

## A “TIPOLOGIA DA ESCUTA” DE THEODOR ADORNO

Lia Tomás (UNESP-IA)  
liatomas@uol.com.br

### Resumo

O objetivo deste trabalho é apresentar o texto “Tipologia da Escuta” de Theodor Adorno. Essa tipologia, aperfeiçoada gradativamente desde seu primeiro esboço em 1939, é composta por oito tipos gerais de escuta. Sua meta é mapear os comportamentos típicos da escuta musical nas condições da sociedade contemporânea. Apesar da distância histórica que nos separa do texto, algumas considerações serão realizadas demonstrando a validade e atualidade do mesmo.

**Palavras-chaves:** música contemporânea; Theodor Adorno; escuta; tipologia.

### *Abstract*

*This paper aims to introduce the text "Listening Tipology" by Theodor Adorno. His tipology presents eight general types of listening and it came to its final format in 1939. Despite the historical distance that separates us from the text, some considerations were made here, in order to demonstrate how valid and contemporary these Adorno's ideas are.*

**Keywords:** contemporary music, Theodor Adorno, listening, tipology.

A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalaram entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. Assume ela em toda parte, e sem que se perceba, o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do cinema mudo. A música de entretenimento serve ainda – e apenas – como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir.

Esta célebre frase de Adorno retirada do texto “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1980:166), condensa e desvela de maneira contundente, uma das preocupações centrais de seu pensamento referente à música: a questão da escuta.

Nesse texto, escrito durante seu exílio na Inglaterra em 1936, Adorno procura denunciar as implacáveis e nefastas consequências da ideologia da indústria cultural e da cultura musical de massa na psicologia dos ouvintes, baseando-se nos pressupostos teóricos de caráter hegeliano-marxista de reificação e do fetichismo da mercadoria.

Quando Adorno chega aos Estados Unidos em 1938 para trabalhar no *Princeton Radio Research Project*, um grande projeto de pesquisa radiofônica dirigido pelo também sociólogo Paul Lazarsfeld, retoma algumas idéias já apresentadas no texto citado, tentando esboçar assim um estudo mais amplo sobre os tipos de atitude musical. O ponto de partida que leva Adorno a realizar este estudo é uma total incompatibilidade com os métodos empíricos de caráter apolítico, essencialmente pragmáticos e mercadológicos propostos por Lazarsfeld. Um dos testes aplicados, por exemplo, baseava-se numa pequena máquina denominada "program analyzer", na qual o ouvinte devia assinalar através da pressão dos dedos, o que lhe agradava ou não no transcurso de uma peça musical, bem como a aplicação de questionários.

Minhas primeiras impressões sobre as investigações em andamento não foram, no entanto, exatamente de muita compreensão. Estimulado por Lazarsfeld, fui de pesquisa em pesquisa e conversei com os colaboradores, escutando expressões como 'Likes and Dislikes Study', 'Success or Failure of a Programme' e coisas parecidas, que representavam bem pouco para mim. Mas entendi o suficiente para me dar conta de que se tratava de coleta de dados, dos passos da planificação no campo dos meios de comunicação de massas, em benefício, quer da indústria imediatamente, quer dos assessores culturais e agremiações semelhantes. Pela primeira vez, via diante de mim pesquisa administrativa. (Adorno 1995:142)

Em seu livro "Introdução à Sociologia da Música", fruto de uma série de conferências realizadas entre 1961-62 na Universidade de Frankfurt, Adorno apresenta no primeiro capítulo<sup>1</sup> (1994:10-25) esse estudo sobre os tipos de atitude musical, baseado nos trabalhos realizados à época de sua estada americana em junto a Universidade de Princeton. Essa tipologia, aperfeiçoada gradativamente desde seu primeiro esboço em 1939 e que se deixa entrever em outras reflexões sobre a música, é composta por oito tipos gerais de escuta. Seu objetivo é mapear os comportamentos típicos da escuta musical nas condições da sociedade contemporânea.

---

<sup>1</sup> A tradução e a adaptação livre para o português é de responsabilidade da autora e baseia-se na tradução francesa de 1994. Ver a referência completa nas Referências Bibliográficas.

