



MÚSICA PARA NÃO SER OUVIDA

audição distraída a partir de Theodor
Adorno

MUSIC TO NOT BE HEARD

distracted listening on Theodor Adorno

Italo Luan Alves Souza¹

¹ Graduando em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes).

E-mail: italolasouza@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2157662069306953>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5919-9411>.

RESUMO: O presente ensaio tem como objetivo analisar a forma como Theodor Adorno trata do modo de recepção distraído das obras musicais. Partindo da distinção que Walter Benjamin faz entre recepção concentrada e recepção distraída da obra de arte, busca-se analisar por que para Adorno uma audição distraída não seria capaz de apreender a totalidade da obra musical. Em seguida, se investigará como a música popular condiciona a uma recepção distraída e por que a situação atual impede que o indivíduo se empenhe em uma audição concentrada. Por final, se examinará um fenômeno pouco presente na obra adorniana, a saber, a música de fundo. A ideia defendida aqui é que a música, quando cumpre a função social de servir de fundo, exige um tipo de distração mais profundo que aquele induzido pela música popular, gerando uma música que, em última medida, não é feita para ser ouvida.

Palavras-chave: Theodor Adorno. Walter Benjamin. Audição distraída. Música popular. Música de fundo.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze the way in which Theodor Adorno deals with the distracted mode of reception of musical works. Starting from Walter Benjamin's distinction between concentrated and distracted reception of the work of art, the paper attempts to analyze why, for Adorno, distracted listening would not be able to grasp the totality of the musical work. Next, the paper examines how popular music conditions distracted reception and why the contemporary situation prevents the individual from engaging in concentrated listening. Finally, a phenomenon that is not very present in Adorno's work is examined, namely background music. The idea defended here is that music, when it fulfills the social function of serving as background, requires a deeper kind of distraction than that induced by popular music, producing music that is ultimately not made to be heard.

Keywords: Theodor Adorno. Walter Benjamin. Distracted listening. Popular music. Background music.



INTRODUÇÃO

Em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin faz a distinção entre dois modos possíveis de recepção de uma obra de arte: o “recolhimento” e a “distração”. A recepção caracterizada pelo recolhimento está ligada à atitude contemplativa, concentrada, onde o indivíduo, frente à obra artística, busca extrair dela o máximo de elementos possíveis para dar conta de sua totalidade. Diferentemente, na recepção que se dá por meio da distração, o indivíduo apreende a obra em um estado desatento, disperso, de modo que a obra de arte é experienciada sem que se empreenda um tipo de dedicação especial.

Essa distinção entre a recepção que se dá através do recolhimento (ou, poderíamos dizer, “recepção concentrada”) e a recepção que se dá através da distração (ou, simplesmente, “recepção distraída”) não deve ser encarada como se o primeiro modo de recepção fosse aquele realizado pelos conhecedores de arte, que se portam diante da obra de maneira correta, enquanto o segundo fosse característico das massas, que buscam na arte apenas um momento de diversão e que não se interessam em nada que não seja imediato. Essa dicotomia perde de vista que cada modo de fazer artístico, por conta de sua constituição formal, exige do indivíduo um tipo diferente de recepção. Isso se torna claro ao tratarmos da arquitetura, que, de acordo com Benjamin, é uma forma de criação artística cuja recepção se dá a partir dos critérios da distração.

Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do *recolhimento*, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada. Essa recepção, concebida segundo o modelo da arquitetura, tem em certas circunstâncias um valor canônico. Pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito (BENJAMIN, 1994, p. 193, grifo do autor).



Em suma, as obras arquitetônicas, para serem devidamente experienciadas, não podem ser tratadas de acordo com os moldes de recepção das artes visuais, pois, além do elemento ótico, elas também possuem um caráter tátil que é indispensável para a sua constituição enquanto construto estético. A recepção tátil na arquitetura se dá através do hábito, ou melhor dizendo, do uso rotineiro que se faz de uma habitação. Na convivência diária com a divisão dos espaços e a disposição dos móveis e dos objetos no espaço arquitetônico, estes se tornam corriqueiros, habituais, e o indivíduo começa a se relacionar com eles de um modo desatento. Essa recepção é diferente, por exemplo, daquela empreendida pelo turista, que experimenta tudo com um ar de novidade e busca se concentrar em cada aspecto da obra arquitetônica na expectativa de apreender o máximo possível dela. Seu esforço é vão, pois nunca se poderia, através desse tipo de recepção, experienciar o construto arquitetônico como o que ele foi feito para ser, isto é, como um espaço que é habitado e transitado de maneira corrente.

