verdade totalmente reacionário. Creio que consegui realmente decifrar o jazz e definir sua função social”. (Adorno, 2012, 213-214)

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

Já em 1937, planejavam a edição de um volume que incluiria *Über Jazz e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e que se chamaria “Arte de massas no capitalismo monopolista”. A idealização desse trabalho, que teria uma introdução escrita por Horkheimer, um artigo de Krakauer sobre arquitetura e outros trabalhos na linha da crítica à cultura de massas, acabou por ser interrompida pela ida de Adorno aos Estados Unidos e o seu envolvimento com o projeto de Lazarsfeld sobre o rádio. No período em que pesquisou sobre o rádio, contudo, Adorno permaneceu próximo da abordagem benjaminiana, conforme se lê nos extensos memorandos que produziu para o projeto e que permaneceram inéditos até meados do século XXI. Sua fenomenologia do rádio, especialmente em *Radio Physiognomics* e *The Radio Voice*, repensa, no âmbito da radiodifusão da música, o arcabouço teórico de Benjamin. Em seu artigo, Benjamin tinha em mente, sobretudo, as artes visuais, a fotografia e o cinema. Para Adorno, o modo como Benjamin concebia a decadência da obra de arte tradicional, destituída de seu caráter aurático frente a possibilidade de reprodução técnica em larga escala, fornecia um modelo de abordagem e um aparato conceitual que lhe permitiria pensar, também, a temática da música transmitida pelo rádio. Em certo sentido, o impacto da invenção do rádio para a história da música tem algo de análogo com o impacto da fotografia e do cinema sobre a pintura e as artes visuais. Mesmo assim, Adorno era convicto de que a música parecia ser um caso problemático para o aparato conceitual de Benjamin. Não se tratava, contudo, de descartar a abordagem benjaminiana, mas de repensá-la e dialetizá-la de acordo com as especificidades da problemática musical.

Ao chegar nos Estados Unidos e se vincular ao *Princeton Radio Research Project*, em 1938, Adorno passou a ter a demanda de produzir algum tipo de conhecimento acerca dos “hábitos” e das “preferências” dos ouvintes de música através do rádio. Conforme consta explicitamente no *Project I*, intitulado *The Essential Value of Radio to all types of listeners*, que orientava as disposições gerais do projeto ao qual Adorno se vinculou, o grande aumento no número de aparelhos de rádio nas residências americanas, acompanhado da rápida

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

ampliação do número de ouvintes de rádio ao longo de um período de apenas uma década, era consequência do fato de o rádio satisfazer “necessidades humanas genuínas”. Assim, coordenado por Paul Lazarsfeld e patrocinado pela Rockefeller Foundation, o projeto estabelecia a necessidade de se promover uma pesquisa no sentido de tentar compreender quais seriam, precisamente, essas ‘necessidades’ que poderiam ser satisfeitas através do rádio, investigando os modos específicos como o rádio poderia contribuir, em cada caso, para a sua satisfação. As pesquisas pretendiam aumentar a clareza dos administradores acerca da natureza da influência do rádio nos indivíduos e no seu comportamento subsequente.

Foi no contexto desses estudos acerca da problemática do rádio que Adorno encontrou o lugar de pensar os conceitos de Benjamin desde o ponto de vista da música e da avaliação dos impactos da radiodifusão sobre as suas funções sociais. Como veremos, Adorno tensiona as teses de Benjamin e procura mostrar como o fenômeno do rádio engendra contradições que só podem ser compreendidas quando iluminadas por uma análise dialética que, em Benjamin, segundo Adorno, teria sido insuficientemente desenvolvida. A seguir, vamos apontar o que Adorno considerava serem os traços centrais do ‘fenômeno do rádio’ e da radiodifusão musical, mostrando como esses traços – em particular, o ‘caráter de imagem’ de toda música veiculada pelo rádio – engendram, no âmbito da reproduzibilidade mecânica, novas formas auráticas de mistificação no campo musical.

1 Adorno e as implicações da radiodifusão musical

Como primeiro enfoque de análise da problemática da escuta e do ouvinte radiofônicos, Adorno adota, como perspectiva metodológica, uma espécie de *fenomenologia fisiognômica* do rádio. O que isso quer dizer? De um lado, utiliza-se do princípio metodológico da fisiognomia³, segundo o qual as marcas

³ *Fisiognomia* ou *fisiognomonía* é uma antiga prática diagnóstica da medicina oriental originária na Índia e posteriormente levada para a China onde passou a ser parte integrante dos procedimentos da milenar medicina chinesa. Segundo a *fisiognomonía*, os traços da face estão em relação direta com a constituição interna do corpo, de modo que sua análise possibilita o Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

externas do rosto humano são manifestações de fatores internos, associados à saúde corpórea e mental e, como tais, devem ser interpretadas com o objetivo de se diagnosticar disfunções internas que causam determinadas patologias. Do ponto de vista dessa antiga prática, portanto, o diagnóstico de uma patologia depende não somente do conhecimento do funcionamento interno do corpo humano mas, também, do *modo como esse funcionamento interno se manifesta na superfície do próprio corpo*. Nesse sentido, há um interesse de igual importância no seu aspecto fenomênico, por assim dizer. Adorno se apropria desse modelo no sentido de propor um estudo do rádio que se preocupe não somente em pensá-lo do ponto de vista do seu pano de fundo econômico e social, mas que também procure descrevê-lo como *fenômeno*: o fenômeno do rádio tal como ele de fato aparece na, digamos, superfície da vida social. Tal como as marcas externas do corpo mantém relação com a dinâmica corpórea mais profunda, também o rádio, enquanto ferramenta tecnológica de amplo uso nas mais diferentes esferas da vida social, cultural e econômica, manifestaria traços desse amplo contexto no qual se insere. Contudo, ele tem um *modo específico* de manifestação, ou *de expressão*. Assim, se o objetivo de uma pesquisa é determinar os modos particulares como o rádio influencia a vida dos seus ouvintes, então também interessa que se faça uma descrição desse modo específico de manifestação de traços sociais mais amplos, que é o rádio. E, por isso, em textos como *Radio Physiognomics*, *The Radio Voice* e *The Radio Symphony*, o que Adorno procura fazer é uma caracterização desses fenômenos – os fenômenos que, em conjunto, formam o fenômeno do rádio – buscando elencar as categorias que os descrevem.

Adorno considera que a estrutura do fenômeno do rádio é tal que engendra formas de *desproporção*. Desproporções essas que são verificadas, no âmbito do fenômeno, desde o modo como se dá a relação entre o indivíduo e o aparato até nos aspectos qualitativos internos ao próprio som do rádio. Em

diagnóstico de enfermidades e a determinação de seus tratamentos, servindo como indicadores de diversas formas de desequilíbrios internos.

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

um primeiro sentido, há uma desproporção no fato de o fenômeno da audição radiofônica envolver uma relação entre um indivíduo privado, que escuta a música e os programas transmitidos em um ambiente privado, e toda a esfera pública, mediada pelo aparato e veiculada pelos alto falantes. Nesse particular, não importa tanto, para Adorno, o *conteúdo* daquilo que de fato está sendo veiculado musicalmente ou verbalmente pela “voz do rádio”: o mero fato de a escuta radiofônica opor a esfera privada e individualizada à esfera pública que se materializa no rádio – um fato básico de sua estrutura – imprime à voz do rádio uma característica autoritária. Além disso, essa desproporção de forças na relação do indivíduo com o aparato é aprofundada pelo fato de o rádio, pela sua própria estrutura técnica, permitir ao ouvinte um grau muito pequeno de interferência no seu funcionamento. Ao ouvinte, está limitada a possibilidade de participação e de controle sobre a ferramenta. A depender do nível de avanço tecnológico da sua aparelhagem, tem a sua disposição uma série de botões que lhe possibilitam timbrar o som que escuta, alterando a distribuição de frequências graves, médias e agudas, além de poder, manualmente, interferir na qualidade da própria recepção – porém, nos anos trinta, apenas os rádios mais modernos possuíam esses recursos de melhoramento sonoro, que se tornaram comuns nas aparelhagens de rádio e discos nas décadas seguintes. Para além disso, e no máximo, o ouvinte tem o controle sobre a estação a ser escutada, na medida em que pode escolher entre as diversas opções que lhe são oferecidas na faixa de frequências possíveis do aparelho⁴. Mesmo assim, tendo sido sintonizada

