

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

**A FILOSOFIA DO JAZZ DE THEODOR ADORNO:  
MÚSICA E IDEOLOGIA NA SOCIEDADE DA TÉCNICA**

**Bruno Pimentel Franceschi Baraldo**

**PORTO ALEGRE**

**2016/02**

**A FILOSOFIA DO JAZZ DE THEODOR ADORNO:  
MÚSICA E IDEOLOGIA NA SOCIEDADE DA TÉCNICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Francisco Estrella Faria

Bruno Pimentel Franceschi Baraldo

PORTO ALEGRE

2016/02

**A FILOSOFIA DO JAZZ DE THEODOR ADORNO:  
MÚSICA E IDEOLOGIA NA SOCIEDADE DA TÉCNICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Francisco Estrella Faria

Comissão examinadora:

---

Profª. Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – UFRGS

---

Prof. Francisco Ricardo de Macedo Rüdiger  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – UFRGS

Porto Alegre, dezembro de 2016.

Growing up it all seems so one-sided  
Opinions all provided  
The future pre-decided  
Detached and subdivided  
In the mass production zone  
Nowhere is the dreamer  
Or the misfit so alone

Subdivisions  
In the high school halls  
In the shopping malls  
Conform or be cast out  
Subdivisions  
In the basement bars  
In the backs of cars  
Be cool or be cast out

Rush – Subdivisions

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo Francisco Estrella Faria, não somente pela orientação no presente trabalho, mas, sobretudo, por ter sido o grande responsável pelo meu ingresso no curso de Bacharelado em Filosofia graças à inesgotável inspiração, pessoal e intelectual, que, talvez sem perceber, movimentou-me desde que o conheci.

À Profa. Dra. Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield e ao Prof. Dr. Francisco Ricardo de Macedo Rüdiger, por aceitarem compor a banca examinadora deste trabalho.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, incluídos os servidores que atuam em suas diferentes esferas, instituição pública e de qualidade, mantida pelo conjunto da população brasileira, por ter me possibilitado uma formação gratuita e de excelência que, ao longo de um período de mais de 10 anos da minha trajetória e da conclusão de dois cursos de graduação, através da vivência dos seus espaços de estudo e socialização, possibilitou que eu me desenvolvesse pessoal e intelectualmente, podendo alcançar voos com os quais nunca, sequer, poderia ter sonhado.

Ao Thiago Scott Duarte, meu companheiro inseparável ao longo de grande parte do curso de Filosofia, pela amizade, pelo incentivo, pelas trocas e debates e, sobretudo, pela inspiração infinita.

Aos meus amigos e colegas professores, dos quais me orgulho muito, por terem sido meu suporte ao longo desses anos em que me propus a explorar de vez o universo do pensamento filosófico, encarando, simultaneamente, os desafios e dificuldades do mundo do trabalho.

À minha família. Em especial, à minha mãe e minha vó. Ao meu pai e ao Tatata, com saudade. Aos meus irmãos, Ângelo e Fabio, com admiração.

## **Resumo:**

Este trabalho apresenta uma interpretação para as críticas que Theodor Adorno dirige ao jazz. Pretendo mostrar que seus escritos dedicados ao tema somente têm seu sentido assegurado quando são apreciados na relação que possuem com os temas mais gerais da sua filosofia. Considero que a crítica à música de entretenimento, da qual o filósofo considera o jazz uma variante, é uma das componentes de sua ampla avaliação dos destinos do esclarecimento; em particular, das consequências da ascensão da técnica e de sua racionalidade ao posto de ideologia dominante. Sendo assim, indicarei como a crítica ao jazz inclui um modo particular de compreender a natureza da relação recíproca entre arte, indivíduo e sociedade no contexto do capitalismo desenvolvido. Argumento, ainda, que sua crítica musical deve ser posta contra o pano de fundo daquele que resulta ser o diagnóstico antropológico mais fundamental de sua obra: a dissolução do indivíduo autônomo (sua coisificação) frente ao totalitarismo da sociedade administrada, marcada pela produção que glorifica a si mesma, e do mundo do trabalho alienado.