O conceito de distração, da forma como é empregado por Benjamin, tem uma influência significativa de um texto de Siegfried Kracauer intitulado *Culto da distração*, publicado em 1926 (dez anos antes do ensaio de Benjamin, cuja primeira versão data de 1936). Nesse texto, Kracauer trata dos grandes cineteatros de Berlim, que ele define como “palácios de distração”, locais de culto ao prazer.

Os aparatos dos grandes cineteatros têm um único fim: manter o público amarrado ao que é periférico para que não se precipite no vazio. Nestes espetáculos a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão. Como os *salva-vidas*, as luzes difundidas pelos refletores e os acompanhamentos musicais servem para se manter à superfície (KRACAUER, 2009, p. 346, grifo do autor).

Como aponta Carla Damiano, a crítica feita por Kracauer não se dirige diretamente ao cinema, “mas a esses espetáculos que estariam baseados num valor cultural ultrapassado – aquele que, apesar da forma como se apresenta, ainda quer ser visto como arte orgânica” (DAMIÃO, 1999, p. 524). Essas exposições, que normalmente aconteciam em teatros com uma construção arquitetônica muito primorosa e que eludia às artes superiores, tinham como objetivo fornecer entretenimento para as massas, e para isso se utilizavam de diversos instrumentos para estimular os sentidos, como refletores de luzes coloridas e

acompanhamentos musicais feitos por uma orquestra, de modo que qualquer emoção retratada pelo filme seja representada através das cores e dos sons, gerando aquilo que Kracauer chama de “obra de arte total dos efeitos”. Esse espetáculo, que faz um tipo de fusão do cinema com as artes dramáticas, entretanto, minaria a capacidade artística do cinema. Este, ao se submeter aos moldes do teatro, perderia sua especificidade enquanto modo de fazer artístico.

[os cineteatros]² Somente poderão realizar sua tarefa – que é uma tarefa estética se e quando ela coincide com a tarefa social – se não mais flertarem com o teatro e não procurarem mais reproduzir reverentemente uma cultura ultrapassada, mas liberar os seus espetáculos de todos aqueles ingredientes que privam o filme de seus direitos, colocando radicalmente como fim uma distração que revele o declínio [*Zerfall*] ao contrário de escondê-lo (KRACAUER, 2009, p. 348).

Nessa passagem que se encontra no final do ensaio, Kracauer propõe um sentido positivo de distração, onde o cinema, ao propiciar um modo de recepção que se dá através da distração, seria capaz de expor o declínio dos valores tradicionais da estética. Ao fazer sua própria análise do cinema, Benjamin herda de Kracauer esse sentido positivo de distração. No ensaio sobre a obra de arte, encontramos o argumento de que o cinema, por conta da sua própria natureza enquanto modo de fazer artístico, teria seu critério de recepção pautado pela distração.

Compare-se a tela que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança de imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda (BENJAMIN, 1994, p. 192).

O modo de recepção do cinema se aproximaria mais do modelo da arquitetura do que daquele das artes visuais. Assim como a arquitetura, o cinema é uma arte que é

² Adendo nosso.



recepcionada de modo coletivo e que possui um caráter tátil. Com os cortes, as mudanças de cenários e os diversos ângulos que a câmera pode assumir, o cinema é capaz de aproximar o espectador de uma forma que uma pintura, por exemplo, não conseguiria.³ O cinema é a forma de criação artística que mais se corresponde ao modo de vida do homem contemporâneo, frequentemente afetado por choques, interrupções e perigos iminentes.

Outro filósofo que se ocupou de pensar o modo de recepção contemporâneo das obras de arte foi Theodor Adorno, que sempre teve um diálogo frutífero com a filosofia benjaminiana. Seu interesse por essa questão, inclusive, não foi apenas teórico, mas também empírico: entre 1938 e 1941, Adorno participou do *Princeton Radio Research Project*, que tinha como objetivo pesquisar a recepção da música veiculada pelo rádio. O interesse de Adorno pela música é um dos mais significativos em toda história da filosofia e, portanto, não é de se surpreender que, ao tratar da recepção das obras de arte, sua atenção se volte de forma majoritária para a música. No ensaio *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*, publicado em 1938, encontramos uma menção explícita de Adorno à posição de Benjamin acerca da recepção do cinema:

A referência de Benjamin à percepção distraída do filme é igualmente válida para a música leve. [...] Mas se o filme enquanto totalidade parece acomodar-se muito bem ao modo de apreensão desconcentrado, a escuta desconcentrada torna impossível a apreensão da totalidade. São apreendidos apenas os pontos onde incide a luz dos holofotes: intervalos descontextualizados, modulações súbitas, erros intencionais e voluntários ou o que quer que se condense como fórmula para uma mescla especialmente íntima de texto e melodia (ADORNO, 2020, pp. 83-84).

