

**UM ESPECIALISTA EM SILÊNCIOS.
A MEDIAÇÃO MUSICAL NA TEORIA DE ADORNO A PARTIR DA
PSICOLOGIA VYGOTSKYANA**

*Iván Sánchez-Moreno*¹

RESUMO

Neste artigo partimos do conceito de ouvir música como atividade psicológica de primeira ordem, exclusivamente humana, que envolve os aspectos subjetivos particulares de relacionamento com uma realidade sonora. Sem dúvida a psicologia se preocupa com os aspectos subjetivos manifestos na experiência estética da música nas inúmeras situações relacionadas a esta experiência. Nosso trabalho pretende destacar o peso que tinha o modelo da subjetividade de Theodor Adorno em estudos relativos à psicologia da música e disciplinas relacionadas. Nós fornecemos uma perspectiva menos determinista que a classificação tipológica de Adorno sobre o ouvinte da música, perspectiva que não relega o sujeito a um papel passivo frente ao objeto musical. Oposto a isso, as propostas construtivistas de Vygotsky introduzem importantes mudanças na concepção psicológica da música, estabelecendo uma dialética entre o sujeito e as tecnologias de reprodução musical ao longo do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: *Psicologia da música; subjetividade; mediação; tecnologia.*

¹ Doutor em Psicologia Básica pela Universitat de Barcelona, especializado em Historia da Psicologia, Psicologia da Arte y Psicologia da Música. Trabalhou como docente em diversas universidades (Universitat de Barcelona, Universitat Ramon LLull, Universitat Oberta de Catalunya, Universidad Internacional de La Rioja).

**UM ESPECIALISTA EM SILENCIOS.
LA MEDIACIÓN MUSICAL EN LA TEORÍA DE ADORNO, DESDE LA
PSICOLOGÍA VYGOTSKYANA**

RESUMEN

En el presente trabajo partimos del concepto de escucha musical como actividad psicológica de primer orden, propiamente humana, que implica particulares modos subjetivos de relacionarse con una realidad sonora. Sin embargo, la psicología se ha preocupado de los aspectos subjetivos manifiestos en la experiencia estética de la música en muy relativas ocasiones. Nuestro trabajo trata de poner de relieve el peso que tuvo el modelo de subjetividad de Theodor Adorno en posteriores estudios enmarcados en la psicología de la música y otras disciplinas afines. Frente a la clasificación tipológica que hace Adorno sobre el melómano, aportamos una perspectiva menos determinista que, a diferencia de aquélla, no relegue al sujeto oyente a un rol pasivo ante el objeto musical. Por el contrario, los planteamientos constructivistas de Vygotsky introducen importantes cambios en la concepción psicológica de la música al tener presente la implicación dialéctica del sujeto con las tecnologías de reproducción musical a lo largo del siglo XX.

PALABRAS-CLAVE: *Psicología de la música; subjetividad; mediación; tecnología.*

O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. (...) As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio.(...)

Ulisses, no entanto - se é que se pode exprimir assim - não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. (...) achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em
conta
(KAFKA, 1917).

O trecho de Kafka que abre esse artigo serve como metáfora do papel que a psicologia assumiu, no início do século passado, na concepção de uma subjetividade da escuta musical. Assim como Ulisses desdenhou do reverso implícito do canto das sereias (seu silêncio), a psicologia da música não levou em conta a conexão latente entre os aparatos de escuta e a experiência estética da música na concepção de um sujeito ouvinte. Quanto mais próxima acreditava encontrar-se de seu objeto de estudo, mais se condenava à análise de um sujeito isolado de sua vinculação pessoal com a música.

Limitada pelas margens estreitas de uma definição formalista da música, a psicologia demorou quase um quarto de século para aperceber-se de seu erro. Aí, então, a sociologia da arte já tinha se adiantado à psicologia da música, ainda que discursando por outras vias que, paradoxalmente, não tematizavam as dimensões subjetivas da questão, mas sim o estabelecimento de novas relações com os aparatos de reprodução musical.

O objetivo dessa reflexão é, portanto, ressituar o sujeito ouvinte em outra linha possível de definição da psicologia da música, partindo de uma base construtivista frente às explicações deterministas e/ou naturalistas que se legitimaram nos inícios da psicologia científica.

Com esse objetivo, o presente texto estrutura-se em quatro partes, sendo a primeira uma breve introdução sobre o tema em questão. Continuando, a segunda parte está centrada em uma revisão de algumas das teorias sobre a subjetividade que se difundiram na psicologia no final do século XIX e no princípio do século XX. Segue-se uma terceira parte onde se analisa criticamente a tipologia da escuta de Theodor Adorno (1962a), que vinha sendo gestada desde a década de 30 do século passado, coincidindo com a instauração dos aparatos de reprodução musical em muitos lares burgueses ocidentais. A intenção subjacente nessa parte é contrastar a concepção materialista

sobre o sujeito musical de Adorno com a postura de Vygotsky (1925) sobre a experiência estética. A proposta do psicólogo russo é uma réplica às teorias adornistas sobre o papel do sujeito ouvinte em relação aos meios tecnológicos de reprodução musical na experiência estética da música. A discussão dos fundamentos de um e outro autor será também o fechamento do capítulo, sugerindo novos horizontes de reelaboração e desenvolvimento a partir do enfoque construtivista de Vygotsky na história da psicologia da música.

Antes de entrar no tema, todavia, é necessário introduzir com maior detalhe a problemática tratada. Para isso, convém conhecer os pilares epistemológicos sobre os quais se ergueu a psicologia da música de que trata nossa revisão e, posteriormente, nossa reflexão teórica.

INTRODUÇÃO AO PROBLEMA DA SUBJETIVIDADE NA PSICOLOGIA DA MÚSICA

De acordo com a definição proposta por James Mursell (1937), a escuta musical deve ser entendida como uma atividade psicológica complexa, já que depende de um intrincado conjunto de operações organizadoras e sintetizadoras que determinam relações com o mundo através de formas significativas. Essas formas significativas são, de fato, o que verdadeiramente estabelecem o que ouvimos e o valor que damos a isso. Isso inclui também as dimensões de prazer/desprazer que a música possa provocar no ouvinte. Mas na definição de Mursell não aparece a possibilidade de identificar um tipo de sujeito em relação à qualidade de sua escuta musical.

No entanto, a apreensão da música não é um fenômeno passivo por parte do sujeito, requerendo um exercício de adaptação e acomodamento, no sentido vygotskyano, que será tão maior quanto mais alto seja o nível de exigência da obra musical. Por fim, a experiência estética (como percepção de sensações concretas provocadas pela relação com uma obra de arte) não surge espontaneamente, nem de modo natural, nem em um espaço neutro e/ou em um plano intrínseco do indivíduo, isolado do mundo que o rodeia. A música é um ato social e, por consequência, a análise da experiência estética derivada da escuta musical não deveria centrar-se unicamente no objeto musical, mas na totalidade fenomenológica dessa experiência.

A psicologia, sem dúvida, tratou inutilmente de hierarquizar indivíduos de acordo com a qualidade de sua escuta musical. Contra todos os prognósticos esses

modelos ideais, oriundos da psicologia do início do século XX, deixavam de lado as variáveis subjetivas e focavam toda sua atenção nas qualidades da obra. Tais modelos de escuta musical legitimados pela psicologia se abrigavam sob um determinismo que obscureceria as teorias da recepção musical até os anos 30 do século passado. Quanto ao fenômeno musical, por exemplo, faz-se um grande silêncio sobre o uso de gramofones, rádios e pianolas ou outras formas de incorporação tecnológica da música no âmbito doméstico, quer sejam de produção ou de reprodução musical. Também silencia-se sobre como a mediação de tais aparatos modificou fortemente a qualidade da experiência estética da música. Ainda que tais meios tecnológicos tenham sido especialmente relevantes para a investigação psicológica, seu interesse se restringiu ao contexto do laboratório experimental e não se estendeu ao estudo do seu uso cotidiano pelos indivíduos.

A sociologia ocupará esse significativo vazio teórico, como provam os escritos de Max Weber (1921), Teodoro Adorno (1932a, 1938) e Walter Benjamin (1936), assim como os escritos de muitos músicos preocupados com as mudanças estéticas produzidas pela recepção da música para além das salas de concerto (SCHOENBERG, 1926; WEILL, 1928; BARTÓK, 1937). Mas os esforços da sociologia e da musicologia para sublinhar a importância dos meios de reprodução musical não fizeram mais que reafirmar essa concepção passiva do sujeito estético frente à música, produzindo leituras tão deterministas quanto elitistas dos tipos de sujeito estético.

Na sequência veremos algumas dessas tipologias da escuta musical surgidas no seio da psicologia do início do século passado. Com leves variações, essas classificações tipológicas repetem a constante de uma concepção apriorística do sujeito estético – inamovível, fixa e determinada –, que, segundo tais tipologias, tende a reagir do mesmo modo em qualquer instante ou espaço de sua vida diante da música, qualquer que seja o gênero desta.