⁴ O que está fazendo um sujeito quando gira indefinidamente o botão do seu rádio consultando as diferentes programações sem que aparentemente tenha um interesse particular em alguma delas? *Radio Physyognomics* traz uma análise particularmente interessante acerca do sentido do ato de girar o botão do rádio sem objetivo algum – interessante porque o fenômeno nos remete a hábitos mais contemporâneos como o de *zappear* com o controle remoto de uma televisão ou o de navegar pelas páginas de uma rede social. Adorno procura caracterizar a relação do indivíduo com o objeto tecnológico nos termos de uma psicologia social. Escreve: “As pessoas giram o botão [*twirl the dial*] só por girar. Eles giram o botão até obter uma nova estação e assim que conseguirem, ou assim que eles souberem que podem obtê-lo, eles mudam novamente e tentam de novo com uma estação diferente. Claro que eles podem ser capturados por algo que lhes interesse particularmente, mas parece haver uma forte probabilidade de que o girador-de-botão [*dial turner*] – o homem ou mulher que não mexe no rádio para obter uma estação ou programa específico, mas apenas para se aventurar no ar – obtém seu principal prazer pelo próprio fato de girar o botão e das possibilidades da máquina, sem se importar muito sobre o que ele recebe” (ADORNO, 2009-a, 101). A busca por um uso perfeito da máquina – uma Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

uma estação de sua escolha, eventualmente equalizada segundo as preferências individuais daquele que escuta, permanece o panorama básico e inalterável de uma oposição entre um ouvinte isolado e uma voz anônima irretrucável, que representa forças sociais desconhecidas. Assim, Adorno desconfia que o desenvolvimento de uma relação cotidiana com uma máquina que fala e que não pode ser interrompida – a não ser que o rádio fosse desligado e o fenômeno cessasse de existir por completo – tende a fortalecer a autoridade da ferramenta sobre a pessoa⁵. Mais tarde, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno retomaria esse tópico comparando o rádio ao telefone, afirmando que “a passagem do telefone ao rádio separou claramente os papéis” entre a esfera do indivíduo isolado e a esfera da indústria cultural que, com o domínio da técnica e o uso de um aparato de larga escala promove uma padronização cada vez maior dos produtos musicais que veicula, educando a percepção da massa de ouvintes e condicionando seus gostos e suas necessidades. “Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito”,

“sintonização” perfeita de uma determinada estação, por exemplo –, sem que esse uso esteja vinculado a qualquer finalidade revela uma relação fetichista com o objeto, na qual os meios se transformam em finalidades desejadas por si só. Assim, Adorno se refere a uma forma de “identificação com um poder central”, na medida em que o indivíduo, intuindo sua impotência diante do aparato, tenda a se associar a ele. “Quando as condições impedem as pessoas de cumprirem esse desejo contra um poder central, elas fazem do caso do poder o seu próprio caso” (ADORNO, 2009-a, 102).

⁵ Em seu interessante artigo *Adorno's radio phenomenology: Technical reproduction, physiognomy and music*, Babette Babich analisa algumas das teses de *Current of Music* mostrando como é possível, em muitos casos, atualizá-las para o contexto tecnológico contemporâneo, no qual já não escutamos música no rádio mas, sobretudo, em computadores e *smartphones*. Ainda que não seja o nosso objetivo fazer o mesmo aqui, destacamos ao menos uma passagem. Babich sustenta que permanece hoje, tanto quanto na década de trinta, a assimetria entre o aparato tecnológico e o seu usuário. Assim como o ouvinte de rádio tinha um poder extremamente limitado sobre o seu aparelho, o mesmo ainda ocorre com relação aos nossos. Babich escreve: “O ouvinte tradicional deve sintonizar o aparelho: esta é a dinâmica fisionômica. Mas esse mesmo esforço de ajuste é, em última análise, inútil e, na verdade, pouco ganha em termos de melhoria e estamos sempre à mercê dos limites da tecnologia em questão. Isso não significa que se elimine o equivalente a girar botões, e as pessoas costumam expressar grande entusiasmo pela busca automática no som do carro, pois permite navegar com o toque de um botão. Mas o usuário do rádio no carro continua a parar a estação que está tocando para buscar outra, como sugere Adorno. Para além do desejo de uma sociologia fenomenológica dos hábitos de escuta em rádios automotivos, a questão tecnológica como Adorno procurou abordar continua a ser o caso hoje, qualquer que seja a configuração de áudio, não importa quão sofisticada, porque a questão é que em algum nível tem-se inevitavelmente que tolerar os limites mecânicos de sua configuração e se conformar a eles” (BABICH, 2014, 973)

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

escrevem Adorno e Horkheimer, em *A Indústria Cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas*. “Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, 57).

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

Adorno considera que o rádio tem um impacto particularmente importante no caso específico das transmissões de sinfonias – as quais eram parte dos objetivos pedagógicos esperados do rádio e buscados através de programas como o *NBC Music Appreciation Hour*⁶. A sinfonia é o seu caso paradigmático

⁶ O *NBC Music Appreciation Hour* foi um programa de educação de música clássica, transmitido pela rádio entre os anos de 1928 e 1942, capitaneado por Walter Damrosch, condutor e compositor alemão radicado nos Estados Unidos. O programa resultava de um esforço educacional em massa e fazia parte de um amplo projeto governamental de popularização da Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

do poder desarticulador da transmissão radiofônica sobre aquilo que publica. Não se trata, é claro, de uma sinfonia em particular. Trata-se da *forma* que caracteriza as sinfonias clássicas em geral e que ficou mais ou menos estável ao longo do período da história da música erudita europeia compreendido entre Haydn – tido como o pai da forma sinfônica – e Beethoven. É essa forma que, para Adorno, é inadequada para a radiodifusão. Isso porque há um conjunto de traços que são constitutivos da forma sinfônica, tal como realizada pelo classicismo vienense; trata-se, portanto, de um tipo específico e muito bem caracterizado de música orquestral. Em sua forma tradicional, uma sinfonia é dividida em quatro partes – ou quatro *movimentos*: uma abertura, costumeiramente um *allegro*, um segundo movimento lento, um *scherzo* e um movimento final. Variações menores de fato aconteciam, mas, mesmo assim, os compositores do período clássico mantiveram uma certa estabilidade do modelo. Cada um dos quatro movimentos, por sua vez, era escrito segundo os parâmetros de determinadas modelos, como a forma-sonata, a forma sonata-rondó e a fuga. O primeiro movimento, por exemplo, costumava ser escrito na chamada forma-sonata, que subdividia-se em três partes internamente diferenciadas: abre-se com uma *exposição* que apresenta os dois temas centrais

música erudita no país. A apreciação musical tornou-se parte dos projetos educacionais da primeira metade do século passado justamente em função do desenvolvimento das novas tecnologias do rádio e dos discos fonográficos, os quais passaram a ser integrados em práticas pedagógicas (HOWE, 2003, 64). Transmitida semanalmente, a programação incluía peças arranjadas por Damrosch e executadas pela orquestra da NBC que deveriam ser acompanhadas pelos alunos das escolas americanas, auxiliados por manuais pedagógicos produzidos para esse fim. Como informa Iray Carone no artigo *Adorno e a educação musical pelo rádio*, o programa da NBC “atingiu no ano de 1937, segundo consta, cerca de 7 milhões de estudantes de 70 mil escolas nos Estados Unidos”, de modo que foi muito bem sucedido nas escolas, “pois Damrosch chegava a receber cerca de 50 mil cartas de alunos por ano” (CARONE, 2003, 478/479). No artigo *Analytical study of the NBC Music Appreciation Hour*, Adorno analisa o conteúdo das transmissões e das publicações destinadas ao seu acompanhamento. Como indica Carone, Adorno pretendia “mostrar que a radiodifusão, mesmo quando se propõe a colocar no ar programas musicais de caráter puramente educacional, falhava em levar os ouvintes-destinatários a uma relação viva e real com a música, ou seja, a ter uma verdadeira ‘experiência musical’”, e assim o fazia examinando “criticamente os postulados implícitos nos quatro manuais do estudante”, sobretudo, denunciando a ‘estética do efeito’, sobre a qual falaremos no terceiro capítulo, “que reduzia a apreciação musical ao prazer ou à diversão derivados da audição, subordinando a música séria às exigências da indústria do entretenimento comercial, condicionando o ouvinte a um tipo de audição regredida e convertendo a cultura musical numa cultura da aparência”. (CARONE, 2003, 479)