Aqui Adorno propõe que, enquanto no cinema é possível ter uma experiência apropriada da obra em um estado de distração, o mesmo não se dá na recepção da música. Para apreender a totalidade da obra musical, para extrair delas os elementos necessários para sua compreensão enquanto um construto estético constituído de sentido, o indivíduo deve se empenhar em uma recepção concentrada. Ao ouvir de modo distraído, o ouvinte

³ É necessário levar em conta a advertência de Miriam Hansen de que a recepção distraída do filme, da forma como foi postulada por Benjamin, é mais característica do cinema de sua época do que do paradigma clássico do cinema que se tornou hegemônico depois da primeira guerra. Cf. HANSEN, 2012, pp. 86-87.



é incapaz de fazer a articulação dos momentos particulares da obra com o todo, só conseguindo se atentar àqueles instantes de grande estímulo sonoro que aparecem subitamente para desaparecem logo em seguida. Esse tipo de recepção torna inviável qualquer possibilidade de uma apreensão minimamente satisfatória daquilo que se ouve.

Entretanto, ao dizer que “a referência de Benjamin à percepção distraída do filme é igualmente válida para a música leve”, Adorno parece comparar o cinema com a música leve (isto é, a música popular) no sentido de que, assim como na experiência do filme, a música popular não possibilitaria que o ouvinte se empenhasse em uma escuta concentrada. Para compreender a razão de ser desse diagnóstico, é necessário analisar qual a relação que Adorno identifica entre música popular e distração, e por que para ele essas duas instâncias condicionam-se mutuamente.

1 MÚSICA POPULAR E DISTRAÇÃO

Antes de tudo, é importante uma observação: aquilo que Adorno chama de “música popular” em seus escritos não se refere àquelas obras musicais que surgem do seio de um povo, como é o caso das músicas tradicionais e folclóricas. Quando Adorno se utiliza do conceito de “popular”, ele o faz quase que exclusivamente para se referir às produções da cultura de massas, àquilo que foi definido posteriormente na *Dialética do Esclarecimento* como “indústria cultural”. A música popular, para Adorno, tem sua origem nos setores que fabricam produtos planejados para o consumo massificado, cujo principal objetivo é a obtenção de lucro.

Dentre os diversos escritos que poderíamos referenciar para compreender esse tema, o texto *Sobre a música popular* (*On popular music*, de 1941, escrito em inglês com a assistência de George Simpson) é um dos mais claros acerca da forma que Adorno concebe a música popular. Um dos pontos principais desse texto é demonstrar que o que caracteriza a música popular (ou, como Adorno também chama, música “leve”, música “ligeira”, termos que em sua obra são tratados como sinônimos) e a diferencia da música “séria” não é o fato de que a primeira é mais simples ou mais ingênua que a segunda, como se assume no senso comum. Os mais corriqueiros arranjos de jazz, aponta Adorno, são mais



complexos ritmicamente do que qualquer composição do primeiro classicismo vienense. O que caracteriza a música popular, na verdade, é a “standardização”, isto é, a padronização dos produtos culturais.

Falar que a música popular é standardizada significa dizer que as composições dessa esfera sempre seguem, de modo mais ou menos pronunciado, um mesmo tipo de modelo para a sua criação. Por mais que grande parte da produção na música erudita também se dê de maneira parecida, como acontece quando as peças são feitas a partir de formas já consagradas (é o caso, por exemplo, das fugas e dos minuetos), essas são apropriadas pelos compositores a partir de um propósito artístico, e não por conta de uma imposição comercial, como ocorre na música popular. Esta, por conta de sua orientação para o mercado, deve se transformar em *hit*, deve gerar lucro, e para isso é necessário que ela soe o mais natural possível para o ouvinte, que não cause nenhum tipo de estranhamento ou desconforto durante o processo de escuta.

As composições não devem ser apenas fáceis de escutar, mas também devem soar familiares ao ponto de o ouvinte ser capaz de captar o discurso e o desenvolvimento musical na audição dos primeiros compassos. Enquanto na música séria até o mais simples evento precisa de empenho para ser captado de modo imediato, na música popular qualquer esforço do tipo é desnecessário. Como diz Verlaine Freitas, na música popular a composição já vem ouvida “de forma análoga a como a mulher em uma foto pornográfica já vem desejada: a primeira é composta antecipando todos os mecanismos de tradução subjetiva, e a segunda ultrapassa toda dúvida do desejo por ela” (FREITAS, 2017, p. 100).