MODELOS DE SUBJETIVIDADE NA PSICOLOGIA DA MÚSICA

No geral, os modelos de recepção estética da música, até bem tarde no século XX, seguiram repetindo a fórmula de uma escuta passiva, sem dotar o sujeito ouvinte de um papel de destaque na experiência estética em questão. O abuso do formalismo inspirado nos fundamentos de Eduard Hanslick (1854) levava as teorias recentes da

psicologia da música a esquecerem de condicionantes como a idiossincrasia do indivíduo, a importância do marco contextual da escuta dos valores sociohistóricos do momento em que a obra musical foi escrita, ou os aspectos fenomenológicos implicados na experiência estética que nos ocupa, entre outras variáveis não menos relevantes. Na maioria dos casos em que se traçava uma classificação tipológica do ouvinte musical, o papel do sujeito estético se limitava a reagir passivamente ao estímulo musical.

Se revisarmos alguns dos principais modelos de recepção estética da música que surgiram na psicologia na primeira metade do século passado poderemos perceber como resquícios do século XIX, derivados da concepção hanslickiana, continuaram perpetuando-se a respeito da escuta musical. Convém recordar aqui as premissas da filosofia de Hanslick (1854).

Apoiado na proposta de Kant (1764) sobre o juízo estético, o formalismo se concebe na crença de que todo valor estético pode ser isolado para ser analisado qualitativamente. Assim, o formalismo atribui preponderância aos aspectos formais e estruturais da música, acima das qualidades individuais e subjetivas do ouvinte ou das circunstâncias espaço-temporais nas que este se encontra no momento de sua experiência estética. Kant partia de um determinismo confesso que explicaria a razão pela qual algumas obras podem comover ou provocar sentimentos belos e sublimes, que se projetariam na sensibilidade do sujeito receptor. A diferenciação entre sujeitos sensíveis seria a semente para a teoria sobre o gosto musical criada por Hanslick (1854).

Como se pode intuir, o formalismo nasceu como reação positivista contra a estética metafísica da música típica da sua época. Por “metafísica” entende-se uma ciência estética ocupada dos princípios universais que regem a natureza da arte. A estética metafísica, pois, orientar-se-ia para a explicação dos fenômenos relacionados à arte e que vão além das aparências físicas, entrando, em alguns casos, no plano da atividade mental que se desenvolve durante a experiência estética. A dimensão metafísica da arte, por fim, trataria de responder questões sobre a recepção e a realização estética como produto de uma elaboração humana e com base em uma essência universal compartilhada por todos.

Consequentemente o formalismo foi muito bem recebido por uma prolífica psicologia orientada aos fenômenos estéticos (sobretudo a respeito dos problemas relativos à recepção estética da música) que proliferou entre os séculos XIX e XX. Em linhas gerais, o formalismo parte de um a priori universal do valor estético, a que apenas uns poucos eleitos – os sujeitos psicologicamente mais desenvolvidos – poderiam

aceder. O citado Hanslick, de fato, eliminou em sua concepção formalista toda premissa subjetiva e proclamou que as leis do belo na arte são inseparáveis da forma. Combatendo o sentimentalismo romântico – do qual, no futuro, viriam a germinar as teorias da empatia estética de Theodor Lipps (1903), Vernon Lee (1913), Rodolf Senet (1914), Oswald Külpe (1921), Lev Vygostky (1925) ou Henri Delacroix (1927), entre outros -, Hanslick não negava totalmente que a música pudesse estabelecer relações com os sentimentos do ouvinte, mas o considerava algo secundário, um efeito não contido na música em si, mas dependente do sujeito. Para este autor, a música – como objeto puro de análise – não pode expressar nem descrever nada, pois carece de conteúdo. Pelo contrário, diz Hanslick, a apreciação de um sentimento estético ligado à obra musical deve ser recusada na análise formal da música, por tratar-se de uma representação mental que transcende o objeto em questão.

A psicologia da música, entre os séculos XIX e XX, se reservava ao campo experimental de laboratório e aos estudos de corte formalista, ocupando-se principalmente da detecção e aprimoramento do potencial cognitivo de músicos talentosos. Enquanto isso, a musicologia e a sociologia da arte dedicavam boa parte de seus esforços ao estudo do consumo musical e à compilação de material de campo, para os quais era fundamental o uso de gramofones e outros sistemas de reprodução musical. Parece-nos que este desinteresse da psicologia da época pelas tecnologias domésticas da música e pelos aparelhos eletrônicos de reprodução musical se explicaria por um problema epistemológico na concepção de seu objeto de estudo. A raiz do erro foi tentar equiparar um modelo psicológico do sujeito ouvinte com o do músico criador, dado que se tomava como referencial empírico o contexto da sala de concertos, que, até a introdução maciça dos gramofones e rádios em todos os lares, era a única via possível de consumo musical regular. Em tal espaço público a experiência estética da música se via marcada pela separação entre artista e auditório, segregando uma hierarquia de papéis que, por consequência, não deixava espaço para as variações intersubjetivas do público que assistia ao concerto.

O sujeito ouvinte, em suma, podia ser classificado em função de seus gostos musicais, entendendo que o foco de atenção da psicologia deveria recair sobre a análise formal da obra musical, e não sobre o sujeito implicado na experiência estética.

Junto a isso, a ênfase dada pela psicologia à realização de uma tipologia de classes de escuta musical abre questões muito interessantes. Ainda que a maioria das teorias defina a escuta musical como um ato passivo diante do estímulo sonoro, também

a considera uma prática social. O fato mesmo de que se estabeleçam possíveis relações entre o desenvolvimento de um gosto musical e determinados gêneros ou obras já pressupõe que esse gosto pode modificar-se e educar-se com os anos ou em função da interação com os tais produtos musicais. E, ainda, os teóricos da psicologia da música de finais do Século XIX e princípios do XX não eram alheios ao problema do valor artístico que o ouvinte poderia atribuir à obra.

Todos esses condicionantes, sem dúvida, não parecem perturbar os fundamentos da breve mostra representativa de tipologias da escuta musical que apresentaremos a seguir. Partindo sempre de uma hierarquia de acordo com a sensibilidade do sujeito ouvinte, tais tipologias vêm justificar que aqueles indivíduos que se afastam do protótipo ideal o fazem por causas inatas ou patológicas, por falta de bagagem cultural ou pela influência de seu círculo social. Nenhuma destas tipologias contempla a opção de que o mesmo sujeito possa trocar ou reelaborar sua escolha musical segundo o contexto ou a motivação do momento – algo que o uso de tecnologias domésticas de reprodução musical permitem com absoluta liberdade e imprevisibilidade. Trata-se de tipologias fechadas e de categorias que se tornam, inclusive, mutuamente excludentes, separando os sujeitos em perfis predeterminados e inamovíveis.

A psicologia da música (sem perceber isso?) contribuía, assim, para uma segregação entre indivíduos, respaldada na análise formalista da música. As diferenças subjetivas eram ignoradas ou menosprezadas em seu estudo, prevalecendo o valor cultural de certas obras sobre os próprios interesses de seus consumidores. Além disso os sujeitos se diferenciavam, inclusive, com base na fruição de músicas catalogadas como cultas, por oposição à música popular. Esta divisão entre cultos e populares – que Eco (1968) caricaturará em Apocalípticos e integrados – se matiza na distinção que Hanslick faz entre ouvintes hedonistas (os que buscam a experiência do prazer estético através da música de um modo racional e consciente) e patéticos (que encontram na música uma expressão dos próprios sentimentos, de forma impulsiva e acrítica).

Veremos, a seguir, uma série de classificações da escuta musical que separam os sujeitos de acordo com sua vinculação com a música. Todas elas, sem dúvida, parecem distinguir, de forma geral, as relações de tipo afetivo daquelas de cunho mais racional durante a experiência estética da música:

1. Charles Odier (1919) apresenta uma escala que vai desde o nível mais cognitivo até o polo sensível. O primeiro grau dessa escala, o ouvinte racional, retira prazer da música pela análise técnica da estrutura formal; trata-se de um ouvinte

educado nas regras da composição e da interpretação – um especialista, no sentido que Adorno (1962a) atribui ao termo. Segue-se o ouvinte ideativo: aquele que busca a satisfação na música na expressão de uma ideia abstrata – por exemplo, a alegoria do destino na 5ª sinfonia de Beethoven ou no clímax coral da 2ª de Mahler. O ouvinte imaginativo, de acordo com Odier, associa as músicas a paisagens, lembranças, cenas e etc., ignorando os aspectos formais ou sintáticos. O ouvinte sentimental, por sua vez, desfruta da música como expressão de sentimentos; caso lhe reforcem ou recriem emoções básicas. Por tal razão, ignorará peças musicais de complexidade estrutural elevada. Por último, o emotivo puro diz respeito ao indivíduo que se deixa levar pela música até o êxtase irracional, sentindo-se manifestamente comovido por certas obras.

2. Otto Ortmann (1927), da Universidade John Hopkins, parece inspirar-se em Odier ao estabelecer uma distinção entre ouvinte sensorial, perceptivo e antecipador, sendo o primeiro muito similar ao tipo de ouvinte emotivo a que se referia aquele. O ouvinte sensorial, portanto, só poderá resistir à música racionalmente, sublinhando-se ainda mais o caráter passivo da escuta musical. Sua reação se limita ao que lhe produz, nesse instante, o estímulo auditivo, independentemente do caráter qualitativo que este possua. O ouvinte perceptivo, ao contrário, é capaz de organizar frases, apreciar os contrastes cromáticos entre os instrumentos e seguir uma partitura com certa fluidez, tal qual o ouvinte racional descrito por Odier. Existe, de fato, uma interpretação auditiva, uma captação diferencial de relações tonais e uma atenção voluntária investida na escuta musical. O ouvinte antecipador, que Ortmann acrescenta, pode antecipar a progressão de um movimento melódico em uma peça musical ainda que nunca a tenha escutado. Sua educação musical e seu conhecimento das formas e leis de composição, portanto, serão mais refinados que as do ouvinte sensorial ou perceptivo.