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

da peça em duas áreas tonais, sendo o primeiro deles na tônica e o segundo, a fim de estabelecer um contraste e uma tensão com o primeiro, na dominante; segue-se com o *desenvolvimento*, quando os dois temas são explorados e diversificados, alterados rítmica e melodicamente, executados por diferentes partes da orquestra; por fim, termina-se o movimento com uma *recapitulação*, quando os dois temas inaugurais são novamente apresentados, agora ambos na tônica a fim de resolver a tensão inicialmente estabelecida, fechando-se, assim, o primeiro dos quatro movimentos que compõem a sinfonia. Trata-se, portanto, de uma forma extremamente organizada de composição musical – não é à toa que a música de Beethoven e do clássicos vienenses sejam associados, como Kant na filosofia, à racionalidade do Iluminismo.

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

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

mais enfático que possa soar, “é absorvido no todo por sua própria espontaneidade e ganha seu verdadeiro peso apenas por sua relação com o todo, como revelado finalmente pelo processo sinfônico” (ADORNO, 2009-b, 149). Assim entendido, no “processo sinfônico” todas as partes são resultados de uma espécie de desenvolvimento imanente de um princípio elementar que vai progressivamente se autodiferenciando no decorrer do desenvolvimento da peça. É uma espécie de “forma integral”, no jargão adorniano, no sentido do estabelecimento de uma totalidade dialética, internamente diferenciada e articulada, na qual o conteúdo de cada uma das partes somente ganha sentido na relação mútua que estabelecem entre si e com o todo.

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

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

detalhe *enquanto tal*, ao qual se dedica um culto fetichista. O solo de saxofone, que não necessariamente contribui para a consecução de um sentido musical global, encontra um paralelo no efeito especial da câmera de cinema: em ambos os casos, os meios são transformados em fins, valorizados *por si*.

Além disso, a experiência estética da sinfonia clássica, em função desse seu caráter de uma totalidade concisa, envolve a percepção de uma forma de contração do tempo, uma 'suspensão da consciência temporal'. Assim, como a percepção de uma sinfonia é a percepção de uma unidade, quanto mais concisa e compacta é uma peça sinfônica, mais o ouvinte sente que a música se contrai e tem a duração de um único instante. O tempo sinfônico, nesse sentido, é qualitativamente diferente do tempo empírico, em particular no que diz respeito ao seu caráter abstrato e puramente quantitativo. Enquanto a sinfonia romântica é marcada por uma temporalidade mais alongada em decorrência, justamente, do enfraquecimento das 'formas integrais' diante do aumento da importância do detalhe expressivo e individualista, na clássica "ouve-se o primeiro compasso de um movimento sinfônico de Beethoven apenas no exato momento em que se ouve o último" (ADORNO, 2009-b, 149). Em *O dodecafonismo tardio de Adorno*, Igor Baggio mostra como a análise que Adorno empreende sobre a obra de Beethoven na *Filosofia da Nova Música* utiliza-se do "conceito schoenberguiano de *variação em desenvolvimento* e não apenas as noções habituais de variação e desenvolvimento tomadas separadamente", ao que completa que "mais do que se prender às nuances técnicas assumidas pelo termo variação em desenvolvimento nos escritos teóricos de Schönberg, Adorno alude ao termo principalmente com o intuito de desenvolver uma interpretação da forma-sonata em Beethoven que tratará de pensá-la como um processo musical dialético" (BAGGIO, 2011, 26). Em certo sentido, Adorno parece encontrar na música de Beethoven um paralelo musical para a filosofia hegeliana. É essa experiência, a de uma totalidade musical percebida sob a forma de uma temporalidade compactada que, segundo Adorno, fica inviabilizada através da mediação tecnológica do aparato radiofônico. Posto de outro modo, talvez se possa dizer que o 'fenômeno sinfônico' é qualitativamente distinto do fenômeno do rádio.

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

Para Adorno, essa sensação de compressão do tempo está intrinsecamente ligada à pretensão de se formular, na esfera da própria obra de arte musical e utilizando a sua própria linguagem, uma espécie de comunidade ideal, que colocaria em equilíbrio as necessidades individuais e globais. Pensada do ponto de vista da sua significação social, a sinfonia beethoveniana iluminista formularia, na esfera intrinsecamente musical, a consciência da possibilidade de uma comunidade equilibrada.⁷

A ideia de comunidade se expressa, primeiramente, no próprio uso de uma grande orquestra: isto é, escolhe-se usá-la em função das pretensões

⁷ Deve ficar claro que a apresentação dos elementos característicos da sinfonia do classicismo vienense, por parte de Adorno, tem a função de mostrar como o aparato tecnológico pode provocar alterações estruturais nas obras que transmite, facilitando ou não a sua apreensão adequada. Isso não quer dizer, no entanto, que Adorno estivesse descrevendo o modelo beethoveniano com o objetivo de postulá-lo como um ideal estético a ser perseguido pela música contemporânea. Ao contrário, a feroz defesa dos princípios do que chama de *Nova Música* – a saber, a música da segunda escola de Viena, de compositores como Schönberg, Alban Berg e Anton Webern – é embasada justamente na indesejabilidade e impossibilidade atual de uma relação entre universal e particular, entre o todo e as partes, nos moldes do que produzira Beethoven. Como demonstra Baggio, a crítica de Adorno à técnica dodecafônica “recai justamente sobre a principal justificativa dada aos princípios seriais pela maioria dos seus adeptos na primeira metade do século XX, a saber, que a técnica dodecafônica constituiria o meio de voltar a compor grandes formas autônomas” (BAGGIO, 2011, 18). Isto é, suas objeções no campo a musical fundamentam-se nas críticas de sua filosofia às noções de sistema e de totalidade. Além disso, a noção de comunidade, articulada na música de Beethoven, nunca foi real do ponto de vista social e, portanto, constitui uma forma de ideologia, típica da mentalidade burguesa em ascensão no período pós-revolucionário. Mesmo o ideal de desenvolvimento máximo, plenamente organizado, a partir de um material inicial muito simples pode ser compreendido como um traço da consciência burguesa – que quer fazer muito a partir de muito pouco –, tal como se desenvolveu a partir da lógica racionalizante da produção privada e do trabalho livre, orientados por um princípio de eficiência e eficácia. Para Adorno, o processo de desenvolvimento e afirmação da própria tonalidade, que impôs um conjunto de regras que normatizam o tratamento do material sonoro, está, ele próprio, imbuído da mentalidade ocidental moderna e se constituiu, de forma mais ou menos involuntária, em consonância com a própria modernidade. Em artigo muito posterior, *Por que é difícil a nova música*, Adorno aponta o viés mecânico-matemático intrínseco à toda tonalidade, em função, justamente, de seu caráter ‘racionalizante’ e ‘organizador’. A onipotência da tonalidade, no entanto, uma vez reificada, necessariamente implica em estandardização de toda a música, produzida com base no mesmo sistema de regras e padrões. Assim, a tonalidade dá as condições materiais para a exploração econômica da música, na medida em que ela, assim como a forma mercadoria, estabelece uma indistinção generalizada que engendra uma comparabilidade absoluta: tudo pode ser comparado com tudo. Sob a vigência da tonalidade, portanto, a música ficou mais suscetível e utilizável para sua utilização como mercadoria. Ao negá-la, a música nova, segundo Adorno, passa a desconhecer qualquer harmonia *a priori* entre universal e particular, e daí a dificuldade de sua compreensão: o ouvido receptor, sintonizado nessa harmonia, sente-se exigido demais quando precisa acompanhar por si só processos específicos das composições individuais, em que a relação entre universal e particular é articulada em cada caso.” (ADORNO, 1986, 155)

