

## A ESCUTA SOCIOLÓGICA DA ARTE: MÚSICA E CRÍTICA DA SOCIEDADE EM ADORNO

Adorno, Theodor W. *Introdução  
à Sociologia da Música*. São Paulo:  
Editora Unesp, 2011

*Bruna Della Torre de Carvalho Lima\**

O volume *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*, que integra a coleção “Adorno” da Editora UNESP, chegou finalmente ao leitor brasileiro em 2011. O livro é composto por uma série de conferências proferidas por Theodor W. Adorno entre 1961 e 1962 na Universidade de Frankfurt, cuja grande parte foi transmitida pela rádio *Norddeutsche*, com alguns acréscimos. A tradução de Fernando R. Moraes de Barros, que segue os *Gesammelte Schriften*, se baseia no *Schriften 14, “Dissonanzen Einleitung in die Musiksoziologie”*, publicado em 1968. Segundo Adorno, este conjunto de ensaios não constitui apenas uma introdução à sociologia da música, mas à concepção de sociologia da Escola de Frankfurt.

Nos vários ensaios que compõem o livro, Adorno aborda a relação do regente com a orquestra e o público, tendo em vista a crescente fetichização do primeiro, o lugar da ópera e da música de câmara no mundo contemporâneo, a relação da música com

---

\* Mestre em Antropologia Social e aluna de doutorado no Departamento de sociologia da Universidade de São Paulo (USP) sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Musse. Participa do Laboratório de Estudos Marxistas (LEMARX-USP). Bolsista CAPES. E-mail: bru.dellatorre@gmail.com.

a opinião pública, entre outros fenômenos ligados à transformação da música em mercadoria, ao surgimento de uma escuta de entretenimento, ao fechamento do imaginário social, político e artístico engendrado pela sociedade capitalista.

Um dos aspectos primordiais da sociologia da música proposta por Adorno, nessa chave, consiste em considerar a música como algo “mais que os cigarros ou sabonetes das pesquisas de mercado” (ADORNO, 2011, p. 53). Adorno se contrapõe à sociologia que analisa a música e a arte apenas como um produto de consumo como qualquer outro, que recolhe e ordena dados sobre os hábitos de escuta como se sua finalidade fosse atender à necessidade dos escritórios dos meios de comunicação de massa, isto é, à sociologia cega à experiência dos objetos e que apenas descreve o real, tal como ele se apresenta. Não por acaso, afirma Adorno, referindo-se a Max Weber, os sociólogos da cultura se vangloriam de estar livres de todo julgamento de valor uma vez que essa sociologia da música interpreta a música como uma extensão da sociedade por outros meios e nada mais. Uma sociologia crítica e dialética da música, que pretenda dar conta de seu objeto, ao contrário, envolve considerar a música a partir de suas múltiplas determinações. Mas quais seriam essas determinações?

A resposta a essa pergunta pode ser rastreada em todo o livro, pois aparece de maneira modificada em cada ensaio. Adorno chama a atenção, por exemplo, para a necessidade de diferenciação, no interior da sociologia da música, da noção de estrato e do conceito de classe social. O estrato seria composto por unidades características subjetivas, isto é, classificadas a partir do consumo: uma pesquisa pode chegar à conclusão de que donas de casa de renda média entre 35 e 40 anos preferem ouvir Tchaikovsky a Mozart. Mas a análise da relação do consumo com a estratificação social não deve ser confundida com o conceito de classe, que não é imediatamente dedutível da empiria. Seus ensaios são, portanto, marcados por esse esforço de ir além do mero dado factual. Não se trata de afirmar que Adorno é contra a análise de estratificação social. Ele ressalta o interesse de se mapear os hábitos de escuta nos diferentes estratos sociais em relação aos programas de rádio, por

exemplo. No entanto, apenas a análise da estratificação não seria suficiente para o conhecimento sociológico da relação da música com as classes sociais. Em primeiro lugar, pois ela só confirmaria o fato de que a indústria cultural já opera com o planejamento do consumo de acordo com os estratos sociais. Assim, “que um inventário da estratificação dos hábitos de consumo contribuiria muito pouco à compreensão do vínculo entre música, ideologia e classe, eis algo que a mais simples ponderação pode ensinar”. (ADORNO, 2011, p. 145) E em segundo lugar, porque a mera sociologia das formas de consumo não pode dar conta do núcleo social da música. Afirmar que a estratificação social é secundária no que tange à sociologia da música não significa afirmar que sua relação com as classes é irrelevante, mas antes que é preciso identificar como esse caráter de classe se manifesta na própria composição musical, à medida que

Em vez de procurar a expressão musical dos pontos de vista de classe, será melhor pensar, no que diz respeito à relação da música com as classes, como a sociedade antagônica surge inteiramente em toda a espécie de música, não tanto na linguagem pela qual ela fala, mas, sobretudo, na sua constituição formal interna. Um critério de verdade da música consiste em descobrir se ela mascara os antagonismos que alcançam até a relação com o ouvinte, enredando-se, com isso, em contradições estéticas tanto mais desesperadoras; ou, então, se ela, por sua própria textura, se coloca diante da experiência do antagonismo. As tensões intramusicais são manifestações, inconscientes de si mesmas, das tensões sociais. (ADORNO, 2011, p. 158).