3. A psicóloga Esther L. Gatewood (1927) propõe uma classificação que parece um cruzamento das anteriores, mas introduz elementos sinestésicos ao acrescentar o ouvinte físico: aquele que experimenta o prazer da música quando percebe reações em seu próprio corpo, reações produzidas pelo acompanhamento de um ritmo, pelo relaxamento muscular ou pela coordenação com uma dança.

Até aqui as tipologias se organizam com base em uma classificação genética das reações que os sujeitos apresentam frente à música. De caráter mais ambíguo, ao contrário, são as tipologias de Edmund Gurney (1882) ou Vernon Lee (1913, 1933), que distinguem tão somente entre uma escuta definida e indefinida (no caso do primeiro) ou entre ouvintes e escutantes (no caso da segunda). De um lado estariam as pessoas

capazes de perceber combinações melódicas e harmônicas claras; do outro os sujeitos que apenas percebem quando determinadas sequências tonais lhe soam agradáveis, sem chegar a distinguir formas estruturais definidas.

Por outro lado, algumas tipologias focam mais em questões do caráter social da relação com a música. Veremos de modo mais detalhado algumas destas classificações na psicologia:

1. Henri Delacroix (1927) distingue entre ouvinte egocêntrico e ouvinte aloecêntrico, por um lado e ouvinte formalista e associativo por outro. No primeiro deles, a estimulação musical desperta excitações sensoriais muito intensas, mais próximas de um estado de êxtase. O ouvinte aloecêntrico, ao contrário, revive experiências sinestésicas – que Delacroix denomina fotismos ou “audição colorida” – enquanto no ouvinte formalista a atenção se dirige à forma sonora, residindo o prazer na sequência da articulação musical. Por último, o ouvinte associativo evoca, pela música, imagens inteligíveis (símbolos, temas, representações poéticas, elementos dramáticos associados a suas formas de expressão e etc.). Este é mais imaginativo que literal costumando apoiar-se na verbalização metafórica de sua própria experiência musical.

2. A tipologia de C.S. Myers (1927) conta com um ouvinte intrasubjetivo – para quem a música suscita experiências sensoriais, emotivas ou de movimento, que ele mesmo reconhece com base em uma introspecção, um ouvinte associativo – que responde a associações de ideias e imagens culturalmente aprendidas, um ouvinte objetivo – que mantém uma atitude crítica e analítica sobre a obra e um ouvinte característico – que atribui à música qualidades anímicas (música “triste”, “alegre”, “sinistra”, “romântica” etc.).

3. Max Schoen (1929) ressalta ainda mais a separação entre o ouvinte intrínseco e extrínseco, sendo que o primeiro se concentra introspectivamente em sua relação com o estímulo sonoro e o segundo é aquele que atende mais ao valor sociocultural da música.

Posteriormente, Carl Seashore (1938) será menos relutante em integrar certos níveis subjetivos no estudo da experiência estética da música. Por isso mesmo destacará a incorporação e o domínio das novas tecnologias de produção e reprodução musical entre os hábitos cotidianos do sujeito. Mas o fato é que, até a publicação de seu tratado canônico sobre psicologia da música, o papel do sujeito estético tinha sido reduzido a um mero papel passivo e homogêneo. Ainda assim, sua proposta incide mais no aspecto performático, da execução da música, em detrimento das qualidades diferenciadoras do

sujeito receptor. O faz tomando como modelo um sujeito especialista: o intérprete musical. Este sujeito modelo, sem dúvida, acaba não sendo representativo da população geral que consome música habitualmente. Seashore propôs uma classificação de cinco níveis em função do grau de implicação do sujeito com o estímulo sonoro: o ouvinte sentimental sente atração por músicas que lhe comovam afetivamente; o ouvinte intelectual se atrai pela análise formal ou estrutural das obras; o ouvinte sensitivo é caracterizado pela associação que faz da música com imagens e recordações, sem reflexão autocrítica ou análise estrutural da música; e o ouvinte impulsivo em quem não há controle racional nem preparação musical prévia e cujas emoções provocadas pela música aparecem tão violentamente quanto se desvanecem uma vez que a música acaba. Seashore conclui sua classificação com o ouvinte motor ou arquitetônico, motivado por critérios estéticos de tipo prático e mecânico e orientado para o grau de dificuldade ou elaboração técnica com que a música é executada.

Todos os sistemas de classificação vistos até agora deixarão sua marca em tipologias posteriores da escuta musical, como a de Karl Brantley Watson (1942), Leonard B. Meyer (1956), C.W. Valentine (1962) ou R.W. Yingling (1962). Mas em nenhuma dessas trata-se expressamente da importância dos meios de reprodução musical, ignorando-se, portanto, a possibilidade de que a qualidade da escuta musical possa variar em função do contexto ou da circunstância em que se vive a experiência estética da música. Estas considerações seriam propostas pela sociologia, quase em paralelo às linhas de investigação que se realizavam na psicologia.

A SUBJETIVIDADE NAS TEORIAS DE ADORNO

Derivadas dos estudos críticos sobre as mudanças culturais enraizadas nas tecnologias industriais do capitalismo, as teorias sociológicas da Escola de Frankfurt são uma referência obrigatória para a análise do consumo da música. Enquanto a psicologia da época não era suficientemente sensível a tais mudanças, perpetuando um modelo rígido e conservador da sensibilidade estética da música, a sociologia soube ver as transformações causadas pelas novas tecnologias de reprodução musical. Enquanto a psicologia seguia embasada nas propostas formalistas caducas de Hanslick (1854) – inspiradas, por sua vez, nos modelos de apreciação estética de uma sala de concertos do século XIX – a Escola de Frankfurt representada por Adorno parecia legitimar uma visão radicalmente negativa do uso das tecnologias de reprodução musical.

Uma parte dos teóricos que compunham tal escola acreditava necessário desenvolver programas educativos de caráter reformador para familiarizar as novas audiências à música culta. No entanto, geralmente comentava-se o temor de uma possível alteração da sensibilidade musical devida à mecanização da música. Essa visão demonizadora das tecnologias de reprodução musical dará um giro radical a partir da segunda metade do século XX, com seu auge no início do século seguinte.

Apesar da intenção louvável de investigar o impacto das novas músicas no público e da descrição e da prescrição da experiência estética da música através dos novos meios de reprodução tecnológica, a Escola de Frankfurt continuou distinguindo, por um lado, os ouvintes de música popular e por outro as elites culturais, relegando os primeiros à categoria de meros consumidores passivos da música. Partindo de um padrão de sujeito socializado, o ouvinte musical era também o produto dos interesses do mercado que deturpavam a capacidade do ser humano gozar autonomamente da arte musical. Ainda assim nem todas as opiniões nesse grupo de teóricos tinham uma tônica tão negativa.

Para Walter Benjamin (1936), por exemplo, a principal consequência da reprodução mecânica da arte não era tanto a possível degeneração da sensibilidade, mas sim a decadência da aura do objeto-fetice, isto é, sua desvalorização como mercadoria em detrimento de seu valor estético. Apesar disso, Benjamin vislumbrava a possibilidade da revalorização da experiência estética como algo único, pessoal e intransferível, graças às novas tecnologias de reprodução: cada ouvinte musical poderia interagir de maneira mais íntima e personalizada com suas obras favoritas. Além disso, pelo que o autor previa, a música perderia a latente hierarquização social que existia entre artista e público –claramente manifesta no contexto da sala de concertos, onde um se situa no cenário e outro se converte em um integrante anônimo da massa que contempla o primeiro. As novas tecnologias de reprodução musical, além de tudo, poderiam demolir as fronteiras entre a música popular e a música erudita e, por extensão, quebrar a distinção de classes que identificava um setor e outro da população em função do tipo de música que habitualmente escutavam. Os novos materiais de produção artística serviriam como instrumentos de amplificação cultural e de multiplicadores das capacidades humanas, não apenas incrementando a disposição sobre as obras mas também modificando as relações do próprio ser com o mundo (CABOT, 2011).

Apesar disso tudo, a sociologia da arte da época se nutriu consideravelmente da

psicologia e vice-versa. Em compensação o paradigma que imperava na psicologia era bem distinto da metodologia sociológica, proliferando estudos científicos de corte experimental que se limitavam ao registro de efeitos fisiológicos frente ao estímulo musical (por exemplo: a aceleração do pulso ou a hipotonia muscular). Isso não impediu que a sociologia retomasse muitas das problemáticas que já haviam sido tratadas pela psicologia.