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

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

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

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

A reprodução técnica pelo rádio impõe ao som, portanto, uma série de alterações que alteram *estruturalmente* aquilo que é veiculado. E, se essas alterações de fato ocorrem com a voz de uma pessoa – que, no rádio, pode soar muito diferente do que soa quando ouvida pessoalmente –, então é certo que se mostrarão problemáticas no que diz respeito à veiculação de uma peça musical, e mais ainda no caso das sinfonias clássicas. A transmissão que altera as qualidades sonoras de *uma* voz alterará ainda mais drasticamente a sonoridade de toda música orquestrada, na medida em que é parte de sua natureza a exploração das amplas possibilidades colorísticas proporcionadas pelos muitos casamentos sonoros que são possíveis no interior de uma orquestra. Quanto mais rica e diversificada for a construção sonora de uma determinada obra, isto é, quanto maior forem a variedade e as sutilezas de combinações e variações instrumentais e timbrísticas – fundamentais, para Adorno, nas grandes obras de arte –, maior será o prejuízo imposto ao ouvinte pela natureza da transmissão

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

radiofônica. Adorno fala em um ‘abafamento’ e uma ‘reverberação’ do som no rádio que borra os contrastes e elimina as diferenças de colorido entre os timbres, causando uma espécie de compressão generalizada do som que indiferencia suas partes. Torna-se mais difícil para o ouvinte distinguir entre timbres cujas diferenças mais sutis desaparecem, afetando diretamente a dimensão harmônica. Sem uma mescla sonora adequada, há uma espécie de aplainamento do som que apaga a articulação e trunca o caráter processual da música, já que as transições sonoras ficam prejudicadas. Há mais uma espécie de desproporção: enquanto muitos instrumentos se fundem sob a forma monolítica de um único bloco sonoro, internamente indiferenciado, outros, por razões técnicas da transmissão, desprendem-se dessa totalidade e soam desconexos – como é o caso das percussões e da flauta. O fenômeno radiofônico se reveste de um caráter contraditório pois, na ‘voz do rádio’, o som torna-se, por um lado, “mais uniforme, menos plástico e articulado e, por outro lado, mais levado aos extremos – um novo antagonismo dentro do fenômeno musical básico” (ADORNO, 2009-c, 350).

Há ainda um elemento importante na sonoridade do rádio, que também contribui para a desarticulação estrutural da qual falamos: trata-se do ruído constante que se escuta ao fundo de qualquer transmissão, o qual Adorno chama de “faixa sonora” [*hear-stripe*]: trata-se do chiado permanente que se escutava em toda transmissão radiofônica. Adorno compara esse ruído àquele produzido pela agulha quando atrita-se com o disco fonográfico. No entanto, diferentemente do ruído produzido pela agulha, o ruído típico do rádio decorre do aparato *elétrico* envolvido na transmissão. Daí, inclusive, a expressão *current of music*, que faz alusão à veiculação e escuta de música através de uma corrente elétrica⁸. Esse chiado não é causado por uma sintonia inadequada de uma determinada estação, mas é *constantemente* produzido pelo próprio

⁸ Em sua introdução à *Current of Music*, Hullot-Kentor acrescenta: “Adorno engenhosamente nomeou essa superfície de som de fundo sempre presente, contra a qual a performance parecia projetada, de “faixa auditiva” – um tipo de som que agora dificilmente pode ser ouvido, exceto na ionização secundária de quando, por exemplo, um aparelho de TV está ligado” (HULLOT-KENTOR, 2009, 20).

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

processo de transmissão do som. Adorno julga importante o fato de *toda* radiodifusão envolver a presença desse *hear-stripe*, independentemente do seu conteúdo, e por isso considera que sua presença é um dos traços centrais do som do rádio. Quando o apresentador de um programa anuncia uma orquestra e a peça que será executada, transcorrem-se alguns segundos nos quais o silêncio da plateia que aguarda o início do concerto deixa à mostra o ruído elétrico permanentemente presente. Quando a música se inicia, ela o faz como que *projetada sobre* essa camada sonora que permanece de fundo. Assim, interessa, em particular, saber como é afetada toda música que é executada sobre a presença do ruído constante.

Essa corrente produz uma “faixa auditiva” [*Hörstreifen*] vagamente comparável ao ruído causado ao desenhar-se uma longa tira através de uma abertura estreita ou ao esfregar-se algo contra um objeto resistente. Esta “faixa auditiva” no rádio desaparece da superfície musical assim que a performance toma forma. Mas ainda pode ser ouvida sob a música. Pode não atrair nenhuma atenção e pode nem mesmo entrar na consciência do ouvinte; mas como característica objetiva do fenômeno, certamente desempenha um papel na percepção do todo, e será eficaz inconscientemente. (ADORNO, 2009-a, 114)

Esse fato é considerado por Adorno como sendo da maior importância. Quando é transmitida sobre o ruído permanente do aparato elétrico, a música é como que ‘projetada’ sobre a camada de fundo, como uma imagem que se imprime sobre o plano de fundo de uma corrente elétrica audível. Como o chiado percebido pelo ouvinte lhe dá a impressão de um movimento contínuo – na medida em que a corrente elétrica não é, por assim dizer, imóvel –, a música que sobre ele é executada parece, em troca, estática. O ouvinte de rádio “não se depara com a realidade da música, mas apenas com seu reflexo ou projeção na faixa auditiva” (ADORNO, 2009-a, 114), escreve. Esse caráter de ‘projeção’ do decurso musical sobre o plano de fundo do ruído altera, assim, a natureza da música dando-lhe um aspecto imagético: ocorre, então, uma *especialização do som*. Na radiodifusão, portanto, a natureza *temporal* da arte musical, destituída de objetivação através de qualquer tipo imagem – que a torna um caso especial entre todas as grandes artes –, é radicalmente alterada. Hullo-Kentor salienta

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

como o caráter imagético [*image quality*] da música na transmissão radiofônica “substitui o consumo de seu próprio tempo musical por algo semelhante a assistir a um filme”, de modo que, na radiodifusão, a música se transforma em uma espécie de imagem de si própria “que é antitética à inerente ausência de imagem de sua dinâmica temporal” (HULLOT-KENTOR, 2009, 20)

2 A problematização dos conceitos benjaminianos à luz da problemática do rádio

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

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, mencionado artigo cuja primeira versão foi publicada ainda em 1936, no volume V da

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

Zeitschrift für Sozialforschung, Benjamin trata da problemática do desenvolvimento das artes no contexto das mudanças históricas das condições de sua produção. As formas de cópia e reprodução das obras de arte tradicionais – algumas das quais já existiam desde o nascer da modernidade, como a xilogravura, a litografia e a imprensa – tornaram-se econômica e socialmente mais importantes com a invenção de procedimentos de produção e reprodução mecânica e a distribuição em massa da fotografia e do cinema, alterando radicalmente os efeitos da obra de arte tradicional e conquistando para si, como salienta Benjamin, um lugar entre os próprios procedimentos artísticos. Para Benjamin, no contexto da arte tradicional, a obra de arte era objeto de culto, valorizada em função do seu caráter de ‘testemunha da história’. Na sua *unicidade* concretiza-se o processo histórico do qual foi parte. Em sua existência material unitária acha-se a história de suas transformações ao longo do tempo e do espaço, tanto no sentido de suas mudanças físicas como, também, das mudanças nas relações de propriedade nas quais ingressou. “O aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade”, escreve Benjamin, “e sobre o fundamento desta encontra-se a representação [*Vorstellung*] de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sendo o mesmo e idêntico objeto” (BENJAMIN, 2018, 19). Um objeto particular – uma pintura ou uma escultura, por exemplo –, tido como ‘original’, possui um elemento que falta a toda reprodução: o seu *aqui e agora*, sua existência única no local onde se encontra. Assim, desde os seus usos mais antigos até o contexto da arte burguesa, a obra ‘original’ diferenciava-se de sua ‘cópia’ em função da sua autoridade, fundada no seu caráter de testemunha de uma tradição que com ela se vê identificada e a cultua enquanto objeto único e diferenciado, cujo valor é fundado no fato de atravessar séculos e gerações. Frente à cópia manual, a obra original mantinha sua autoridade. A distinção entre o original e a cópia se expressava, então, em função do que Benjamin chama de *caráter aurático* que possui a primeira. “O que é propriamente aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2018, 27).