**Palavras-chave:** Theodor Adorno; Escola de Frankfurt; Teoria Crítica; Estética; Filosofia do Jazz

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2. ARTE, HISTÓRIA E SOCIEDADE: HEGEL, MARX e ADORNO.....</b>	<b>13</b>
<b>3. JAZZ E INDÚSTRIA CULTURAL: PARALELO ENTRE TEORIA ESTÉTICA E TEORIA SOCIAL.....</b>	<b>22</b>
<b>4. ASPECTOS FORMAIS: JAZZ COMO PARÁBOLA DE UMA SOCIEDADE TECNIFICADA.....</b>	<b>33</b>
<b>5. O OUVINTE DO JAZZ: COISIFICAÇÃO E ALIENAÇÃO.....</b>	<b>45</b>
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>54</b>
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>56</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O homem que não tem a menor noção da filosofia caminha pela vida afora preso a preconceitos derivados do senso comum, das crenças habituais da sua época e do seu país, e das convicções que cresceram na sua mente sem a cooperação ou o consentimento deliberado de sua razão. (...) Ao contrário, quando começamos a filosofar, imediatamente nos damos conta de que mesmo as coisas mais vulgares levantam problemas para os quais só podemos dar respostas muito incompletas. A filosofia, embora incapaz de nos dizer com certeza qual é a resposta verdadeira para as dúvidas que ela própria suscita, é capaz de sugerir diversas possibilidades que ampliam os nossos pensamentos, livrando-os da tirania do hábito.

*Bertrand Russell*<sup>1</sup>

Como já sustentava Max Weber, não há *razões*, em sentido estrito, que levam um pesquisador do campo das ciências da história e da cultura – e, creio, também da filosofia – a se interessar por um problema em particular, em detrimento de outros. O vínculo que estabelecemos com um problema de pesquisa passa, necessariamente, pelos *valores* que carregamos e que são responsáveis, em última análise, por considerarmos uma determinada questão *como sendo* um problema. A escolha do tema para o presente trabalho, a filosofia do jazz de Theodor Adorno, deu-se, primeiramente, por combinar dois temas nos quais, evidentemente, tenho grande interesse: música e filosofia. Mais que isso, o fato de Adorno ter se dedicado a mostrar o vínculo indissociável do jazz, vertente musical muito ligada às últimas três gerações da família Baraldo, em Porto Alegre, com a sociedade da técnica e do entretenimento, tese estranha àqueles que estão acostumados a enxergar no jazz um caráter simultaneamente popular e erudito – causou-me, e a ainda causa, um certo desconforto que constituiu a motivação originária para esse trabalho. Desde o primeiro contato que travei com os textos de Adorno sobre o tema, tenho me perguntado qual deve ser o modo correto de considerá-los e interpretá-los com justiça, de modo a constatar sua plausibilidade. O objetivo deste trabalho é precisamente este: para que não se interpretem mal as ideias do autor, pretendo apontar para elementos que considero essenciais para sua compreensão.

As relações entre as produções artísticas e a sociedade têm sido tematizadas pelo pensamento filosófico desde a Antiguidade, quando Platão formulou sua crítica ao papel social desencaminhador que os poetas desempenhavam no contexto da *pólis* e dissertou sobre quais os tipos de escalas musicais deveriam ser proibidas para o bem da cidade.

---

<sup>1</sup> RUSSELL, Bertrand. *Os problemas da filosofia*.



Ao longo da história do pensamento filosófico, pensadores reconhecidos se debruçaram sobre questões relativas à natureza da obra de arte, ao conceito de beleza, ao conteúdo da experiência estética e ao papel social da arte e do artista. Platão, Aristóteles, Plotino, Tomás de Aquino, Hume, Kant e Schiller foram apenas alguns, dentre tantos outros, que, até o século XVIII, dedicaram importantes extratos de sua produção intelectual para tratar dos problemas ligados à Estética. Já com o desenvolvimento do modo de produção capitalista da modernidade tardia, o tema da função social da arte e da natureza da experiência estética no interior do contexto social e econômico foi, também, amplamente tematizado de um ponto de vista filosófico por pensadores como G.W.F. Hegel e Karl Marx, no século XIX, e Walter Benjamin, Theodor Adorno, György Lukács e Guy Debord ao longo das primeiras décadas do século XX. Com sólida formação tanto no campo da Filosofia como no da Música, Theodor Adorno – filósofo alemão cujo pensamento tornou-se célebre desde sua filiação à chamada Escola de Frankfurt, na década de 1930 – destacou-se por suas análises da natureza da produção e audição musical no contexto do capitalismo tardio. Ligado à escola musical austríaca – em especial a Alban Berg e Arnold Schönberg– Adorno foi dono de uma crítica mordaz à produção musical de seu tempo: para ele, os diferentes fenômenos ligados ao material musical de sua época somente poderiam ser compreendidos corretamente se encarados como sendo parte dos rumos seguidos pela civilização ocidental.