O próprio Adorno reconhecia sua dívida com a psicologia social e o pensamento de Max Weber (1921). Mas em suas ideias também se encontram influências diretas da psicologia que se estava costurando nos fins do século XIX. Como Max Horkheimer e Herbert Marcuse, Adorno era totalmente contrário às culturas de massa por se desenvolverem na esteira do capitalismo. Em seus textos aponta todos os males do uso de gramofones, periódicos, salas de cinema ou livros baratos, qualificando-os como sintomas de uma degradação social... quando não veladamente moral, como sentenciavam os degeneracionistas do século XIX como Bénédict Morel (1857), Cesare Lombroso (1864), Max Nordau (1892, 1893) ou o Conde de Gobineau (1854). Adorno atacava os discos por representarem a morte de uma “vida interior” e desconfiava dos programas radiofônicos de música erudita dirigidos a um público amplo porque, segundo dizia, se degradava a experiência estética da música até um nível superficial (seja por ressaltar falsamente o gosto musical por esnobismo ou por rebaixar o próprio valor artístico da obra ao gosto popular).

Sem nenhum constrangimento, Adorno equiparava cultura e classe social, qualidade intelectual e código moral ou de conduta. Mesmo que pretendesse abrir um debate sobre a democratização e liberação do gosto musical, Adorno parecia colocar-se à favor de uma certa aristocratização da alta cultura – como outrora fizeram Jean-Marie Guyau (1884), G. Piazzi (1902) ou Rodolfo Senet (1914), por exemplo. Ao atacar as músicas populares – com especial ojeriza pelo jazz -, Adorno defendia a tese de que existem formas artísticas perniciosas para a saúde do ouvinte. Estenderá, na verdade, suas críticas contra todos os produtos criados pelo capitalismo por deixarem o sujeito indefeso, por promoverem a passividade e a perda de iniciativa própria ou de liberdade do gosto estético. O ouvinte de música popular, Adorno declara (1932a, 1938), busca apenas a repetição das mesmas obras, por carecer de critérios autônomos e por deixar-se levar pelos interesses da massa, que os responsáveis políticos podem manipular com o objetivo de homogeneizar o pensamento e o gosto estético de toda a sociedade.

Em comparação com o sujeito de tempos passados – que só poderia acessar a

música em uma festa local, nos desfiles de uma banda militar ou nas missas acompanhadas por um órgão – o sujeito contemporâneo de Adorno veria modificar-se profundamente sua implicação social e pessoal com a música, afetado, sobretudo, pela pressão da massa e pela falsa ideia de liberdade na hora de consumir arte. Em sua fúria antimaterialista e reacionária, Adorno chega a comparar a música popular com um narcótico que aliena submissamente o sujeito. Seguindo a doutrina marxista literalmente, o autor qualifica de fetichismo esse tipo de experiência estética da música e insiste muito no sacrifício que ela pressupõe para a própria autonomia do ouvinte, padronizando seus gostos até a quase desapareção de qualquer vestígio de subjetividade.

A psicologia – e principalmente as teorias relacionadas com o *Einfühlung* ou projeção empática do sentimento estético – concebia, até então, a obra de arte como um veículo das reações do sujeito que a contempla ou experimenta. Em tal definição, sem dúvida, parecem ter mais peso os traços psicofisiológicos, mais rígidos e padronizados que as reações com a autonomia cognitiva e emocional do indivíduo. Mas desde o instante em que a obra de arte se coisifica (no sentido exposto por Adorno), o resultado estético não é mais que o eco estereotipado do que o sujeito crê perceber nela (DEL REY, 2004). Segundo Adorno, essa mudança na experiência estética implica desviar o foco de atenção: não falamos do que sobre a obra de arte, mas sim do quem. Esse matiz denuncia o principal obstáculo a uma psicologia da música apoiada com tanto afinco na análise da obra, ignorando o sujeito. A subjetividade, que seria condição imperiosa em toda experiência estética, tinha sido abandonada no enquadramento de uma psicologia excessivamente ocupada com o estudo da qualidade intrínseca das obras, como algo formalizado e já determinado.

Adorno questionará a noção de sujeito a partir de suas críticas à indústria cultural da arte, chegando assim ao vazio que a psicologia não chegou a ocupar. Cabe insistir que, para Adorno, a aceitação da indústria cultural supõe a negação do sujeito como entidade autônoma. A indústria cultural – termo que Adorno certamente emprestou de Horkheimer – vende como arte o que produz como mercadoria cujo desfrute satisfaz ao seu consumidor, provocando-lhe uma sensação de agrado (CABOT, 2011).

Tomando tais premissas como ponto de partida para a tipologia do sujeito ouvinte, fica patente que todo modelo de subjetividade está fortemente condicionado pelo tipo de organização em que vivem os indivíduos. Se, como disse Adorno, a cultura das massas tem como objetivo chegar ao maior número de indivíduos para que estes

comprem em massa seus produtos, a arte popular fica subordinada aos interesses de toda uma comunidade, confundindo-se a catarse estética com a transferência de valores econômicos. O pior da assimilação da indústria cultural, assim, não é tanto a mecanização tecnológica ou reprodutiva da arte, mas as formas de sujeição que exerce sobre os indivíduos através da arte (CABOT, 2011). Paradoxalmente esta perda da subjetividade se coloca manifestamente na classificação tipológica dos modos de escuta musical que trataremos de analisar a seguir, no caso de Adorno.

A TIPOLOGIA DA ESCUTA MUSICAL, SEGUNDO AS TEORIAS DE TEODORO ADORNO

Em seu afã por situar os sujeitos segundo o seu grau de gozo estético pela música Adorno identifica cada nível de sua hierarquia com um modo específico e determinado de aproximação da obra musical. Este autor se baseou em um estudo empírico prévio, recolhendo as respostas de pesquisas sobre preferências, gostos, aversões e costumes relacionados à música. Adorno desenhou uma pirâmide coroada pelo ouvinte especialista e em cuja base se encontraria o ouvinte distraído ou de entretenimento. Os critérios para classificar os sujeitos, nesta escala, vão desde uma atitude mais racionalista até uma atenção mais ligada ao sensual da música, sendo a escuta estrutural da obra a que marcará o grau de hierarquia. Entenda-se, aqui, por escuta estrutural, a capacidade de captar e associar entre si os elementos que funcionam como vértebras da música, de forma a esta resultar em uma totalidade de sentido (GAVILÁN, 2008).

Como já dito, no ápice de sua classificação Adorno (1962a) situa o ouvinte especialista, caracterizado por uma escuta atenta, consciente e analítica. Adorno sugere que o resto dos tipos são degradações a partir desse nível ideal de escuta musical. Abaixo deste estaria o bom ouvinte, capaz de estabelecer relações formais a respeito da obra e julgá-la a partir de um certo distanciamento objetivo. Falta-lhe a formação técnica do anterior e por isso não pode seguir à perfeição as implicações estruturais da obra. Adorno posiciona este tipo de ouvinte na delicada margem entre o audiófilo curioso e aquele outro que deseja introduzir-se em uma espécie de aristocracia cultural usando seu conhecimento musical como reivindicação social. Não é claro se a suposta iniciativa pessoal do bom ouvinte não surge precisamente das *mass-media*, motivado pela música como desculpa para aceder a um determinado círculo social.

O terceiro tipo categorizado por Adorno é o consumidor de cultura, aquele que substitui o critério da escuta estrutural com um riquíssimo conhecimento de anedotas acerca da obra, dados biográficos do compositor e comentários críticos ou de admiração sobre os intérpretes. Frequenta óperas, salas de concerto e lojas especializadas, está bem informado das novidades e últimas tendências e é um insaciável consumidor cultural. Não obstante, Adorno adverte que é um sujeito que rende homenagem à música pelo prestígio social, impregnando suas opiniões e interesses de esnobismo e pedantismo. O segue o ouvinte emocional que busca na música o impulso irracional que lhe liberte das amarras e normas cotidianas, uma via de escape das tensões e uma via para o relaxamento social. Em uma categoria à parte, Adorno coloca os aficionados por jazz e o ouvinte ressentido, duas aves raras que desfrutam de um clima ascético e exclusivista da música (os primeiros por sua condição automarginalizada; os outros pelas condições históricas da música antiga). Este tipo de ouvinte busca na música um selo de autenticidade e honestidade criativa. Em seu afã por legitimar apenas as músicas que correspondam aos seus próprios gostos, o ouvinte ressentido está mais ligado a uma ideologia de pertencimento a uma classe que ao próprio interesse por uma determinada música.

No grau mais inferior dessa classificação Adorno situa o ouvinte distraído ou ouvinte de entretenimento. Desprovido de qualquer conhecimento musical (técnico, histórico, teórico) é intermitente e indefinido em seus gostos e se deixa levar pelos critérios sociais, por razões meramente emocionais ou com pouca elaboração intelectual de suas preferências. De acordo com Adorno, é tão elevada a quantidade de integrantes desse grupo que supera esmagadoramente todos os outros juntos. O ouvinte de entretenimento é o resultado mais evidente e problemático da indústria cultura aplicada à música. Trata-se de um sujeito que não responde a leituras formalistas da música, que busca nela apenas uma distração, que se move dentro de uma miscelânea de referências, estilos e orientações. Também é eclético nos modos de consumir a música: usa-a de fundo enquanto trabalha, escuta apenas para dançar ou a elege esporadicamente para alcançar um determinado estado anímico, por exemplo. Entre os ouvintes de entretenimento existem também diferenças de classe, já que segundo admite Adorno (1962a) o ouvinte de classe baixa optaria pela música ligeira, buscando nela um meio de distração, enquanto o ouvinte de classe média alta elege uma música popular que seria mais elevada, mas é igualmente concebida para o mercado cultural. O ouvinte de entretenimento seria impensável fora do contexto dos

meios de comunicação de massas como o rádio, o cinema ou a TV, cuja influência se estava estendendo até as instituições acadêmicas, as salas de concertos e os teatros de ópera, para espanto do próprio Adorno.