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

Ainda que toda obra pudesse ser alvo de cópias manuais, as quais, de fato, já existiam no contexto da arte tradicional, a cópia executada mediante a reprodução técnica se relaciona de forma distinta com o objeto tido como 'original'. A relação entre a obra autêntica com a sua cópia manual mantinha a autoridade da primeira sobre a segunda. À cópia manual não é dada qualquer forma de legitimidade: sua existência permanece atada à obra autêntica, da qual é tida como uma *falsificação*. Em troca, a reprodução técnica mantém com a obra original uma relação marcada por uma dupla autonomia. De um lado, há uma autonomia no modo de reprodução. Na cópia, pode-se alterar o original salientando aspectos e detalhes que se tornam disponíveis apenas através dos usos dos meios técnicos. De outro, há uma autonomia no âmbito da difusão. Através da reprodução técnica, a obra pode ser disponibilizada em um amplo conjunto de situações previamente inatingíveis ao original. Essas duas formas de autonomia acarretam, cada qual, uma importante mudança. Primeiramente, a cópia realizada por meios técnicos já não é mais testemunha de um percurso histórico de uma certa tradição e já não tem em si própria as marcas do tempo que são carregadas pela obra autêntica. Além disso, a reprodução em larga escala liquida precisamente com o *aqui e agora* do original que, como vimos, sustentava a noção de autenticidade. Assim, na medida em que no âmbito das cópias não faz mais sentido perguntar pela *duração material* de cada uma como fundamento para algum tipo de autenticidade, enfraquece-se o testemunho histórico da coisa e, com isso, abala-se sua autoridade e seu peso tradicional. Mesmo que deixe a obra original intocada, sua reprodução técnica desvaloriza o seu *aqui e agora*, afetando o núcleo de sua autoridade. A possibilidade de sua reprodução massificada, portanto, segundo Benjamin, destitui da obra de arte tradicional o seu valor de culto.

Nesse sentido, a reprodutibilidade técnica engendra uma ruptura importante. Mesmo que os contextos históricos tenham produzidos diferentes tradições com as quais as obras de arte travaram contato, até então nenhum havia alterado o seu aspecto aurático, sempre vinculado a alguma forma de culto. Mesmo no Renascimento e na modernidade subsequente, quando os

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

desenvolvimentos econômicos e sociais alteraram os papéis da arte e do artista nas sociedades europeias, mesmo aí a arte progressivamente secularizada permaneceu sendo objeto de culto, sob a forma de um culto profano à beleza. A fotografia e o cinema, em troca, ensejaram um rompimento: ao invés de simplesmente pô-las lado a lado com as artes tradicionais, aumentando-as em número, o seu surgimento *transformou o caráter total da arte que, ao despojar-se dos papéis que cumpria no interior do ritual, teve suas funções sociais modificadas*. Sem o testemunho do tempo, típico de um original tido como autêntico, portanto, há o abalo da autoridade da obra de arte tradicional e, em consequência, o *ocaso da sua aura*. Para Benjamin, a consequência dessa transformação sobre o campo artístico altera radicalmente os efeitos sociais da obra: é a decadência da aura que emancipa a arte de sua existência associada ao ritual e, assim, abre caminho para novas possibilidades de inserção na sociedade. Isto é, a reprodução técnica massificada, para Benjamin, possui um lado destrutivo catártico: a liberação do valor da tradição na herança cultural. Por isso, a arte assume funções novas, das quais a função tipicamente artística, no sentido tradicional precedente, é apenas uma.

A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte voltada para a reprodutibilidade. Da chapa fotográfica, por exemplo, é possível uma multiplicidade de tiragens; a pergunta sobre a tiragem autêntica não tem sentido. *No instante, porém, em que a medida da autenticidade não se aplica mais à produção artística, revolve-se toda a função social da arte. No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma outra práxis: na política.* (BENJAMIN, 2018, 35)

A reprodutibilidade técnica, então, substitui a ocorrência única pela ocorrência em massa, retirando o que foi reproduzido do âmbito da tradição; permanentemente atualiza aquilo que é reproduzido, na medida em que o põe em contato com diferentes sujeitos que o recebem, cada qual, em sua respectiva situação; realiza, por fim, um considerável abalo do que foi transmitido – um abalo na esfera da tradição. Benjamin estabelece uma distinção entre o *valor de culto* e o *valor de exposição* das obras de arte: com a reprodutibilidade, perde-se valor de culto, ainda típico do contexto artístico burguês, e aumenta

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

significativamente o seu *valor de exposição*. Abre-se, assim, a possibilidade de um uso *político* para a arte na era de sua reprodutibilidade. A nova arte, produzida e divulgada através dos novos meios técnicos, apresentaria um potencial emancipatório até então bloqueado por sua associação à tradição e ao ritual. Diminuindo o valor de culto precedente, os meios técnicos permitiriam uma produção artística mais livre e democrática, capaz de atingir as massas e contribuir para o desenvolvimento de seu potencial crítico. A destruição do caráter aurático da obra tradicional, então, daria as condições para uma arte progressista e potencialmente revolucionária.

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

A reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações que são inatingíveis ao próprio original. Sobretudo, torna possível ir ao encontro daquele que a recebe, seja na forma da fotografia, *seja na do disco*. A catedral abandona seu lugar para encontrar sua recepção no estúdio de um amante das artes; *o coral que foi executado em uma sala ou a céu aberto e deixa ouvir em um quarto*. (BENJAMIN, 2018, 21 – grifos meus)

Benjamin menciona o disco fonográfico e, a seguir, a escuta de um coral que se apresenta em uma sala e é ouvido em um recinto privado, tal como ocorre nas transmissões radiofônicas. Essas observações não passaram despercebidas pela leitura de Adorno que, em *Radio Physiognomics*, trata da temática da reprodutibilidade técnica desde o ponto de vista musical. Para Adorno, as novas invenções tecnológicas, surgidas no século XX, permitiram a reprodutibilidade técnica também no âmbito da música, alterando radicalmente a relação da obra de arte musical com o seu *aqui e agora*, assim como Benjamin diagnosticara no campo das artes visuais. Isto é, para além da espacialização

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

do som no rádio acarretada por sua projeção sobre o chiado permanente contra o qual é projetado, a relação da música com o tempo e com o espaço é alterada em um sentido mais profundo, decorrente do seu caráter de reprodução mecânica. Foi apenas com a criação do disco que uma performance musical em particular – um original – pôde ser registrada em um objeto específico, gravada em uma cópia material que pode ser carregada para qualquer lugar e, com a ajuda de um gramofone ou de um *record player*, ser ouvida em qualquer tempo. Na década de trinta, aliás, os tamanhos dos discos permitiam o armazenamento de um período muito curto de música gravada: cada um podia armazenar uma ou duas canções, de modo que as pessoas compravam música quase que a granel. Foi apenas depois de 1945 que se começou a produzir os *long plays*, discos feitos de material vinílico que permitiam a gravação de uma dezena de canções ou de um concerto de Mozart. Na audição de uma peça musical através do disco ou do rádio, alteram-se o *aqui* e o *agora* da apresentação. Em lugar do espaço-tempo empírico e unitário da sala de concertos que, apesar de indispensável para a existência efetiva da peça a ser executada e ouvida, mantinha-se neutro com relação a ela ao mesmo tempo em que propiciava as condições adequadas para a criação de sua própria dimensão espaço-temporal – como no caso da sinfonia clássica que, como vimos, estabelece uma *espaço sinfônico* e uma *compressão do tempo* que lhe são típicos –, a radiodifusão e o disco fonográfico deram à música, copiada em cada aparelho de rádio e em cada gramofone particular, múltiplos espaços e múltiplos tempos. Assim, também no que diz respeito à música, a reprodutibilidade técnica substituiu a ocorrência única pela ocorrência múltipla.