A música popular se encontra em um estado constante de tensão. Para manter seu apelo às massas, ela deve atender, simultaneamente, a duas demandas: (1) a de fornecer estímulos que provoquem a atenção do ouvinte e (2) a de que seu material seja percebido até pelo indivíduo sem conhecimentos musicais como “natural”. A standardização da música popular é a expressão desse duplo desejo. Ao mesmo tempo que ela deve desviar-se daquilo que é percebido como natural para manter-se estimulante, ela também deve se afastar desses desvios para sustentar a naturalidade.



Ela [a música ligeira]⁴ tenciona, por um lado, chamar a atenção do ouvinte, diferenciando-se de outros *hits* quando precisa vender-se e alcançar plenamente o ouvinte. Por outro lado, não deve ultrapassar o habitual a fim de não repeli-lo: a música ligeira tem de permanecer despercebida e não extrapolar aquela linguagem musical que parece natural ao ouvinte médio visado pela produção, quer dizer, a tonalidade da época romântica, ainda que esta, em todo caso, possa estar apetrechada com acidentes impressionistas e outras alterações tardias. A dificuldade com a qual se depara o produtor da música ligeira é a de equilibrar tal condição, escrever algo que seja impregnante e, ao mesmo tempo, popularmente banal (ADORNO, 2017, pp. 100-101).

A standardização se revela de modo mais evidente no todo da obra musical. Aspectos como a quantidade de compassos, as escalas utilizadas, as harmonias, os ritmos e os temas tratados nas letras das canções são todos, em maior ou menor grau, padronizados. Os detalhes da música popular também são standardizados, mas de modo diferente. A standardização destes não é tão evidente como a que acontece no todo, ela é escondida por um véu de efeitos individuais que são manipulados de forma sigilosa, como se fosse um segredo de especialista (por mais que esse segredo seja conhecido em geral pelos músicos). Os detalhes, na música popular, são todos substituíveis, fungíveis. Dizendo de outro modo, são contingentes: o fato de eles estarem ou não presentes não altera o sentido da obra musical, até porque o ouvinte, que já tem a estrutura musical assimilada, seria capaz de preencher as lacunas deixadas sem dificuldade alguma. Nessa articulação entre o todo e as partes, o primeiro só exerce influência na audição na medida em que dá menos ou mais ênfase a certos momentos específicos na composição.

Diante da standardização tanto do todo quanto das partes, uma recepção concentrada da obra musical teria uma função desveladora, faria com que o ouvinte percebesse que aquilo que ele escuta não é nada mais do que uma repetição do mesmo, daquilo que já se conhece muito bem. Para Adorno, isso tornaria qualquer audição concentrada insuportável.

Se os produtos normatizados, fatalmente indistinguíveis salvo por algumas partículas vistosas, não permitem uma audição concentrada sem que se tornem insuportáveis aos ouvintes, então os ouvintes já não são mais capazes de realizar uma escuta concentrada. Já não podem sustentar a tensão de uma percepção atilada e, resignados, entregam-se àquilo que lhes ocorre,

⁴ Adendo nosso.

ao que só podem se afeiçoar caso não escutem minuciosamente (Adorno, 2020, p. 83).

Outro fator que inibe a possibilidade de uma recepção concentrada está ligado ao modo de trabalho ao qual as massas são obrigadas a se sujeitar. Ao serem submetidas a um trabalho precarizado, vivendo sempre à sombra do medo da perda de emprego, da redução de salário e da iminência de guerras, as massas buscam aliviar todo esse estresse no entretenimento, em produções culturais que relaxem e proporcionem um escape aos problemas da vida. O cansaço que acomete o indivíduo depois de um dia exaustivo de trabalho tornaria qualquer possibilidade de concentração em uma produção artística extremamente penosa. Nesse sentido, a distração e a passividade que são empreendidas frente à música popular se apresentam como uma espécie de antítese ao trabalho, uma forma do indivíduo esquecer a exploração a qual ele é submetido e repor as suas energias para o próximo dia de labuta.

Por um lado, deve-se estar concentrado no trabalho, não se distrair, não cometer disparates [...] Por outro lado, deve o tempo livre, provavelmente para que depois se possa trabalhar melhor, não lembrar em nada o trabalho (ADORNO, 1995, p. 73).