Para além de toda esta classificação, Adorno também se refere ao ouvinte indiferente, ao não-musical e ao antimusical, pessoas que mostram uma atitude contrária á música ou que se consideram incapacitados para extrair dela qualquer fruição. Adorno (1962) não alega possíveis causas psicopatológicas de origem genética, mas chega a atribuir tal atitude dita antimusical a algum alheamento que remontaria à primeira infância.

Apesar do objetivo de reparar o mal que a indústria cultural poderia ocasionar sobre a sensibilidade musical, Adorno não pôde evitar que a categoria de ouvinte de entretenimento se fizesse hegemônica e eclipsasse o resto dos tipos de escuta musical. Não obstante, a tipologia de Adorno convida a repensar como as mudanças nos hábitos da escuta musical transtornaram profundamente a noção de subjetividade.

O CONCEITO DE MEDIAÇÃO NAS TEORIAS DE TEODORO ADORNO E LEV VYGOTSKY

Com esta classificação da escuta musical Adorno estava atacando a progressiva e acelerada fragmentação da sensibilidade estética relativa à música do mundo capitalista, potencializada pelas novas tecnologias de reprodução musical. Para o autor, estes novos modos de experimentar a música poderiam empobrecer psicologicamente os indivíduos de toda uma sociedade. Sem dúvida, suas críticas perdem a contundência quando o próprio autor toma como base para a escuta ideal o modelo formalista, o mesmo que levou a psicologia a um beco sem saída e à desconsideração da subjetividade na experiência estética da música. De fato, os parâmetros da escuta musical em uma sala de concertos se resumem à submissão do sujeito ouvinte em relação ao artista. Essa subordinação incondicional do sujeito ouvinte a um regime autoritário caracterizava uma relação unidirecional. Paradoxalmente, a incorporação da reprodução mecânica da música suporia, segundo Adorno, não apenas o fim do concerto como forma única para se desfrutar da música como também, forçosamente, uma degradação estética.

Esta visão tão negativa da assimilação da música através das tecnologias de reprodução mecânica viria a mudar na medida em que crescia a demanda de aparelhos eletrônicos de música para uso doméstico. John Cage (1937) foi um dos primeiros a

apontar a importância do envolvimento pessoal na experiência estética da música, completando o que antes já havia sido iniciado por outros teóricos da música como Ferruccio Busoni (1907) ou Arnold Schoenberg (1912). Paralelamente, autores vinculados à psicologia como Lev Vygotsky (1925) ou John Dewey (1934) propunham uma reformulação da música como experiência e não como objeto – o que anos depois Umberto Eco (1961) renomeará de “obra aberta”. Para os autores citados a música era entendida como um enquadramento da ação.

Dessa forma, entendida a música como obra total, não faria sentido distinguir em seu conjunto a responsabilidade de uma autoria, nem sobre a execução nem sobre a fruição estética que confere valor à experiência. Ao invés disso, as tipologias da escuta musical vistas até agora redundaram em um rígido determinismo que reservou para o sujeito ouvinte um mero papel passivo. A aceitação das novas tecnologias de reprodução musical, por sua vez, permitiu uma mudança significativa de paradigma.

A opinião de Adorno, claro, é diametralmente oposta ao que acabamos de dizer. Seu principal erro foi continuar com os preceitos formalistas inaugurados por Hanslick (1854) no século anterior, com o objetivo de fundamentar a classificação tipológica da escuta estrutural. Por consequência, suas críticas materialistas da música propõem defini-la como objeto fixo, independente de toda possibilidade de controle humano ou de qualquer outro grau de implicação subjetiva. Para Adorno o significado estético da música devia ser algo imóvel e determinado, idêntico para todos os públicos.

Para começar, Adorno não situava o valor estético nas relações entre sujeito e objeto, mas somente nesse último. A música, como se tratasse de um objeto abstrato, era entendida, em seu ponto de vista, como um continente universal de valores estéticos já predefinidos. Sem dúvida, se existia variação e flutuação de seu valor estético era devido a interesses comerciais de negociantes de arte capitalistas, burocratas e empresários culturais, segundo a ladainha adornista. Na perspectiva de Adorno, o uso da música se converte em consumo de música, com visíveis conotações ideológicas de tom negativo, como era de se esperar. Tenho aqui um exemplo de sua inflamação crítica:

Todo o mundo da reprodução musical tem o estigma social de ser um ‘serviço’ para os poderosos. A interpretação musical sempre implicou na venda de algo de si mesmo, vender imediatamente a própria atividade antes que esta tenha adotado a forma de mercadoria, no que se aproxima do servo, do comediante e da prostituta (...). Esta visada depreciativa moldou o caráter social do músico. Na era burguesa foi retirado das dependências de serviço, nas quais ainda Haydn costumava fazer suas refeições, e foi lançado à própria sorte (...) O compositor eminente da atualidade que, por bem ou por mal, adaptou sua música ao estilo de vendedor ambulante, ganha não um pedestal, mas dinheiro (ADORNO Y EISLER, 1944/1981: 66-69).

No geral, para Adorno, o sujeito não parece ter (merecer?) nenhum perdão para a falta de vontade na hora de escolher, desfrutar e inclusive compor a música, enquanto que a natureza da recepção estética estaria marcada pelos critérios sociais e pelos condicionantes mercantis do momento. As tecnologias de reprodução musical, que deveriam contribuir para a promoção e difusão de formas de democratização e liberação da música nas mãos dos usuários, os tornam ainda mais escravos dos interesses particulares da indústria, segundo o autor. Em seu afã demolidor contra os gêneros musicais criados expressamente no seio da cultura capitalista, Adorno desvaloriza por extensão todos os consumidores de música popular, elogiando unicamente a música erudita e os modos de uma escuta estrutural ou especializada. Mas, por mais que Adorno insista em um aparente desdém revolucionário, suas teorias não fazem mais que pintar os muros defensivos de uma aristocracia cultural e conservadora.

Talvez convenha revisar atentamente as teorias de Adorno para ver uma possível redenção desse pobre ouvinte que não tem mais que um transistor, devido à falta do dinheiro com que se compraria uma entrada para o concerto de música clássica.

Sobre isso, Antoine Hennion (2002) observou que a escolha dos compositores analisados por Adorno não era nada gratuita, mas respondia a toda uma série de referências, peculiaridades, observações ou analogias que o próprio Adorno destacava em relação à sua própria identificação como sujeito estético. Hennion se referia a um grande número de artigos escritos por Adorno com uma perspectiva marcadamente subjetiva, carregados, para compensar, de dados técnicos e históricos, políticos, religiosos, morais etc. Como nos faz ver Hennion, deve-se ter em conta que Adorno foi também um músico notável cujas composições foram eclipsadas por sua obra ensaística e que, como intelectual judeu na Alemanha antissemita em que teve que viver, lhe era muito difícil transcender no cultural. Seus discursos anticapitalistas, por fim, estavam mais que justificados por seus próprios avatares.

É neste ponto que precisamos nos deter. Se a verdadeira intenção de Adorno era reabilitar o ouvinte, cremos ser oportuno pensar que Adorno tentava reabilitar-se diante do implacável avanço do mecanicismo e mercantilismo da música, assim como frente à distribuição massificada dos compositores mais aceitos pelos interesses do mercado (e tão distantes, portanto, do gosto de Adorno). A classificação tipológica da escuta musical de Adorno, por consequência, era também uma declaração de princípios sobre uma concepção de sua própria subjetividade (a de ouvinte especializado, é óbvio).

Colocando-se no topo da pirâmide se assegurava uma posição de poder, assumindo-se como um sujeito ouvinte ideal. Por acaso Adorno se veria incapaz de enfrentar uma nova sociedade cuja sensibilidade estética tinha se modificado irremediavelmente por culpa dos (ou graças aos) novos meios tecnológicos ao alcance do cidadão?

Revisemos com mais detalhe a concepção de mediação tecnológica que Adorno apresenta. Por tecnologia se entende aqui o estudo dos meios, das técnicas e dos processos empregados em uma atividade concreta. Toda técnica é um conjunto de operações que modificam e transformam uma determinada matéria, com o fim de obter um resultado específico. As operações – regradas, mecanizadas, estudadas ou aprendidas – que mediam entre um e outro estado desses materiais constituem a técnica (MARTÍNEZ, 2012). Essa mesma premissa serve para a área do que é estético, precisando que uma técnica artística está sempre sociohistoricamente condicionada para o uso dos ditos materiais. Além disso, falar de técnica como algo subordinado unicamente a certos materiais é muito restritivo.

Como veremos adiante, a noção de mediação de Vygotsky se ajusta melhor como proposta alternativa à que propõe Adorno. De fato, são muitos os autores que, na atualidade, defendem o estudo dos suportes mediacionais (quer sejam materiais ou imateriais) que sustentam a experiência estética da música. Ao contrário, é preciso levar em conta que focar unicamente os aspectos tecnológicos – assim como apenas os estruturais, como pretendia Adorno – implica uma análise parcial da experiência estética da música. Para Hennion, por exemplo, a música não se entende sem levar em conta toda uma trama complexa de elementos interrelacionados que tornam difusas as fronteiras entre sujeito e objeto, social e natural, significante e significado e etc.