Isso significa que o conteúdo social da música, de acordo com as considerações de Adorno, pode ser acessado a partir da técnica, meio pelo qual a sociedade penetra a arte. Na concepção de Adorno, o elemento social da obra de arte não estaria somente na sua submissão ao mercado ou a algum tipo de mecenato, bem como outras determinações exteriores, mas na sua autonomia e lógica imanente. Nessa chave, “mais essencial, porém, que compreender

de onde algo vem é perguntar por seu conteúdo: como a sociedade aparece na música, como pode ser inferida a partir da tessitura dessa última” (ADORNO, 2011, p. 398). Adorno urde, neste caso, uma crítica à insuficiência da sociologia que se limita aos hábitos dos consumidores ou que só acata a música como objeto válido caso ela se relacione com uma base massificada de divulgação. Essa sociologia julgaria ser seu ofício analisar apenas os efeitos sociais da música e não a música mesma (tarefa esta que ela relega para a Estética ou para a Teoria Musical). O problema dessa sociologia é que ela ainda não teria desenvolvido um método para decifrar o caráter especificamente social da música – tal como reconhecer os ecos da burguesia revolucionária na música de Beethoven. Para isso, seria necessário construir uma fisionomia ou morfologia dos tipos de expressão musical, assim como o próprio Adorno buscou fazer na sua análise sobre Gustav Mahler, por exemplo.

O “teor” ou “conteúdo de verdade” da música, expressão que encontramos de maneira recorrente nos textos de Adorno, não coincide, dessa maneira, com a empiria. Nesse sentido, seria preciso abordar a música enquanto consciência socialmente adequada, ou ainda como falsa consciência, para investigar seu conteúdo e seus efeitos ideológicos, bem como rastrear quais podem ser os critérios dessa consciência. Conforme expõe Adorno, “a sociologia da música só conquistaria sua dignidade teórica por meio da explicação da ideia de verdade” (ADORNO, 2011, p. 407).

Além da investigação da contradição de caráter social interna à música, outra tarefa da sociologia da música seria investigar como a complexidade social se expressa por meio das contradições presentes na relação entre a produção e a recepção musical, ou seja, como elas se manifestam na escuta musical. É aí que entra a famosa tipologia musical de Adorno, objeto polêmico no interior de sua sociologia. A tipologia, concebida aqui na chave weberiana do “tipo ideal”, já vinha sendo desenvolvida desde 1939, apesar de os ensaios contidos no livro terem sido escritos a partir de 1961. Adorno classifica o ouvinte musical em sete tipos: O “expert”, dotado de escuta estrutural, plenamente consciente e que pensaria com o ouvido; o “bom ouvinte”, o tipo *amateur*, que

domina inconscientemente a lógica musical imanente; o “ouvinte de cultura ou consumidor cultural”, aquele que, normalmente pertencente às elites, tem uma relação fetichista com a música, que conhece muito e compreende pouco e que, portanto, não se determina por meio da relação com a constituição específica do que é escutado; o “ouvinte emocional”, cuja relação com a música seria instintiva, anti-intelectual e, assim como no último, independente do objeto; o “ouvinte do ressentimento”, que se contraporía ao caráter mercadológico da música e tenderia a uma escuta estático-musical; o “ouvinte de entretenimento”, segundo Adorno o tipo mais comum e mais substancial de todos, cuja relação com a música consistiria no estímulo ao invés do deciframento de uma estrutura de sentido, que engendraria um comportamento vicioso; e, finalmente, o “não musical ou anti-musical”, que, devido a algum trauma, não conseguiria estabelecer nenhum tipo de escuta. Essa tipologia traz uma contribuição fundamental à sociologia da arte, pois permite diferenciar recepção e consumo das obras de arte. A função dessa tipologia não é julgar alguns tipos de consumo musical, mas compreender a “relação entre os ouvintes musicais, como indivíduos socializados, e a própria música.” (ADORNO, 2011, p. 55).