Não é só isso, entretanto, que torna a audição concentrada tão incômoda para os ouvintes. Um dos fatores que bloqueiam a possibilidade de uma recepção atenta é apontado no ensaio já mencionado, *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*, onde Adorno argumenta que a audição contemporânea é “regressiva”, isto é, fixada em um estágio infantil. Nessa condição, os ouvintes contemporâneos não só são incapazes de realizar um processo de compreensão consciente da obra musical, mas rejeitam a própria possibilidade da compreensão. Assim como as crianças que só pedem as guloseimas que gostaram no passado, o ouvinte regressivo só se interessa por aquilo que já ouviu antes, e rejeita qualquer possibilidade de algo que seja diferente.

A escuta característica do ouvinte regressivo é definida por Adorno como “atomística”. Nesse tipo de audição a música é tratada de uma forma fetichista, de modo que o ouvinte se relaciona com a obra somente em virtude de momentos determinados, como trechos melódicos supostamente belos e passagens grandiosas. O indivíduo que



escuta de forma atomística se encontra em um estado que flutua entre um vasto esquecimento e reconhecimento súbitos do conteúdo da música.

[...] a canção de sucesso permanece benevolmente esquecida à penumbra de sua familiaridade, para em seguida, como que sob o facho da luz de um holofote, ser excruciantemente destacada em toda a sua nitidez pela rememoração (ADORNO, 2020, p. 82).

Como nota Jeanne Marie Gagnebin, a utilização desses dois termos, esquecimento e rememoração, não é fortuita. Existe uma tradição na filosofia de vincular a atenção ao ato de lembrar e a distração (a autora prefere utilizar o termo “dispersão”) ao ato de esquecer.

O lembrar é descrito como um retesamento psíquico, um esforço de recolhimento das imagens dispersas, recolhimento e interiorização espirituais, que a palavra alemã *Erinnerung* bem traduz. O esquecer, pelo contrário, remete a um afrouxamento da tensão intelectual, mero relaxamento despreocupado ou, numa aproximação mais diferenciada com a de Nietzsche, desistência feliz do espírito inquieto e entrega sábia ao fluxo de uma vida maior que ele (GAGNEBIN, 2005, p. 256).

A audição atomística é muitas vezes contraposta por Adorno à “audição estrutural”. Este tipo de audição, ao contrário da atomística, seria aquela em que o ouvinte é capaz de fazer uma síntese entre os momentos particulares e a totalidade da obra musical. Nela, o acontecimento sonoro que se escuta no presente é ouvido junto com aquilo que foi ouvido no começo da música e com aquilo que o indivíduo espera ouvir em sequência. O detalhe particular nunca é um fenômeno isolado em si, ele é sempre ouvido em relação com o todo da obra musical, que se desdobra na frente do ouvinte. Para Adorno, essa seria a audição adequada que o indivíduo deveria empreender na recepção da obra musical.⁵

Essa defesa da audição estrutural, entretanto, rendeu-lhe muitas críticas. Rose Subotnik (1996), em um texto chamado *Toward a deconstruction of structural listening: a critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky*⁶, que já é considerado um clássico, analisa o conceito de audição estrutural e atenta ao fato de que ele não pode ser aplicado para nenhuma

⁵ É importante ressaltar, como fez Richard Leppert (2005, p. 117), que Adorno não rejeitava todas as formas de escuta que não fossem estruturais, já que muitas músicas simplesmente não demandam esse tipo de dedicação, como é o caso daquelas produções que servem única e exclusivamente para o entretenimento.

⁶ *Para uma desconstrução da audição estrutural: uma crítica de Schoenberg, Adorno e Stravinsky*, tradução nossa.



estrutura da música ocidental anterior ao século XIX, isto é, antes da improvisação ter sido definitivamente excluída no ideal de composição. A escuta estrutural é entendida por Adorno como um tipo de escuta do desenvolvimento musical, e pouquíssimas músicas, inclusive do cânone ocidental, são compostas tendo em vista o desenvolvimento.

Além disso, a audição estrutural também não poderia ser aplicada na música popular. Esta, como foi dito, torna desnecessário qualquer tipo de esforço no ato de escutar. Na música popular, a composição escuta pelo ouvinte, ou seja, ela “é composta de tal modo que o processo de tradução do singular para a norma já está planejado e, até certo ponto, realizado dentro da própria composição” (ADORNO, 1986, p. 120).