Não existe ouvinte nem música fora do contexto, dependendo dos lugares, dos momentos e dos objetos que se apresentam, sustentados pelos dispositivos e pelos mediadores que os produzem, apoiados na presença de outros, na formação dos participantes, na instrução dos corpos, no uso dos objetos (HENNION, 2002:365-366).

Voltando ao sistema apresentado por Adorno constata-se de novo o obstáculo principal de seus fundamentos epistemológicos, demasiadamente ancoradas nas bases formalistas do século anterior. Ao contrário do que Adorno afirma, o aspecto técnico ou estrutural não é, em si, a essência da obra, a obra envolve algo mais, da ordem da experiência pessoal. Ainda que a análise técnica de uma obra determine o grau de intervenção humana sobre a matéria que a compõe, é a perspectiva do sujeito receptor que ressignifica o valor da obra. Assim, uma mudança de perspectiva pode transtornar

por completo a legitimidade da própria lógica estrutural de uma obra.

Adorno parece esquecer que o valor de uma obra não se define apenas por seu conteúdo estrutural, mas também pelo modo como se apresenta: em arte o *que* sempre está determinado pelo *como* (MARTÍNEZ, 2012). Se toda técnica supõe a mediação organizadora de um conjunto de materiais em uma obra, e tais regras de organização se delimitam sociohistoricamente, a maneira de apresentar a obra também condicionará seu valor e significação. Com isso, ver uma obra pictórica ou escutar uma peça musical são, segundo tal definição, técnicas para desenvolver uma experiência estética. Ao propor uma tipologia da escuta, Adorno também estava propondo um certo modo de atribuir valor às obras em função de uma forma específica de recepção.

Esta mediação com a obra musical não pode ser excluída dos processos de adequação da escuta musical, de acordo com a capacidade do ouvinte para perceber e reconhecer a estrutura da obra, no caso da tipologia adornista. Do ponto de vista vygotksyano, esta relação mediada com a música explicaria a natureza relativamente adaptativa do nível de satisfação experimentado com esta ou aquela obra. Como apontado por Cabot (2011), a satisfação não é uma coisa imediata: a sensibilidade precisa ser receptiva e, portanto, deve estar previamente treinada para valorizar uma obra como agradável ou desagradável. A satisfação, além disso, não está isenta do interesse pessoal, com isso não se pode utilizar a classificação de Adorno (1962a) sem considerar as variáveis da subjetividade e da mediação social do gosto estético da música.

Por trás desse tema encontra-se uma discussão epistemológica sobre a relação entre sujeito e objeto. Vygotsky (1930, 1931) entendia a mediação como um processo cultural de aquisição de funções superiores do desenvolvimento. Para o psicólogo russo toda mediação estabelece uma relação, quer seja através de uma atividade ou de uma tomada de consciência em uma dimensão social. Por fim, na teoria vygotksyana a mediação supõe que, na experiência estética, o sujeito não está desligado da obra, nem o valor desta pode ser analisado sem considerar a experiência em que está envolvida (VYGOTSKY, 1925). Para Adorno essa mediação pode sim revelar-se em uma correlação objetiva (avaliando como os sujeitos expressam emoções, por exemplo), enquanto para Vygotsky os processos sociais são primordiais para o desenvolvimento da consciência estética.

Em ambos os casos a mediação se refere à natureza de uma época, de uma sociedade e de um período histórico específico. Com isso a mediação delimita

necessariamente um sujeito social e algumas técnicas adequadas (DEL REY, 2004; ZANOLLA, 2012). Ainda assim, Adorno acredita que o sujeito é socializado pela força enquanto para Vygotsky a socialização é um processo natural.

O psicólogo russo supera a concepção do social de Adorno e a visada biológica dos psicólogos da música vistos no início deste artigo. Vygotsky acredita que a realidade se sustenta por representações sociais e simbólicas carregadas de significado dentro de um determinado contexto cultural, que precisa, também, de técnicas adequadas a cada caso. Com isso, novas técnicas ocasionariam novos sistemas de relação, novas estruturas cognitivas e novas formas de interagir com o mundo, de acordo com o caráter dialético de sua teoria (VYGOTSKY, 1925).

Com estas premissas Vygotsky vislumbra uma dupla mediação na música: técnica e semiótica. Uma mediação técnica permite que o sujeito modifique a natureza em que está integrado; uma mediação semiótica confere à forma resultante um significado. O objetivo dessa dupla mediação é promover a aquisição de funções superiores da mente. Isto autoriza a música, considerando-se que esteja regida por condições específicas para a escuta, a oferecer também outras possibilidades de interação. Seu valor não se daria apenas pela eficácia de uma operação preexistente, mas também pela aquisição de novas formas de experimentação do objeto. Novos estímulos (como as músicas de vanguarda) criam a necessidade de readaptações funcionais, assim como as mudanças tecnológicas ao alcance do sujeito possibilitam novas formas de interação e outros resultados que o sujeito poderá controlar à vontade. Concluindo, os meios de reprodução musical seriam uma via para explorar e fortalecer as relações do sujeito com o mundo.

O conceito de mediação em Adorno esbarra constantemente na contradição de ser uma determinação objetiva do que surge em uma realidade social. A proposta de sua classificação da escuta musical corresponde a um modelo ideal da sociedade, em que prevalece o objeto em relação ao sujeito. Além disso, Adorno (1962a) adverte que toda relação com a música que fuja dos limites da escuta estrutural corre o risco de sucumbir a uma coisificação do prazer estético. A naturalização de uma pragmática consumista da música, de acordo com o pensamento adornista, acaba por afetar a própria consciência do sujeito, identificando-o ao objeto em questão.

Não custa lembrar que Adorno se identificava com a música erudita por ser, ele mesmo, um ouvinte especializado.

Esta constatação do caráter constitutivo da relação simbiótica entre sujeito e

objeto, no caso dos ouvintes consumidores, tem todos os problemas que se possa imaginar, na perspectiva de Adorno. Por outro lado, este autor evita falar de uma identificação do ouvinte especialista com a música que mais lhe agrada. Um sujeito, no entanto, que também não pode escapar da mediação no contato com a música. Por acaso os intérpretes favoritos não são escolhidos em função de, por um lado, uma subjetividade própria e, por outro, do leque de artistas oferecido por um mercado específico? Os compositores executados não são aqueles legitimados pelas autoridades culturais e instituições de poder e influência social? Não se paga para ocupar a poltrona da sala de concertos para desfrutar de uma experiência estética compartilhada com o resto do público?

Tanto Adorno quanto Vygotsky pensam na construção de uma subjetividade através da mediação estética. Mas o primeiro o faz retirando dos ouvintes não especializados toda a capacidade de análise, o que lhes deixaria mais propensos à dominação de uma organização social... como se o ouvinte especializado fosse mais livre pelo mero fato de ser consciente de seu próprio devir estético! E no entanto, o ouvinte especializado comemora sua aparente liberdade de escolha e de consumo de qualquer tipo de música sem se aperceber que sua participação voluntária nesse sistema de mediação perpetua e colabora para a coisificação de sua própria subjetividade...

E ao sujeito especializado, idealista mas livre, o que escutar à margem da sociedade em que vive, a não ser o silêncio? Sim, talvez o silêncio seja o que há de menos mediado do que pode escutar o ouvinte especialista sem os condicionantes nem os imperativos do consumo. O silêncio, o mais íntimo e pessoal dos sons musicais criados pelo ser humano... Mas cabe um consolo para os que não são como ele. Ao menos o sujeito musical vygotskyano pode contar com os favores da tecnologia para mudar as estações do rádio e buscar algo que lhe agrada, ainda que deva selecionar pelo repertório limitado de emissoras existentes. No fim das contas, sempre lhe resta a possibilidade de desligar o aparelho... e ficar também com o silêncio.