“Eu proponho apenas teses hipotéticas em relação aos tipos de escuta: é necessário considerá-los unicamente como perfis qualitativamente significativos, nos quais transparece alguma coisa sobre a escuta musical enquanto indicador sociológico, e eventualmente também sobre suas diferenciações e seus determinantes. Caso essas teses assumam uma aparência quantitativa - o que é de certa forma inevitável, mesmo nas considerações sociológicas teóricas - é necessário verificá-las e não considerá-las apenas como afirmações concludentes.” (Adorno, 1994:8)

O primeiro tipo delineado por Adorno, o *ouvinte expert*, define-se segundo o critério de uma escuta perfeitamente adequada. Ele é um ouvinte permanentemente consciente, ao qual em princípio nada lhe escapa e que, ao mesmo tempo e a cada instante, se dá a si mesmo razão do que é ouvido. Seguindo espontaneamente o desenvolvimento de uma peça complexa, comprehende de modo sintético o desenvolvimento que sucede: os instantes passados, presentes e futuros cristalizam-se em uma única significação. Sua escuta é estrutural e seu horizonte é a lógica musical, norteada para a técnica: para ele, cujo ouvido participa igualmente do pensamento, cada elemento do que é escutado é, na maior parte do tempo, imediatamente presente como elemento técnico e a significação se revela essencialmente nas categorias técnicas.

Este tipo de ouvinte deve se restringir ao círculo dos músicos profissionais, apesar da não aceitação plena destes últimos com relação aos seus critérios – os executantes, por exemplo, seriam seus opositores ferrenhos. Quantitativamente, este tipo não conta, pois se localiza no limite de uma série de tipos divergentes.

Entretanto, observa Adorno, o *ouvinte expert* não pode ser tomado como parâmetro de uma suposta escuta ideal, na medida em que, mesmo sendo portador de uma escuta especializada e objetiva, não consegue apreender a obra musical em sua integralidade no momento de sua execução: sua audição detalhista se fragmenta perante a pressão que a obra musical exerce sobre ele.

Em contrapartida, o *bom ouvinte*, o segundo tipo apresentado, consegue ultrapassar este estágio do detalhe musical: ele estabelece espontaneamente as relações entre as partes constitutivas da música, julga de modo fundamentado e não apenas segundo categorias de prestígio ou segundo a arbitrariedade do gosto. No entanto, este ouvinte não é plenamente consciente no que se refere às implicações técnicas e estruturais da obra.

Sua compreensão da música se assemelha à compreensão que ele tem de sua própria língua materna, pois domina inconscientemente a lógica musical imanente mesmo sem conhecer em profundidade a gramática e a sintaxe. É a este tipo que nos referimos quando

dizemos que alguém possui um sentido musical, pois sua escuta imediata não se concentra especificamente na afeição que ele possui para com a música.

Mesmo assim, Adorno pontua que o desenvolvimento de uma tal musicalidade necessita historicamente de uma certa homogeneidade da cultura, ou em outros termos, é necessário que este ouvinte pertença a um grupo social relativamente compacto, pelo menos no que tange a reação às obras de arte. É qualquer coisa deste gênero que sobreviveu até o século XIX nos círculos da corte e da aristocracia.

Sociologicamente, o *ouvinte consumidor de cultura* é o sucedâneo natural do bom ouvinte, composto por um tipo verdadeiramente burguês e fortemente representado pelo público de concerto e de ópera. Este ouvinte possui uma cultura musical ampla, é bem informado e coleciona livros especializados e discos. Seu respeito com relação à música advém da tradição, pois, como esta é vista como um bem cultural, é comumente aceita quase de maneira inquestionável como algo necessário para a manutenção de seu próprio prestígio social. Esta atitude pode estender-se do sentimento de uma obrigação séria até o esnobismo vulgar.

Entretanto, como sua relação imediata e espontânea com a música é frágil e sua a faculdade de compreensão estrutural é deficiente, substitui estes aspectos pela grande acumulação de conhecimentos periféricos sobre a música, mormente os fatos biográficos e o mérito dos intérpretes. Não é raro que este tipo disponha de um conhecimento extenso do repertório, porém do conhecimento que permite apenas falar dos temas das obras célebres que são incessantemente repetidos e identificar de imediato aquilo que ele percebeu. Para este tipo de ouvinte, o desenvolvimento de uma obra não importa, pois, sua estrutura de escuta é atomística: seu reconhecimento musical se atém a passagens precisas, a melodias pretensiosamente belas e aos momentos grandiosos.

Como pondera Adorno, a relação do *ouvinte consumidor de cultura* para com a música tem, no seu conjunto, qualquer coisa de fetichismo. Ele consome segundo o valor oficial do que é consumido. O prazer do consumo do que é oferecido ultrapassa um possível prazer que ele tenha, neste caso, com a própria música. Há uma ou duas gerações, este tipo se autodenominaria como wagneriano.