No entanto, no que diz respeito ao rádio, a reprodução técnica do som guarda, segundo Adorno, implicações que não são exatamente análogas às aquelas engendradas pela audição de discos gravados. Com relação à performance, rádio e disco fonográfico inauguraram duas formas de reprodutibilidade técnica musical as quais, cada uma ao seu modo, produziram impactos diferentes sobre a significação da música e suas funções sociais. Lembremos que, àquela altura, os concertos de Toscanini ou de Benny

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

Goodman veiculados pelas rádios eram todos apresentados ao vivo, diferentemente das gravações em disco que traziam apresentações previamente registradas. Assim, a simultaneidade da audição radiofônica não encontrava paralelo na escuta dos discos, acarretando, em cada caso, relações distintas com a esfera temporal. Enquanto o disco fonográfico, em função de seu caráter de objeto material e palpável, talvez seja mais facilmente classificável como ‘cópia’ de um original, no sentido de Benjamin, esse parece não ser o caso de uma transmissão radiofônica de um concerto que se realiza quase que simultaneamente à escuta. Adorno escreve: “A característica básica da relação entre o rádio e o tempo é a coincidência temporal do ‘fenômeno’ que estamos ouvindo e da performance transmitida. Essa diferença de tempo é tão infinitesimal que pode ser negligenciada com segurança” (ADORNO, 2009-a, 74). Em que sentido, então, o concerto transmitido ao vivo pelo rádio deveria ser considerado uma *cópia* do concerto *original*? Será que é possível projetar sobre a problemática musical radiofônica as distinções que Benjamin estabeleceu em sua análise da fotografia e do cinema?

Mesmo com as diferenças apontadas, a conceituação de Benjamin – suas noções de ‘original’ e ‘reprodução mecânica’ – parece útil, para Adorno, para a enunciação da problemática musical no contexto da reprodução técnica, ainda que essas noções tenham que ser complexificadas para dar conta das especificidades da música. A primeira delas diz respeito à noção de *reprodução*: Adorno distingue duas noções de *reproduzibilidade* em música. Primeiro, toda música imaginável já tem em vista, desde a sua composição, o âmbito da reprodução. Toda música é, em princípio, reproduzível. Enquanto tal, a música precisa ser reproduzida para poder existir, e, portanto, a análise da sua reproduzibilidade não pode ser realizada em paralelo com a das artes visuais, por exemplo, cuja existência no tempo não precisa ser atualizada através de qualquer forma de reprodução. Com respeito à problemática tecnológica do rádio, entretanto, a reproduzibilidade que interessa é de outra ordem: os conceitos de Benjamin aplicam-se à *performance ao vivo da música*, concebida como o equivalente da obra ‘original’ e ‘autêntica’ da análise benjaminiana, e à

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

radiodifusão, que consiste em uma espécie de reprodução técnica da apresentação transmitida. Adorno escreve:

Devemos reconhecer que em música algo muito próximo à observação de Benjamin pode ser encontrado. *A autenticidade que Benjamin atribui ao original nas artes visuais deve ser atribuída à reprodução ao vivo na música. Esta reprodução ao vivo tem o seu “aqui” – a sala de concertos ou a ópera – e o seu “agora” – o momento em que é executada.* E o que Benjamin chama de “aura” do original certamente constitui uma parte essencial da reprodução ao vivo. (ADORNO, 2009-a, 89)

Adorno salienta que a performance musical ao vivo – a obra ‘original’ – também goza de uma espécie de aura, no sentido de Benjamin, similar à aura associada, por exemplo, à contemplação de uma pintura renascentista em um museu. As pessoas, em geral, reconhecem uma preferência por assistir apresentações musicais presencialmente, justamente em função de um certo caráter mágico que identificam. Como observa Adorno, frequentemente preferimos assistir a uma apresentação presencialmente, em comparação com uma audição no rádio ou no disco, mesmo que tivéssemos que assisti-la de um lugar ruim ou desconfortável no teatro. Para Adorno, essa aura ou autenticidade também não sobrevive à transmissão radiofônica. Escreve: “Agora, acreditamos que essa autenticidade, ou aura, está desaparecendo na música por causa da reprodução mecânica” (ADORNO, 2009-a, 90). Porém, a ênfase que dá, na escrita, a “essa autenticidade” anuncia a ideia segundo a qual a reprodutibilidade musical no rádio, mesmo que enfraqueça ou aniquile essa aura, entendida no sentido de Benjamin, enreda a música em novas formas de mistificação. Assim, o uso dos conceitos benjaminianos para a análise da reprodução radiofônica engendra dificuldades. A abordagem de Adorno para a questão musical tensiona os conceitos e as teses de Benjamin, que Adorno considerava ‘pouco dialéticas’, e repensando-as desde o ponto de vista do fenômeno do rádio. Isso porque Adorno pensa em uma outra forma de arte – a música – na qual a relação com o tempo e com o espaço difere daquelas levadas em consideração por Benjamin. Ademais, faz-se necessária uma reelaboração em função da especificidade do

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

rádio que, diferentemente do disco, *expandia sua presença no espaço, mas não no tempo* na medida em que transmitia apresentações ao vivo⁹.

Sob um certo aspecto, o fenômeno do disco fonográfico se encaixa mais facilmente no modelo de análise de Benjamin pois sua invenção, ao possibilitar a transformação de canções em objetos materiais copiáveis, acarretou a perda da unidade da apresentação original tanto com relação ao tempo quanto com relação ao espaço. Entretanto, quando Benny Goodman se apresentou no Carnegie Hall, em maio de 1938, por exemplo, em uma noite histórica que foi transmitida ao vivo para todo o território americano pela NBC, a unidade daquela apresentação se mantinha com relação ao tempo, na medida em que só era possível escutá-la naquele momento específico em que ela acontecia. Não seria possível ouvi-la novamente no dia seguinte, ou em qualquer outro momento do tempo. No entanto, através do aparato de reprodutibilidade, ela *de fato* foi ouvida em uma imensa variedade de lugares, tornando-se múltipla com relação ao espaço. Na música transmitida pelo rádio, então, percebe-se uma complexidade que não parecia ser o caso com relação às artes analisadas por Benjamin. A unicidade do fenômeno da performance – do original – torna-se múltipla com relação ao espaço, mas mantém sua unicidade no que diz respeito ao tempo¹⁰.

⁹ Acerca das críticas de Adorno à Benjamin, Rolf Wiggerhaus as resume em três pontos principais: "(1) Segundo ele, Benjamin, em pontos essenciais, estava demasiado mergulhado no arcaico e no mítico, o que significava que ele transcendia muito pouco a dialética ou que dialetizava muito pouco; (2) a respeito do "desencantamento da arte", considerado caso particular da dissolução dialética do mito, censurava-o por subestimar, na arte autônoma, sua racionalidade tecnológica (...) e, na arte de consumo, sua irracionalidade imanente, assim como o "caráter refletor" de seu público, incluída a massa do proletariado; (3) além disso, achava um grande erro Benjamin considerar uma série de fatos não "objetivamente histórico-filosóficos" como tais, mas sempre fenômenos subjetivos coletivos. Por isso, na opinião de Adorno, Benjamin não levava suficientemente em consideração sobretudo a violência objetiva do caráter fetichista da mercadoria, ele praticava um tipo de psicologização não-marxista, que se aproximava perigosamente de C. G. Jung, e dificultava tanto a dialetização correta do fetichismo da mercadoria quanto a conceitualização apropriada do caráter socialmente mediatizado das obras de arte. (WIGGERHAUS, 2002, 238)

¹⁰ Quanto a isso, Adorno formula a seguinte comparação: "Essa relação pode ser formulada da seguinte maneira: a música ao vivo ocorre em um determinado momento, em um locus extremamente específico. Os registros fonográficos podem aparecer em locais diferentes e, em princípio, em momentos diferentes. O fenômeno fonográfico, em princípio, aparece em momentos diferentes; o fenômeno do rádio, em princípio, aparece ao mesmo tempo, mas em locais diferentes. O fenômeno unitário da performance, por causa do elemento da coincidência Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

Por ser caracterizado por uma coincidência temporal entre a produção, a reprodução e a escuta, ao mesmo tempo em que rompe com a unidade espacial de uma performance musical, o rádio preserva uma unidade ao mesmo tempo em que quebra outra.