É importante, antes de avançar em nossa exposição, notar como Adorno dá sugestões de que essa tendência imanente da música popular de condicionar uma escuta distraída e relaxada talvez não seja uma regra restrita. Por exemplo, em uma conferência ministrada via rádio em 1961 que foi intitulada *Música ligeira* (e que depois foi incluída no livro *Introdução à sociologia da música*, cuja versão definitiva foi publicada em 1968), Adorno admite que o jazz possui algumas virtudes que poderiam induzir a um tipo recepção concentrada por parte do ouvinte:

No interior da música ligeira, o jazz possui indiscutivelmente seus méritos. [...] ele possui proficiência técnica, presença de espírito, *bem como a concentração que a música ligeira frequentemente desconstrói*, apregoando da mesma maneira uma capacidade rítmica e sonora de diferenciação (ADORNO, 2017, pp. 103-104, grifo nosso).

É interessante observar como essa citação expressa uma visão diferente daquela que Adorno expressou sobre o jazz em *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*, escrito trinta anos antes:

O ubíquo jazz comercial só pode exercer sua função porque não é percebido em modo de atenção, mas sim durante conversas e sobretudo como acompanhamento para a dança. Não será nem uma nem duas vezes que escutaremos dizer: “para dançar, é muito agradável; para escutar, horrroso” (ADORNO, 2020, p. 83).

2 MÚSICA DE FUNDO E DISTRAÇÃO

Por mais que a música popular, como foi exposto anteriormente, seja percebida primariamente em um estado de distração, ela ainda quer ser ouvida. Sua orientação para o mercado (e, conseqüentemente, para o lucro) exige que ela seja chamativa, que gere interesse em um público consumidor. Em um primeiro momento ela deve chamar atenção, mas esta logo em seguida deve dar lugar à distração, para que o ouvinte não tome ciência da standardização daquilo que se escuta. “Se não se presta nenhuma atenção à canção, ela não pode ser vendida; caso se preste, há sempre a possibilidade de as pessoas não mais a aceitarem, pois a conhecem bem demais” (ADORNO, 1986, p. 137).

A partir dessa consideração, nossa intenção é pensar a música de fundo como um tipo de obra musical que não preza em nenhum momento pela atenção do ouvinte, que se sujeita de forma integral à distração. Quando uma música passa a cumprir a função social de fundo, ela passa a agir no segundo plano, afetando os ouvintes de uma maneira indireta, quase inconsciente. Ela nunca é ouvida de forma exclusiva, seu intuito é servir como uma espécie de trilha sonora para as situações mais diversas. A desatenção em relação a ela deve ser absoluta, já que, caso algum indivíduo se interesse pelo que está sendo tocado e interrompa a atividade que ele está executando, a música de fundo fracassaria na sua função. Ela não tem como objetivo chamar a atenção do ouvinte porque sua função é muito mais a de ajudar a vender outros produtos do que ser algo que é vendido e consumido por si mesmo.

Adorno escreveu pouquíssimo sobre o fenômeno da música de fundo, e nossa melhor fonte é um ensaio curto intitulado *Music in the background*⁷, publicado em 1934. Adorno começa o ensaio considerando que, apesar de parecer que a música deixou de fazer parte da nossa vida imediata, não encontrando lugar no espaço público da cidade, ela parece sobreviver em espaços como cafés e restaurantes sob a forma de música de fundo. A música que normalmente é executada ao vivo nesses espaços, tem a função de servir de companhia para os clientes, estejam eles realizando atividades tão diversas como bebendo

⁷ *Música no plano de fundo*, tradução nossa.



depois de um dia cansativo no trabalho, participando de uma reunião, lendo um jornal ou simplesmente flertando.

Uma das primeiras coisas que caracterizam a música de fundo, destaca Adorno, é o fato de que ela não precisa ser escutada.⁸ Ela permeia as conversas sem se fazer notada, sem ser intrusiva. O silêncio só ocorre na passagem de uma música à outra, e mesmo assim ele dura apenas alguns segundos. Por mais que a maioria dos clientes prefiram frequentar estabelecimentos com música ao vivo, eles não vão a esses lugares com o intuito de ouvi-la.

Eles não são uma audiência. Raramente algum deles vai comentar sobre a qualidade da música que está sendo oferecida. Além disso, eles também não se encontram em um humor musical. A música dificilmente toca-os no interior. Antes, ela é como um evento objetivo que existe entre eles, acima deles (ADORNO, 2002, p. 507, tradução nossa).⁹

As composições que são executadas nesses ambientes não são obras originais, mas sim arranjos de composições já conhecidas do repertório da música clássica, fragmentos do passado, que são, através do arranjo, adaptados para as necessidades dos pequenos conjuntos de músicos que tocam ao vivo. É comum também que esses arranjos conectem uma música à outra fazendo *pot-pourris* onde os trechos mais conhecidos de diversas obras são tocados um após o outro. A música de fundo só consegue cumprir sua função porque ela não introduz nada de novo para os ouvintes, mas sim resgata da sua memória aquelas melodias que já são conhecidas. Esse tipo de prática de arranjo, para Adorno, falsifica a música, fere sua genuinidade, transforma-a em aparência. Entretanto, é justamente esse aspecto de aparência da música de fundo que a protege da desapareição.