Quando ele vai a um concerto de um violinista, por exemplo, o que interessa para este ouvinte é som do violino; caso seja uma ópera, o que lhe chama a atenção são as vozes dos cantores. A única coisa a qual ele reage prioritariamente é à performance exorbitante, a

virtuosidade *per se*, pois o que ele busca como ideal numa sala de concerto é apenas o show, o espetáculo.

Sua ideologia é, sem sombra de dúvidas, reacionária e conservadora no plano cultural, pois é hostil com relação a qualquer tipo de música que sugira uma experiência auditiva fora de seu universo de conhecimento. São eles que orientam o gosto reificado, marcado pelo conformismo e convencionalidade de seu caráter social, que se imagina sempre superior àquele da indústria cultural. E consequentemente, os bens culturais gerados pelos representantes deste tipo se transformam em bens culturais musicais do consumismo manipulado.

O *ouvinte emocional*, o quarto tipo proposto por Adorno, é regido por sua própria mentalidade, a qual se torna autônoma com relação ao objeto da escuta. Sua relação com a música é menos rígida e indireta do que aquela dos consumidores de cultura, mas sobre outros aspectos é ainda mais longínqua. Para este tipo de ouvinte a música é vista apenas como um pretexto para a liberação de suas moções pulsionais, senão reprimidas ou domesticadas pelas normas da civilização. Assim, este tipo pode ter uma reação muito forte quando escuta certas músicas que, segundo seus critérios particulares, soa de modo emocional: esta música lhe faz chorar.

O ouvinte emocional é aquele que acredita piamente que a função da música é expressar os sentimentos, pois devido à sua refração ao próprio fenômeno sonoro, utiliza a música para escutar suas próprias emoções. Sua postura antiintelectual por excelência o impede de perceber que suas vivências pessoais não estão amalgamadas no discurso musical. Assim, a música cumpre apenas a função de ser uma espécie de trilha sonora para a recordação de fatos considerados marcantes em sua vida: a lembrança do primeiro beijo, o baile de formatura, a última reunião familiar na noite de Natal. Qualquer tipo de tentativa em direção a uma escuta mais consciente é rechaçada de imediato e violentamente por este tipo de ouvinte, pois a mesma é confundida com a atitude refletida e fria com relação à música.

Adorno atesta um quinto tipo de ouvinte que, à época da escritura do texto e segundo seu ponto de vista, encontrava-se sobretudo na Alemanha. Contrariamente ao ouvinte emocional, o *ouvinte ressentido* (ou *ouvinte estatístico*) se apropria do interdito que a civilização porta sobre o sentimento e o erige como norma de seu próprio comportamento musical.

Seu ideal de escuta refugia-se em épocas que ele crê preservadas do caráter mercantil preponderante e assim recusa a vida musical oficial, considerada por ele vazia em sua

substância. Devido à sua rigidez, é vítima da mesma reificação que ele combate. Adorno identifica este tipo de escuta naqueles ouvintes que elegem a música de Bach (ou na música anterior a este) como parâmetro da “grande música”. A consciência destes ouvintes é regida pelas normas estritas das confrarias nas quais se encontram reunidos e que comumente aderem a ideologias reacionárias, como o historicismo.

A fidelidade da obra, que neste caso se opõem ao ideal burguês do show musical, torna-se o objetivo em si: o que fomenta este tipo de escuta não é a experiência musical adequada da significação das obras, mas o zelo, mesmo que contestável, da prática da execução dos tempos passados. Sob a égide do falso rigor, o *ouvinte ressentido* reprime suas próprias pulsões em nome de um sentimento de pertinência a uma comunidade.

O *ouvinte fã* (ou *fã de jazz*) é aparentado ao ouvinte ressentido por seus hábitos contrários à cultura musical oficial, assim como pela predileção ao sectarismo. O ouvinte fã partilha com o ressentido sua aversão ao ideal musical “clássico-romântico”. Por se considerar um vanguardista e audacioso, este não percebe que o gênero de sua predileção, no caso o jazz, sucumbiu à estandardização da harmonia impressionista, da forma simples e da improvisação ensaiada previamente, o que o torna prisioneiro de um campo de ação restrito. O domínio do jazz é encadeado à música comercial, já pelo fato de que seu material de base é predominante a canção de sucesso. Por isso, toda tentativa de desligar o jazz puro daquele que é comercialmente desfigurado é vã, pois seus ouvintes não barram a acomodada dos *band leaders* comerciais em seu círculo de veneração.