Ainda que a radiodifusão preserve o 'agora' da performance transmitida, seu 'aqui' fica severamente alterado não somente pela distribuição em massa da transmissão, mas também em função das alterações que provoca na sonoridade daquilo que transmite. Adorno salienta como a sonoridade radiofônica, em particular o eco que lhe é característico, produz a sensação de que a música ouvida vem de um outro lugar, dando-lhe um caráter de 'irrealidade' e 'feitiçaria'. Ao mesmo tempo em que o rádio aproxima a música da experiência cotidiana, trazendo-a para mais perto do ouvinte – o que poderia enfatizar o seu 'aqui' –, sua sonoridade desmente essa aproximação¹¹. O rádio possui, portanto, uma especificidade sócio-espacotemporal, e é na análise dessa especificidade que Adorno tensiona as teses benjaminianas da *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Como vimos, a análise de Benjamin fora formulada a partir das artes visuais. Talvez por isso sua noção de unidade deixe apenas implícita uma dualidade: a unidade da obra com relação ao tempo, de um lado, mas também com relação ao espaço. Com a reprodutibilidade técnica da pintura, por exemplo, o original, ao ser copiado e distribuído de forma massificada, perde sua unidade *com relação aos dois*: ele passa a ter uma existência múltipla no

temporal [*time-coincidence*] com a performance musical ao vivo, fazendo-a ainda aparecer como a 'performance única e original', está espalhado no espaço. (ADORNO, 2009-a, 80)

¹¹ Em diversas passagens de *Radio Physiognomics*, Adorno salienta as implicações importantes do eco típico da transmissão radiofônica sobre para a natureza da 'voz do rádio' e sua assimilação por parte do ouvinte. Em particular, a seguinte passagem explicita a ideia segundo a qual a radiodifusão altera substancialmente o 'aqui' que é típico da música executada e experienciada em sua apresentação ao vivo original: "A 'voz do rádio' realmente soa como se estivesse 'aqui'? Um homem com ouvidos musicalmente bem treinados, que caminha do lado de fora de um restaurante e ouve música que toca dentro, quase sempre será capaz de determinar se essa música está realmente sendo tocada no restaurante ou se está sendo transmitida pelo rádio. Claro, isso depende em parte das modificações específicas que o som de qualquer música sofre pelo rádio. E seria impossível separar nossas observações atuais dessas modificações. Mas acreditamos que a chamada ausência de espaço da música é afetada também por essas modificações. Mesmo que a transmissão seja muito boa, a música do rádio sempre parece ser um eco de uma música vinda de um lugar distante. (ADORNO, 2009-a, 87)

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

que diz respeito tanto ao tempo quanto ao espaço. Nesse sentido, Adorno estressa o modelo de Benjamin, no qual não estaria contemplada uma arte que, a depender do tipo de reprodutibilidade que lhe fosse possível, permanecesse única com relação ao tempo, mas múltipla espacialmente.

Do ponto de vista do tempo, a simultaneidade entre a execução na sala de concertos e a escuta através da radiodifusão sugere ao ouvinte uma participação efetiva no evento original. Todos se sentem conectados, igualmente presentes na apresentação que é experienciada pelas ondas do rádio. Ao contrário de um concerto ouvido em um disco, a escuta de uma apresentação transmitida ao vivo pelo rádio mais parece ser uma *impressão imediata* de um original, e provavelmente assim deve ser percebida pela maioria dos ouvintes de rádio. “Algo que não parece ser uma ‘reprodução’, (...) mas um original”, escreve Adorno, “tem, no entanto, o caráter de reprodução na medida em que a *singularidade do fenômeno deixa de existir* e aparece ao mesmo tempo como ‘imagens’ dela em inúmeros lugares” (ADORNO, 2009-a, 71 – grifos meus). Diferentemente da cópia impressa de uma pintura, por exemplo, que se apresenta ao sujeito explicitamente como cópia, que não a tomará, por engano, como se fosse a pintura original, no rádio o caráter de reprodução da transmissão não é evidente. Assim, Adorno considera que na radiodifusão fica escamoteado o caráter de reprodução da transmissão, com todas as distorções e desproporções que, como vimos, decorrem do aparato tecnológico. Algo que, de fato, é uma reprodução – e que, como tal, difere qualitativamente do original – é, apesar disso, experienciado sob a ilusão de originalidade. Portanto, ocorre uma “colisão entre a tendência inata da reprodução mecânica de abolir a ‘própria coisa’ [*thing itself*] em sua originalidade e autenticidade, e a afirmação ainda existente e artificialmente promovida de que se está diante daquele original” (ADORNO, 2009-a, 89). O rádio, em função do próprio caráter de reprodutibilidade técnica, de fato engendra a liquidação da aura e da autenticidade da música tal como era experienciada no âmbito da tradição e do culto profano da arte na sociedade burguesa. Entretanto, sua inserção no contexto da mercantilização da música e sua sonoridade típica suscitam uma

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

experiência musical associada a uma nova espécie de aura. O sujeito que escuta no rádio uma apresentação musical tida como importante, na qual ouve os aplausos e a aprovação da plateia, vivencia um fenômeno no qual a sensação de ‘estar presente’ e de imediatidade é muito forte. É o que Adorno chama de ‘ilusão de proximidade’ ou de ‘feitiço de imediatidade’. O rádio se mostra um caso paradoxal de reprodutibilidade técnica – possui um ‘paradoxo estrutural’ – em que a cópia não é experienciada enquanto tal. Se, no ponto de vista de Benjamin, a reprodutibilidade mecânica das artes visuais permitia seu rompimento com o âmbito da tradição e possibilitava uma refundação política da atividade artística, finalmente emancipada e potencialmente revolucionária, livre das coerções dos usos atrelados ao ritual, o rádio, em troca, parece enredar a música em novas formas de mistificação. Quanto a isso, ainda em *Radio Physiognomics*, Adorno escreve:

Aquilo que não parece ser uma ‘reprodução’, como é o caso do disco fonográfico, mas um original – nomeadamente, a performance – no exato momento em que está sendo executado, tem no entanto o caráter de reprodução na medida em que a singularidade do fenômeno deixa de existir e aparece ao mesmo tempo como ‘imagens’ dela em inúmeros lugares. Esse paradoxo aponta novamente para o cerne dos fenômenos do rádio. Algo geral e mecanicamente reproduzido parece ser algo individual e ‘original’. (ADORNO, 2009-a, 80/81)

Enquanto Benjamin considerava que a ilusão do caráter aurático da obra de arte decorria da experiência de um original autêntico – de modo que a supressão deste *necessariamente* implicaria o esvaziamento daquela –, Adorno vê no rádio um caso problemático: enquanto o seu caráter de reprodução mecânica efetivamente borra a distinção entre o original e a reprodução, suprimindo a aura no sentido de Benjamin, subsistem formas de ilusão associadas à experiência musical mecanizada. Então, se, de fato, o “padrão atual de desenvolvimento técnico ultrapassou a categoria do original”, também é verdade que “a ilusão do original é mantida pelo rádio atual” (ADORNO, 2009-a, 90). Sob a vigência do rádio, a assimilação dos produtos da mercantilização da música dá a impressão de originalidade. A distribuição em massa de um mesmo bem de consumo, padronizado e copiado, ainda assim dá ao ouvinte uma

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

sensação de apreensão direta de um original autêntico e para ele personalizado. “O ponto decisivo é que hoje a estrutura técnica da ‘voz de rádio’ faz com que objetos que caem sob a categoria de produtos de massa, pareçam, pela própria natureza de sua distribuição, ‘originais’ e ‘propriedades’ do indivíduo quem os ouve” (ADORNO, 2009-a, 71). Nesse sentido, reaparece a categoria de reificação, sob a forma de um diagnóstico dialético: “O rádio reifica [*thingifies*] os eventos de uma forma que ao mesmo tempo oculta sua reificação [*thingification*]” (ADORNO, 2009-c, 378).