Em nenhum lugar a música se tornou tanto em aparência como no café. Mas na aparência ela é preservada. Ela deve, ou assim parece, ser emancipada de toda seriedade humana e de toda genuinidade artística se ainda quer ser tolerada pelos seres humanos durante suas tarefas cotidianas sem assustá-los (ADORNO, 2002, p. 508, tradução nossa).¹⁰

⁸ Na tradução em inglês: "The first characteristic of background music is that you don't have to listen to it" (ADORNO, 2002, p. 507).

⁹ Na tradução em inglês: "They are not an audience. Scarcely ever will one of them comment on the quality of the music that is offered. Nor are they in a musical mood. The music scarcely touches their inner stirrings. Rather: it is an objective event among, above them" (ADORNO, 2002, p. 507).

¹⁰ Na tradução em inglês: "Nowhere has music become so wholly appearance as in the café. But in appearance, it is preserved. It must, or so it seems, be thus emancipated from all human seriousness and all genuineness



Existe uma reverberação desse ensaio, *Music in the Background*, em uma seção da *Teoria Estética*, obra póstuma de Adorno publicada em 1970, intitulada “Autonomia e Heteronomia”. No que pese a especificidade da Teoria estética nas reflexões de Adorno sobre a arte, essa seção retoma alguns temas do ensaio já mencionado, como a utilização de músicas em cafés e restaurantes para cumprir a função de fundo. De forma parecida, Adorno argumenta que quando os momentos mais conhecidos das obras musicais são, através do arranjo, recortados para se encaixarem em *pot-pourris*, algo das obras individuais é transformado. Quando as obras são submetidas a fins como os de tornar o ambiente mais confortável e abafar o silêncio, as músicas se transformam em um tipo de ambiência [*Stimmung*], convertem em mercadoria a negação do tédio. Ao se sujeitar a esse tipo de finalidade social, algo na obra de arte autônoma é ferido profundamente. A música passa a ser considerada como algo que não é digno de ser ouvido:

[...] quem, por exemplo, subitamente impressionado pela seriedade de uma música, se põe no café a ouvir intensamente, poderia comportar-se como alguém virtualmente alheado da realidade e parecer ridículo aos olhos dos outros (ADORNO, 2011, p. 380).

Entretanto, Adorno apresenta um momento de esperança: se uma obra de música autêntica se perde na função social de servir como música de fundo, é possível que ela, por conta da sua pureza, transcenda a esfera social. A obra de arte possui um caráter duplo: se por um lado ela possui uma vinculação originária com a sua função social, por outro ela quer se libertar dessa origem e se afirmar enquanto obra autônoma. Dessa forma, a sujeição total da obra de arte à uma função social não seria possível: sempre existe algo dentro dela que a impulsiona para a sua autonomia (que, por sua vez, também nunca poderia ser total, já que aquilo que impulsiona a obra de arte para fins heterônomos também não poderia ser completamente apagado)¹¹. Por mais que a função social determine que a música de fundo não deva ser ouvida, a obra musical, quando é verdadeira, clama por ser escutada com dedicação.

of artistic form if it is still to be tolerated by human beings amidst their daily affairs without frightening them” (ADORNO, 2002, p. 508).

¹¹ Cf. ADORNO, 2011, pp. 379-381.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A posição de Adorno acerca da impossibilidade de uma compreensão da obra musical através de uma recepção distraída rendeu-lhe muitas críticas. Para citar uma, Peter Szendy, em seu livro *Listen: a history of our ears*¹², critica a ausência de uma consideração acerca do potencial da distração como um modo válido de relação com a obra musical nas análises de Adorno sobre a escuta.