Sobre o artigo

Recebido: 16/03/2017

Aceito: 11/07/2017

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, O. **Tonometrische Untersuchungen an einem Deutschen Volkslied.** *Psychologische Forschung*, 4: 1923 pp. 1-22
- ABRAHAM, O.; HORNBOSTEL, E. M. Phonographierte Türkische Melodien. Original en *Zeitschrift für Ethnologie*, 36. En STUMPF, C.; y HORNBOSTEL, E. M. (eds., 1922), **Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft**, Munich: Drei Masken Verlag, 1904a, pp. 235-250.
- ABRAHAM, O.; HORNBOSTEL, E. M. Phonographierte Indische Melodien. Original en Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft. En STUMPF, C.; y HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922), **Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft**, Munich: Drei Masken Verlag, 1904b, pp. 253-290.
- ABRAHAM, O.; HORNBOSTEL, E. M. v. (). Phonographierte Indianermelodien aus Britisch-Columbia. Original en *Boas Anniversary Volume*. En STUMPF, C.; y HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922), **Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft**, Munich: Drei Masken Verlag, 1906a, pp. 293-310.
- ABRAHAM, O.; HORNBOSTEL, E. M. Phonographierte Tunesische Melodien. Original en *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 8. En STUMPF, C.; y HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922), **Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft**, Munich: Drei Masken Verlag, 1906b, pp. 313-348.
- ADELL, J. E. **La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro.** Lleida: Milenio, 1998.
- ADORNO, T. W. El quinteto de viento de Schönberg. **Reaccion y progreso, y otros ensayos musicales**, Barcelona: Tusquets, 1928/1984, pp. 67-72.
- ADORNO, T. W. Ravel. **Reaccion y progreso, y otros ensayos musicales**, Barcelona: Tusquets, 1930a/1984, pp. 35-40.
- ADORNO, T. W. Mahagonny. **Reaccion y progreso, y otros ensayos musicales.** Barcelona: Tusquets, 1930b/1984, pp. 57-65.
- ADORNO, T. W. On the Social Situation of Music. En LIPPMAN, E. A. (ed., 1990), **Musical Aesthetics: A Historical Reader, 4, III: The 20th Century**, 1932a, Nueva York: Pendragon Press, pp. 221-270.
- ADORNO, T. W. La instrumentación de las “Canciones Tempranas” de Berg. **Escritos Musicales I: Figuras Sonoras**, 1932b/2006, Madrid: Akal, pp. 99-112.
- ADORNO, T. W. El estilo de madurez de Beethoven. **Reaccion y progreso, y otros ensayos musicales**, Barcelona: Tusquets, 1937/1984, pp. 21-25.
- ADORNO, T. W. On the Fetisch-Character in Music and the Regression of Listening. En LIPPMAN, E. A. (ed., 1990), **Musical Aesthetics: A Historical Reader, 4, III: The 20th Century**, Nueva York: Pendragon Press, 1938, pp. 271-302.
- ADORNO, T. W. Schönberg y el progreso. **Filosofía de la nueva música**, 1948a/2003, Madrid: Akal, pp. 35-119.

ADORNO, T. W. Stravinski y la restauración. **Filosofía de la nueva música**, Madrid: Akal, 1948b/2003, pp. 121-187.

ADORNO, T. W. Fantasia sopra Carmen. **Escritos Musicales II: Quasi Una Fantasia**, 1955/2006, Madrid: Akal, pp. 305-314.

ADORNO, T. W. Alban Berg. **Escritos Musicales I: Figuras Sonoras**, Madrid: Akal, 1956/2006, pp.87-98.

ADORNO, T. W. (). Para una fisonomía de Krenek. **Reaccion y progreso, y otros ensayos musicales**, Barcelona: Tusquets, 1957/1984, pp. 51-56.

ADORNO, T. W. (1959a/2006). Anton von Webern. **Escritos Musicales I: Figuras Sonoras**, pp. 113-128. Madrid: Akal

ADORNO, T. W. (1959b/2006). Zemlinsky. **Escritos Musicales II: Quasi Una Fantasia**, pp. 359-376. Madrid: Akal

ADORNO, T. W. (1960a/2002). Mahler. **Una fisiognomica musical**. Barcelona: Península.

ADORNO, T. W. (1960b/2006). Mahler. Discurso conmemorativo en Viena. **Escritos Musicales II: Quasi Una Fantasia**, pp. 331-346. Madrid: Akal

ADORNO, T. W. Hallazgos de técnica compositiva en Berg. **Escritos Musicales II: Quasi Una Fantasia**, Madrid: Akal, 1961, pp. 421-440.

ADORNO, T. W. **Introduzione alla sociologia della musica**. Turín: Einaudi, 1962a.

ADORNO, T. W. Stravinski. Una imagen dialéctica. **Escritos Musicales II: Quasi Una Fantasia**, Madrid: Akal, 1962b, pp. 391-417.

ADORNO, T. W. Fragmento sacro. Sobre el “Moisés y Aarón” de Schönberg. **Escritos Musicales II: Quasi Una Fantasia**, Madrid: Akal, 1963/2006, pp. 463-484.

ADORNO, T. W. Richard Strauss. **Escritos Musicales III**, Madrid: Akal, 1964a/2006, pp. 575-616.

ADORNO, T. W. Apostilla a una discusión sobre Wagner. Apéndice de **Escritos Musicales, I-III**, Madrid: Akal, 1964b/2006, pp. 671-676.

ADORNO, T. W. Actualidad de Wagner. **Escritos Musicales III**, Madrid: Akal, 1965/2006 pp. 553-574.

ADORNO, T. W.; EISLER, H. **El cine y la música**. Madrid: Fundamentos, 1944/1981.

ALLEN, G. **Physiological Aesthetics**. Milton Keynes: General Books, 1877/2009.

BARBER, L. **El placer de la escucha**. Madrid: Ardora, 2003.

BARTÓK, B. Música mecanizada. En **Escritos sobre música popular**, Madrid: Siglo Veintiuno, 1937/1987, pp. 222-235.

BENJAMIN, W. **L'obra d'art a l'epoca de la seva reproductibilitat técnica** Barcelona: Edicions 62, 1936/1983.

- BUSONI, F. **Esbozo de una nueva estetica de la musica**. Sevilla: Doble J, 1907.
- CABOT, M. La crítica de Adorno a la cultura de masas. **Constelaciones, Revista de Teoria Critica**, 2011, 3: 130-147
- CAGE, J. El futuro de la música: Credo. **Escritos al oído**. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1937/1999, pp. 51-57.
- CHION, M. **La audiovision. Introduccion a un analisis conjunto de la imagen y El sonido**. Barcelona: Paidós, 1993.
- CLARKE, E. **Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning**. Oxford University Press, 2005.
- COOK, N.; CLARKE, E.; LEECH-WILKINSON, D.; RINK, J. **The Cambridge Companion to Recorded Music**. Nueva York: Cambridge University Press, 2009.
- DAY, T. **Un siglo de musica grabada. Escuchar la historia de la musica**. Madrid: Alianza, 2002.
- DEL REY, J. Adorno y la crítica de la cultura de masas. **Cuadernos de Informacion y Comunicacion**, 2004, 9: 41-67
- DELACROIX, H. **Psicologia del arte**. Buenos Aires: El Ateneo, 1927/1951.
- DELL'ANTONIO, A. **Beyond structural listening? Postmodern modes of hearing**. Los Ángeles: University of California Press, 2004.
- DeNORA, T. **Music in everyday life**. Nueva York: Cambridge University Press, 2000.
- DEWEY, J. **El arte como experiencia**. Barcelona: Paidós, 1934/2008.
- ECO, U. El problema de la obra abierta. **La definicion del arte**, Barcelona: Martínez Roca, 1961/1970, pp. 157-164.
- ECO, U. **Apocalipticos e integrados**. Barcelona: Tusquets, 1968/2003.
- EISENBERG, E. **The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa**. Yale: University Press, 2005.
- EISLER, H. Algunos comentarios acerca de la situación del compositor moderno. En GARCÍA, J. M. (ed.), **La musica moderna y contemporanea a traves de los escritos de sus protagonistas**, Sevilla: Doble J, 1935, pp. 148-150.
- FECHNER, G. T. **Zur experimentalen Aesthetik**. Leipzig: Hirzel, 1871.
- FECHNER, G. T. **Vorschule der Aesthetik**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876.
- FRITH, S. La industria de la música popular. En FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J. (eds.), **La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la musica popular: desde las nuevas tecnologias hasta la politica y la globalizacion**, Barcelona: Robinbook, 2006 pp. 53-85.

GAMMOND, P. **Como darselas de experto en musica.** Barcelona: Mondadori, 1988.

GAVILÁN, E. **Otra historia del tiempo. La musica y la redencion del pasado.** Madrid: Akal, 2008.

GOBINEAU, A. **Ensayo sobre la desigualdad de las razas.** Barcelona: Apolo, 1854/1937.

GOULD, G. Las perspectivas de la grabación. **Escritos criticos**, Madrid: Turner, 1966/1989, pp. 405-432.

GOULD, G. Música y Tecnología. **Escritos criticos**, Madrid: Turner, 1974/1989 pp. 432-436.

GOULD, G. La hierba es siempre más verde en los descartes: Un experimento de escucha. **Escritos criticos**, Madrid: Turner, 1975/1989, pp. 436-450.

GURNEY, E. The Psychology of Music. **Mind**, 1882, 7(25): 89-100

GUYAU, J. M. **Los problemas de la estetica contemporanea.** Madrid: Daniel Jorro, 1884/1920

HANSLICK, E. *On The Musically Beautiful.* Indianapolis: Hackett, 1854/1986.

HELMHOLTZ, H. **Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage fur die Theorie der Musik.** Brunswick: Friedrich Vieweg, 1862/1913.

HELMHOLTZ, H. **Theorie physiologique de la musique. Fondee sur l'etude des sensations auditives.** París: Victor Masson, 1863/1990.

HELMHOLTZ, H. **On the sensations of tone, as a psychological basis for the theory of music.** Nueva York: Dover, 1877/1954.

HENNION, A. **La pasion musical.** Barcelona: Paidós, 2002.

HENNION, A.; MAISONNEUVE, S.; y GOMART, É. **Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui.** París: La Documentation Française, 2000.

JAËLL, M. **Le mecanisme du toucher. L'etude du piano par l'analyse experimentale de la sensibilite tactiles.** París: Armand Colin, 1897.

JAËLL, M. **La musica y la psicofisiologia.** Madrid: Cuerpo de Administración Militar, 1901.