Outro modo de responder à pergunta relativa às múltiplas determinações da música, também bastante explorado por Adorno em seus ensaios, consistiria em observar o descompasso entre a coisa e a função ideológica, entre a gênese subjetiva e o sentido social da música. Nesse aspecto, a sociologia deve ir além das questões da autonomia estética frente às determinações sociais e da investigação das relações de dependência entre a sociedade e a música. Ao invés disso, deve perguntar pelos antagonismos que realmente decidem sobre essa relação, isto é, a inadequação entre objeto estético e sua recepção. Isto ocorre porque, em sua recepção, a música pode tornar-se algo diverso de seu próprio caráter, ou seja, sua forma estética entra em contradição com a função social que desenvolve. Por isso, a análise de seu efeito não dá conta do seu sentido social específico. Adorno, para explicar melhor essa inversão, fornece o exemplo de Chopin: à sua época,

a música de Chopin correspondia aos salões e era marcada por um gesto social aristocrático e por uma expressão erótica que sugere distanciamento da práxis material e do trabalho. No entanto, destaca Adorno, bastaram dois filmes de Hollywood para convertê-la num artigo de massa. Com isso, “a função social de uma dada música, levando precisamente em conta a sua relação com as classes, pode desviar-se do sentido social que ela mesma encarna, mesmo em se tratando de um exemplo tão nítido quanto o de Chopin” (ADORNO, 2011, p. 147).

Ao confrontar forma, função e conteúdo da música, Adorno permite estender suas considerações para a sociologia da arte e pensar as contradições presentes em experiências tal como assistir a um documentário sobre o holocausto numa grande rede de cinema num *shopping center* e se servir de um balde de pipoca ao longo do filme. Ao ocupar a função de divertir e entreter, independente de seu conteúdo, a arte perde seu potencial crítico. A música no cinema consistiria, de acordo com esse raciocínio de Adorno, numa “ilustração colorida”, numa “decoreção do tempo vazio” (ADORNO, 2011, p. 126), de modo que fluxo musical seja assimilado pela economia pulsional do espectador.

Outra tarefa da sociologia da música seria investigar a função ideológica da “música de entretenimento”, que atenderia à necessidade de um controle pedagógico da cultura para eternizar o trabalho árduo e alienado, uma vez que impediria qualquer tipo de transcendência em relação ao *status quo*. Para levar a cabo essa tarefa, Adorno propõe a análise da interpretação e reprodução musicais. Isso porque, a partir da reprodução, as obras podem ter sua função alterada na medida em que se ajustam ao mercado e se tornam música de entretenimento. Mas, mais do que estabelecer um paralelo estrutural entre produção e reprodução musical, a sociologia ganharia em observar como essa relação se expressa no interior da música e de que forma é por ela determinada.

Nessa trilha, Adorno destaca a importância de o sociólogo que deseja tomar a música como seu objeto refletir sobre o significado e efeitos sócio psicológicos da música, tendo em vista a tendência ao autoritarismo da “música de entretenimento”, por

exemplo. Nesse sentido, a ideia é problematizar o fato de que técnicas que produzem um cantor de sucesso podem ser usadas para a construção de uma figura política. Ou ainda, pôr em questão o modo como a música, percebida apenas como pano de fundo, age sobre o inconsciente do ouvinte, uma vez que essa música não é apreciada a partir de um sentido inteligível. Ao comentar os chamados *hits evergreens* (canções de sucesso que não envelhecem nunca), por exemplo, Adorno ressalta sua capacidade de mobilizar associações eróticas privadas em cada indivíduo. Vale chamar a atenção para o fato de que, se a sociologia da música não prescinde de Marx para analisar a questão das classes sociais, também não prescinde da psicanálise freudiana para se debruçar sobre alguns fenômenos.

Nesse caso, a música funcional é ideologia, isto é, fonte de falsa consciência social e, nesta chave, está enredada no conflito social, sem que seus agentes o façam propositalmente ou tenham consciência disso. Assim

[...] o fã, cuja necessidade daquilo que lhe é imposto pode elevar-se à euforia embotada e às tristes sobras da antiga embriaguez, é educado mediante o sistema global da música ligeira com uma passividade que, possivelmente, também é transposta a seu pensamento e a seus comportamentos sociais. (ADORNO, 2011, p. 99).

Segundo Adorno, características de uma sociedade livre tais como a autonomia e o juízo independente são solapados pela música ligeira, pelos *hits* que pouco se diferenciam da mera propaganda. A música de consumo teria, portanto, uma função disciplinar: ela demandaria um modo específico de comportamento. Assim, se uma das prerrogativas do pensar e do agir revolucionário é a imaginação, uma das consequências do ensurdecimento da sociedade, da regressão da audição, do engendramento da incapacidade de ouvir, na música, as contradições sociais é um triunfo da sociedade administrada. Ao mesmo tempo, a maioria dos povos tomaria como inaceitável e antidemocrático a abolição deste

tipo de música. Essa é uma das muitas contradições fundamentais sobre as quais a sociologia da música deveria se debruçar.

Em síntese, Adorno nos deixa um programa de sociologia, mas este, como não poderia deixar de ser, levanta mais questões sobre o que consistiria uma sociologia da música do que oferece respostas. Esta deve levar a cabo a decifração social dos fenômenos musicais, a compreensão da relação dos fenômenos musicais com a sociedade real, a investigação do conteúdo social interno à música e a análise da função social da música, entre outras questões. Não obstante, mais do que isso, a tarefa primeira da sociologia da música deve ser a crítica.

### **Bibliografia**

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.