[...] que a distração, uma escuta que se dê por lacunas, também possa ser um meio, uma atitude, para dar sentido à obra; que uma certa desatenção, uma certa vacilação na escuta, também possa ser uma conexão válida e fértil em uma interpretação auditiva da obra (SZENDY, p. 104, 2008, tradução nossa).¹³

Diante dessa crítica, poderíamos pontuar que Adorno, diferente do que se pensa, não trata da distração única e exclusivamente a partir de um viés negativo. Contra o perigo dessa interpretação precipitada, Gagnebin alerta:

[...] Adorno não é unicamente aquele pensador elitista que, contra a distração e o divertimento, quer resguardar os valores da atenção e do recolhimento; há na sua filosofia muitas tentativas de pensar também o motivo nietzscheano e dionisíaco da entrega e do esquecimento feliz (em particular em suas inúmeras reflexões sobre a música). Reciprocamente, Benjamin não é só o arauto ingênuo da distração e do hábito, mas também o teórico do recolher e do colecionar (*sammeln*), o mestre de uma atenção, flutuante ou não, extraordinariamente presente em sua leveza. Ambos os pensadores me parecem nos legar menos soluções e definições e, muito mais, novas formas mais precisas de interrogação das práticas contemporâneas (GAGNEBIN, 2005, p. 257).¹⁴

Desde que Adorno escreveu seus ensaios sobre a audição de seu tempo, muita coisa mudou. Para apontar um exemplo, com a adesão maciça aos aparelhos celulares e a maior

¹² *Escuta: uma história dos nossos ouvidos*, tradução nossa.

¹³ Na tradução em inglês: "that distraction, lacunary listening, might also be a means, an attitude, to make sense of the work; that a certain inattention, a certain wavering of listening, might also be a valid and fertile connection in auditory interpretation at work" (SZENDY, p. 104, 2008).

¹⁴ Entretanto, Adorno continua priorizando a recepção concentrada quando trata dos modos de resistência estética. Para um sentido positivo de distração que se encontra na *Dialética do Esclarecimento*, cf. GAGNEBIN, 2005.



praticidade oferecida pelos novos modelos de fones de ouvido, nunca foi mais fácil ouvir música, quer se esteja em casa ou no tráfego da cidade. É comum encontrar, principalmente entre os mais jovens, alguns que fazem questão de que todas as suas atividades do dia sejam preenchidas por música. Poderíamos dizer que em nenhum momento da história da humanidade se ouviu tanta música, mas ao mesmo tempo deveríamos nos perguntar sobre a qualidade da escuta que é empreendida. Atualmente, quase sempre se escuta música quando se está realizando outra atividade, seja cuidar da casa, se exercitar ou transitar de um lugar a outro. A escuta empreendida, portanto, se dá quase sempre segundo o critério de distração, já que uma recepção concentrada demandaria uma atenção exclusiva àquilo que se escuta. A partir desse cenário, as considerações de Adorno nos convidam a repensar a relação que estabelecemos com a música no mundo contemporâneo. É necessário avaliar em que medida uma recepção que se pauta pelo critério da distração afeta o potencial crítico dos ouvintes em relação às obras musicais e prejudica o ideal de uma emancipação através da obra de arte.

Ensaio recebido em: 10/05/2023

Ensaio aceito em: 01/08/2023

Ensaio publicado em: 30/12/2023



REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Música ligeira. In: Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2017, pp. 85-111.
- ADORNO, Theodor W. Music in the background. In: Essays on Music. University of California Press, 2002, pp. 506-510.
- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno (Coleção grandes cientistas sociais). São Paulo: Ática, 1986, pp. 115-146.
- ADORNO, Theodor W. Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição. In: Indústria Cultural. São Paulo: Editora Unesp, 2020, pp. 53-101.
- ADORNO, Theodor W. Tempo Livre. In: Palavras e sinais: modelos críticos 2. Petrópolis: Vozes, 1995, pp. 70-82.
- ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. Brasiliense, 1994, pp. 165-196.
- DAMIÃO, Carla Milani. Os modos de recepção estética no ensaio sobre a Obra de arte de Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (org.). As luzes da arte. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, pp. 521-536.
- FREITAS, Verlaine. Fetichismo e regressão musicais em Theodor Adorno. Revista Pensando, v. 8, n. 16, 2017, pp. 80-106.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea entre Benjamin e Adorno. In: DUARTE, Rodrigo. et al. Theoria Aesthetica. Porto Alegre: Escritos, 2005, pp. 253-266.
- HANSEN, Miriam Bratu. Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley: University of California Press, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. Culto da Distração. In: O Ornamento da Massa: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 343-348.
- LEPPERT, Richard. Music "pushed to the edge of existence" (Adorno, listening, and the question of hope). Cultural Critique, n. 60, 2005, pp. 92-133.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard. Toward a deconstruction of structural listening: a critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky. In: Deconstructive variations: music and reason in western society. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 148-176.
- SZENDY, Peter. Listen: a history of our ears. New York: Fordham University Press, 2008.