KAFKA, F. (1917/2004). El silencio de las sirenas. *Cuentos Completos*, pp. 298-299. Madrid: Valdemar

KANT, I. **Lo bello y lo sublime.** Madrid: Espasa-Calpe, 1764/1979.

KÜLPE, O. **Grundlagen der Asthetik.** Leipzig: Hirzel, 1921.

KATZ, M. **Capturing Sound. How technology has changed music.** Los Ángeles: University of California Press, 2005.

- KÜLPE, O. **Grundlagen der Asthetik**. Leipzig: Hirzel, 1921.
- LAFONTAINE, C. **L'empire cybernetique. Des machines a penser a la pensee machine**. París: Seuil, 2004.
- LASSERRE, P. **Philosophie du gout musical**. París: Bernard Grasset, 1922.
- LEE, V. **The Beautiful. An introduction to psychological aesthetics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1913.
- LEE, V. **Music and its lovers. An empirical study of emotional and imaginative response to music**. Nueva York: Dutton, 1933.
- LIPPS, T. **Los Fundamentos de la Estetica**. Madrid: Daniel Jorro, 1903/1924.
- LOMBROSO, C. **Genio e Follia**. Milán: Giuseppe Chiusi, 1864.
- MAGAUDA, P. **Oggetti da ascoltare. Hifi, iPod e consumo delle tecnologie musicali**. Bologna: Il Mulino, 2012.
- MARTÍNEZ, L. El lugar de la técnica en la teoría estética de T. W. Adorno. **Nuevo Itinerario, Revista Digital de Filosofía**, 7(7): 1- 20, 2012.
- MEYER, L. B. **Emocion y significado en la musica**. Madrid: Alianza, 1956/2001.
- MEYER, M. F. Contributions to a psychological theory of music. En THILLY, F. (ed., 2010), **The University of Missouri Studies**, 1, 1-80, 1901.
- MOREL, B. A. **Traite des degenerescences physiques, intellectuelles et morales de l'espece humaine**. París: Baillièrre, 1857.
- MURSELL, J. L. **The Psychology of Music**. Nueva York: W. W. Norton, 1937.
- MYERS, C. S. Individual differences in listening to music. En SCHOEN, M. (ed.), **The effects of music**, pp. 10-37. Londres: Routledge, 1927.
- NORDAU, M. Psicología del misticismo. **Degeneracion**. Libro 2, cap. V. Madrid: Fernando Fe, 1892/1902.
- NORDAU, M. **Fin de Siglo**. Jaén: Del Lunar, 1893/1999.
- ODIER, C., Comment faut-il ecouter la musique? **Semaine Litteraire**, 17, 1919.
- OGDEN, R. M. A contribution to the theory of tonal consonance. **Psychological Bulletin**, 6(9): 297-303, 1909.
- ORTMANN, O. Types of listeners. Genetic considerations. En SCHOEN, M. (ed.), **The effects of music** Londres: Routledge, 1927, pp. 38-76.
- PIAZZI, G., **L'arte nella folla**. Vol 2. Barcelona: Heinrich 1899/1905
- RECK, E. **Musica y nuevas tecnologias. Perspectivas para el siglo XXI**.

Barcelona: L'Angelot, 1999.

RÉVÉSZ, G. Über die beiden Arten des absoluten Gehörs (Tonqualität serkennbuis und Tonhöhenerkennung). **Zeitschrift der Internationalen Musik gesellschaft**, 14: 130-137, 1912.

RÉVÉSZ, G. **The Psychology of a Musical Prodigy**. LaVergne: Kessinger Publishing, 1925/2010.

ROCHE, R. **Surecoute. Propositions sur la fabrique de l'oreille musicale**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.

RUSSOLO, L. El arte de los ruidos. En GARCÍA, J. M. (ed.), **La musica moderna y contemporanea a traves de los escritos de sus protagonistas**, Sevilla: Doble J, 1913, pp. 33-34.

SÁNCHEZ-MORENO, I. (). Cuando los Beatles se fueron de viaje, Glenn Gould se convirtió en piano. Nuevas tecnologías de la subjetivación en la música. Em SÁNCHEZ-CRIADO, T. (Ed) **Tecnogenesis**. Madrid: AIBR, 2008, Vol. I, pp. 139-172.

SCHOEN, M. The aesthetic attitude in music. **Psychological Monographs**, 1929, 39: pp. 162-183

SCHOENBERG, A. Homogeneidad de la obra de arte. **Confesiones**, 1912/2006, Madrid: Intervalic Press. pp 23-24.

SCHOENBERG, A. ¿Mecanización de la música? **Confesiones**, 1926/2006, Madrid: Intervalic Press, pp. 58-62.

SEASHORE, C. **Elementary experiments in psychology**. Nueva York: Henry Holt, 1911.

SEASHORE, C. **The measurement of musical talent**. Nueva York: Schirmer, 1915.

SEASHORE, C. **The Psychology of Musical Talent**. Boston: Silver Burdett, 1919a.

SEASHORE, C. **Manual of instructions and interpretations for measures of musical talent**. Nueva York: Columbia Graphophone, 1919b.

SEASHORE, C. A survery of musical talent in the public schools. **University of Iowa Studies in Child Welfare**, 1920, 1(2): 7-36

SEASHORE, C. An objective analysis of artistic singing. **University of Iowa Studies in the Psychology of Music**, 1936, 4: 12-157

SEASHORE, C. **Psicologia de la musica. Psicologia de la percepcion musical**. Madrid: Intervalic Press, 1938/2006.

SENET, R. **Educacion de los sentimientos esteticos**. Madrid: Francisco Beltrán, 1914/1925.

SIMMEL, G. **Estudios psicologicos y etnologicos sobre musica.** Buenos Aires: Gorla, 1882/2003.

STANTON, H. M. (). Measurement of musical talent. The Eastman Experiment. **University of Iowa Studies in the Psychology of Music**, 2, 1935

STOCKHAUSEN, K. (). Música electrónica procedente de estudios de todo el mundo. En GARCÍA, J. M. (ed.), **La musica moderna y contemporanea a traves de los escritos de sus protagonistas**, Sevilla: Doble J, 1964, pp. 216-217.

STOKOWSKI, L. **Musica para todos nosotros.** Madrid: Espasa-Calpe, 1945/1964.

STUCKENSCHMIDT, H. H. La tercera época: Notas para una estética de La música electrónica. En GARCÍA, J. M. (ed.), **La musica moderna y contemporanea a traves de los escritos de sus protagonistas**, 1973, Sevilla: Doble J pp. 219-220.

STUMPF, C. Phonographierte Indianermelodien. Original en *Vierteljahrsschrift fur Musikwissenschaft*, 8. En STUMPF, C.; HORNBOSTEL, E.M.v. (eds., 1922),

Sammelbande Fur Vergleichende Musikwissenschaft, Munich: Drei Masken

Verlag, 1892, pp. 115-126.

SZENDY, P. **Escucha. Una historia del oido melomano.** Barcelona: Paidós, 2003.

VALENTINE, C. W. **The Experimental Psychology of Beauty.** Londres: Methuen, 1962.

VARÈSE, E. Nuevos instrumentos y Nueva Música. En GARCÍA, J. M. (ed.), **La musica moderna y contemporanea a traves de los escritos de sus protagonistas**, Sevilla: Doble J, 1936 , pp. 87-88.

VYGOTSKY, L. **Psicologia del arte.** Barcelona: Paidós, 1925/2006

VYGOTSKY, L. El método instrumental en psicología. **Obras escogidas, vol. I**, Madrid: Visor, 1930/1991, pp. 65-70.

VYGOTSKY, L. Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores. **Obras escogidas, vol. III**, Madrid: Visor, 1931/1995, pp. 11-340.

WALLACE, W. **The Musical Faculty: Its Origins and Processes.** LaVergne: Kessinger, 1914/2010.

WATSON, K. B. The nature and measurement of musical meanings. **Psychological Monographs**, 1942, 54(2): 1-43.

WATT, H. J. Psychological analysis and theory of hearing. **British Journal of Psychology**, 1914, 7: 1-43.

WATT, H. J. **The psychology of sound.** Cambridge: Cambridge University Press, 1917.

WEBER, M. **Os fundamentos racionais e sociológicos da musica.** São Paulo: Universidade de Sao Paulo, 1921/1995.

WEILL, K. Zeitoper. En GARCÍA, J. M. (ed.), **La musica moderna y contemporanea a traves de los escritos de sus protagonistas**, 1928, Sevilla: Doble J, pp. 61-62.

WELD, H. P. An Experimental Study of Musical Enjoyment. **American Journal of Psychology**, 1912, 23: 245-309.

WHITLEY, M. F. A Comparison of the Seashore and the Kwalwasser-Dykema Music Tests. **Teachers College Record**, 1932, 33: 731-751.

WITASEK, S. **Grundzuge der allgemeinen Asthetik**. Leipzig: Barth, 1904.

WORRINGER, W. **Abstraccion y naturaleza. Una contribucion a La psicologia del estilo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1908/2008.

YINGLING, R. W. Classification of reaction patterns in listening to music. **Journal of Research in Music Education**, 1962, 10(2): 105-120.

YÚDICE, G. **Nuevas tecnologias, musica y experiencia**. Barcelona: Gedisa, 2007.

ZANOLLA, S. R. S. O conceito de mediação em Vigotski e Adorno. **Psicologia & Sociedade**, 2012, 24(1): 5-14