Da ausência de conceitos musicais precisos, decorre sua incapacidade diletante e entusiasta, que tenta sem sucesso racionalizar e reter as irregularidades rítmicas, sem dar-se conta que a notação da música seria já fixou há muito tempo, flutuações muito mais difíceis.

O sétimo tipo de ouvinte é, segundo Adorno, o mais importante em um nível quantitativo, pois sua escuta centra-se no entretenimento e nada mais. O tipo de *ouvinte do entretenimento* está no domínio da indústria cultural, seja porque ela se conforma a ele segundo sua própria ideologia, seja porque ela cria todas as peças que ela mesma solicita. Devido ao seu contingente, é difícil classificar este ouvinte em um grupo social determinado.

Fruto de uma ideologia unitária nivelada, o tipo ouvinte do entretenimento é prefigurado naquele consumidor de cultura no qual falta uma relação específica com a coisa: para ele, a música não é significação, mas fonte de estímulos. Sua escuta dispersa é fomentada

com vigor pelo material previsto para tal escuta, o qual sutilmente apresenta sempre o mesmo sob a máscara do diferente. Ele se deixa banhar pela música de rádio, sem verdadeiramente escutar.

A maneira específica desta escuta é aquela da distração, da desconcentração, interrompida às vezes por instantes de atenção e de reconhecimento. O repertório preferido deste tipo abrange dos pot-pourris das melodias de opereta às músicas de sucesso, dos arranjos dos principais temas de Mozart (ou qualquer outro compositor) à música regional. Seus representantes são decididamente passivos e se opõem violentamente ao esforço que é pedido a eles pelas obras de arte. O seu nível médio é alçado ao patamar de virtude e, assim culpam a cultura musical por descartar sua experiência.

O último tipo, o *ouvinte indiferente à música*, é fruto não de uma falta de disposição natural ao universo musical, mas sim de um processo vindo desde a infância. Adorno sugere a hipótese de que na infância deste indivíduo, a persistência de uma autoridade brutal engendrou seus defeitos. Quando em contato com os estudos musicais, limita-se a se fixar no aprendizado das notas ou mesmo são incapazes de aprender. O grupo de maior reincidência deste tipo concentra-se naqueles que possuem um talento técnico extremo.

Apesar da distância cronológica que nos separa deste estudo realizado por Adorno, podemos afirmar com segurança que sua tipologia continua sendo válida como instrumental de observação da escuta contemporânea. O caráter não hierárquico desta tipologia e a possibilidade de uma adaptação aos exemplos de fenômenos mais recentes, conferem assim sua atualidade. De modo análogo, observa-se também que as diferenças entre os tipos descritos não são tão discrepantes, o que possibilita ainda a haver uma sobreposição de condutas auditivas em um único e mesmo ouvinte. Os atributos de cada tipo são, em certa medida, intercambiáveis. Em todos os tipos, o que se percebe é que o que menos se escuta é a própria música.

Se pensarmos de modo mais amplo sobre esta tipologia, podemos dizer que a escuta aqui tratada não se restringe apenas à escuta musical, sempre vinculada ao fenômeno sonoro ou às particularidades desta linguagem. Para além das especificidades da linguagem musical, Adorno, filósofo-músico como Rousseau e, sobretudo Nietzsche, escuta e ausculta os vazios do silêncio que se instalaram entre as pessoas com o intuito de nos salvaguardar das armadilhas forjadas e sempre reiteradas pela sociedade administrada. Como sociólogo, estende seu ouvido para captar a unidade na multiplicidade e a polissemia dos grupos sociais; como filósofo-fisiólogo, ausculta e denuncia os sintomas de uma massificação da escuta.

ta, indistinta em seu raio de ação mas consciente de seus propósitos e consequências – seu objetivo nada mais é do que fomentar uma gradativa aniquilação da capacidade de ouvir, na qual a escuta interna, silenciosa e reflexiva, é impedida de se manifestar pelo constante ruído exterior; como músico, Adorno é o filósofo da escuta crítica, da ressonância, da sonoridade, enfim, da música.

### **Referências bibliográficas**

- Adorno, T. Palavras e sinais: modelos críticos 2. Trad. M.H. Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Introduction à la sociologie de la musique*. Trad. V. Barras e C. Russi. Genebra: Contrechamps, 1994.
- \_\_\_\_\_. O Fetichismo na música e a regressão da audição. In: Os Pensadores. Trad. L.J. Baraúna, São Paulo: Abril Cultural, 1980.