Também em *Radio Physiognomics*, Adorno esboça, ainda, uma análise suplementar que, mesmo que não faça parte do âmbito da fenomenologia do rádio, contribui para a problematização da conceituação benjaminiana. Segundo Adorno, na medida em que o rádio aproxima os sujeitos das produções musicais, encurtando substancialmente as distâncias entre o tempo-espço da sala de concertos e o da vida cotidiana, a autoridade de certas obras musicais importantes para a tradição, mediante a repetição excessiva, tende a aumentar. A 5ª Sinfonia de Beethoven, por exemplo, *ganha em autoridade no contexto da cultura radiofônica, e não o contrário*. Como vimos no capítulo anterior, o tratamento dado às peças clássicas no âmbito da radiodifusão tende a valorizá-las, envolvendo-as em fetiches. Quanto mais se escuta Beethoven no rádio, mais se está convencido, acriticamente, da sua importância, sem que se faça mais qualquer tipo de ponderação. O mesmo ocorre, segundo Adorno, com a reprodução mecânica excessiva de outras obras tidas como importantes para a história da música que precede a invenção do rádio.

CONCLUSÃO

Como vimos, os escritos de Adorno sobre o rádio, produzidos na segunda metade dos anos trinta, no contexto de sua participação no *Princeton Radio Research Project*, constituem um contraponto às análises de Benjamin acerca dos impactos da reprodução técnica sobre as artes e seus papéis sociais. Em suas análises acerca da radiodifusão musical, Adorno tensiona a vinculação, em sua opinião, excessivamente direta, entre o advento da reprodução técnica e o

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

declínio do caráter aurático das obras de arte, tal como formulada por Benjamin. A radiodifusão, apesar de, de fato, engendrar o declínio da aura da obra de arte tradicional, também promove novas formas de mistificação cujos impactos são sentidos não somente nos âmbitos da reprodução e apreciação musicais mas, também, na vida social mais ampla em função da sua integração a diversos fenômenos sociais e, em particular, do seu uso político.

Em primeiro lugar, salta-lhe aos olhos o viés autoritário do aparato técnico radiofônico, sobrepujando o suposto potencial progressista do advento da reprodução técnica, tal como comemorara Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O mero fato de o rádio ser uma espécie de máquina falante que não mostra a imagem daquele que fala podia ter, para Adorno, um efeito psicológico inconsciente sobre o ouvinte que, em silêncio diante do aparato, associaria à “voz do rádio” um caráter de autoridade e de infalibilidade. Não é a toa o fato de os principais regimes políticos do período terem feito um uso extensivo – e, como sabemos, bem sucedido – do rádio como ferramenta propagandística: sua eficiência, nesse sentido, não se dá apenas em função do mero fato de uma mensagem poder ser entregue a um número cada vez maior de pessoas mas, também, em função da própria estrutura do fenômeno que, em sua desproporção, induz uma crença irrestrita no seu conteúdo. Não importa o conteúdo daquilo que é transmitido; se “deu no rádio”, então é verdade. Tanto em *Radio Physiognomics* quanto mais tarde na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno associa o caráter onipresente do rádio – o fato básico de sua *ubiquidade*, na medida em que as transmissões, ao longo das décadas de 1920 e 1930 passaram a ser escutadas por grande parte dos cidadãos dos países liberais e economicamente desenvolvidos – à ascensão e ao fortalecimento dos regimes autoritários. A associação entre totalitarismo e rádio não é acidental, mas se deve ao fato de o rádio concretizar, no âmbito das comunicações e da tecnologia, o mesmo princípio autoritário dos regimes fascistas, na medida em que intenciona uma existência onipresente e coloniza, sem direito ao diálogo e ao contraditório, os diversos âmbitos privados da vida das pessoas.

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

Além disso, Adorno mostra como é problemática a reivindicação da indústria do rádio segundo a qual as suas transmissões são dotadas de um caráter de “som original”, captado em uma casa de espetáculos e transmitido até os aparelhos nas casas das pessoas por um aparato tecnológico ‘neutro’ ou ‘transparente’ com relação à sonoridade da música executada. Ao contrário, a radiodifusão sabota o conjunto de interrelações entre os elementos sonoros. Quando essas articulações são necessárias para o estabelecimento do sentido global da obra, a ‘voz do rádio’ mostra-se inadequada para sua veiculação. As partes perdem suas conexões mútuas, destroem-se os elos que as conectam e que, em última análise, as amarram sob a forma de uma totalidade coerente. Trata-se de uma forma de atomização, pensada no âmbito da própria música: as partes estão atomizadas e não há mais a produção de uma totalidade que lhes dê sentido. O problema é que é justamente essa articulação interna que garante a unidade de uma peça musical, sem a qual a música se converte em uma má-totalidade, dissociada em partes desconexas. Isto é, o todo não deveria ser externo às partes, mas, em troca, deveria constituir-se como o sentido produzido *pelas relações recíprocas entre as próprias partes* – e, por isso, na música artística, a totalidade se prenderia às partes sob a forma de uma imanência, sem que se reduzisse a nenhuma delas em particular. Está em todas elas e em nenhuma ao mesmo tempo, porque se constitui como totalidade em função do modo específico como essas relações estão postas em uma obra de arte específica. A atomização interna, na medida em que quebra essa articulação, quebra a própria totalidade, já que a totalidade é a articulação. Essa decomposição ou dissociação das partes constituintes da totalidade sinfônica, em função das contradições da sonoridade da ‘voz do rádio’ tal como diretamente percebida pelo ouvinte no fenômeno radiofônico, favorece o que Adorno chama de uma ‘audição atomística’ das peças em questão. Com o aplainamento das nuances do som, ocorre simultaneamente um declínio da multiplicidade e da unidade. Na ausência de uma totalidade articulada a ser apreendida, a atenção do ouvinte termina por se dirigir aos detalhes que se tornam independentes uns dos outros.

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

Ao longo dos anos trinta – especialmente ao longo dos seus anos nos Estados Unidos –, o que para Adorno se tornou progressivamente claro foi o quão radicalizado, acelerado e aprofundado se tornava o processo de mercantilização da música sob a pressão do que mais tarde chamaria de indústria cultural e, em particular, da radiodifusão. O advento da reprodutibilidade técnica, como mostrou Benjamin com relação à fotografia e ao cinema, engendrou mudanças radicais nas funções sociais da música nas sociedades capitalistas desenvolvidas. Para Adorno, no entanto, as novas tecnologias e a complexa trama de novas relações econômicas no âmbito da cultura tornaram cada vez menores os espaços de produção musical e recepção musical que não estejam de alguma forma mediados por uma relação financeira, de troca, de consumo, e que não estejam sujeitas, portanto, à pressão de algum tipo de interesse econômico. E essa mudança de função, é claro, dentro de uma perspectiva materialista que considera a esfera econômica central para a compreensão e avaliação também dos fenômenos da cultura, tem que necessariamente acarretar mudanças na sua substância. Ao se tornar mercadoria, a música se abstratiza, extinguem-se as diferenças qualitativas na medida em que o que passa a determinar o seu valor não é qualquer tipo de critério intrinsecamente musical ou artístico. Os critérios que determinam o valor de uma mercadoria são de ordem econômica, e não artística, de modo que, para Adorno, a democratização do acesso à música, por ser através de sua conversão em mercadoria, se dá às custas da trivialização do seu conteúdo e do seu sentido. Ao se tornar universal, ela se torna progressivamente padronizada e, portanto, trivial, e perde por isso o seu potencial transcendente, crítico e revolucionário.

REFERÊNCIAS

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

ADORNO, Theodor W. **Correspondência : 1928-1940**. São Paulo: UNESP, 2012.

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mestre e Doutorando em Filosofia (UFRGS). Possui graduação em Matemática e em Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Residente em Porto Alegre, RS, onde atua como professor. E-mail: brunobaraldo@gmail.com