Como veremos, Adorno considera que o jazz é apenas mais um dos produtos da indústria cultural, confeccionado segundo os critérios mercadológicos que orientam a manufatura dos produtos para o consumo das massas. Assim como o restante da música popular divulgada pela indústria do rádio, bem como da produção cinematográfica crescente já na década de 1940, o jazz, apesar de sua origem ligada às classes desfavorecidas norte-americanas do início do século XX, teria sido capturado e polido pela indústria do entretenimento, passando a ser mais um dos divulgadores da ideologia que lhe é típica. Sustento, no entanto, que esse diagnóstico será, forçosamente, mal compreendido caso não se tenha em mente o contexto mais amplo do pensamento do filósofo. Os textos dedicados ao jazz – os quais, diga-se de passagem, consistem em uma ínfima parcela da produção intelectual de Adorno – não podem ter seu significado alcançado caso não se tenha em mente os fundamentos da filosofia adorniana, em particular o conjunto de teses expostas por ele e por Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Isso quer dizer que aquilo que está dito sobre o jazz é como que apenas mais um exemplo – uma confirmação – do que é afirmado, de modo geral, sobre o papel

que passa a ser cumprido pela arte sob a dominação do capitalismo. Deve-se compreender, para isso, a natureza da sua crítica ao capitalismo e à lógica da mercantilização quando extrapolada para a condição de visão de mundo sob a forma de ideologia. Pretendo indicar, ao longo de todo o trabalho, que a crítica em questão não é endereçada ao capitalismo por si mesmo, nem é feita unicamente em termos de justiça social ou de luta de classes, como talvez se esperasse de um marxismo ortodoxo. Talvez, em troca, possa-se afirmar que os esforços intelectuais de Adorno vão na direção de mostrar que o capitalismo é gerador de pobreza não somente em sentido material, mas, sobretudo, na esfera do espírito – e nisso consiste o tom hegeliano de sua obra. A ascensão da racionalidade no mundo moderno, pensada como veículo de libertação para a humanidade, traiu seus princípios. Outrora pensado e valorizado em nome da promoção de uma vida melhor para os seres humanos – indissociado, portanto, das ideias superiores éticas, morais e estéticas –, o uso da razão desvinculou-se das finalidades para as quais se destinava e, sob o domínio da expansão econômica orientada para a dominação e para o lucro, converteu-se em mero instrumento. Mais do que o capitalismo como sistema econômico, é a racionalidade técnico-científica e instrumental que está, acredito, na mira da filosofia de Adorno. Em um mundo orientado para o domínio dos objetos, através da técnica, tornamo-nos cada vez menos livres e, portanto, para honrar a tradição hegeliana, menos humanos. A crítica à Indústria Cultural e seus produtos, portanto, deve ser compreendida contra o pano de fundo daquilo que Adorno realmente acusa: a música por ela produzida e transmitida pelas rádios não é somente entretenimento para o trabalhador cansado pela jornada de trabalho, mas veículo de uma visão de mundo específica que, de forma implícita, reproduz os fundamentos ideológicos da sociedade tecnificada e reconcilia o indivíduo com a própria realidade que o oprime. Creio que esse objetivo consideravelmente mais amplo do que a mera crítica musical isolada justifica aqueles que, considero, são os três níveis de análise da obra adorniana, as quais se encontram indiferenciadas na obra original do autor: sociológica, musicológica e psicológica. Cada uma delas é resultado, simultaneamente, das diferentes influências que outros teóricos tiveram sob seu pensamento – como Hegel, Marx e Freud –, e se relacionam com a própria formação de Adorno, estudioso de Filosofia, Sociologia, Música e Psicanálise. Isto é, para conseguir formular um quadro completo do modo como a música, incluindo o jazz, é parte do sistema do qual critica, veremos como Adorno estabelece as relações recíprocas entre música e sociedade, música e indivíduo e sociedade e indivíduo. Em verdade, mais do

que simples relações binárias, sustentarei que somente se pode compreender sua crítica ao jazz na medida em que se pensa a música, e da arte em geral, como parte de uma relação simultânea e dinâmica entre indivíduos e sociedade. Por essas razões, qualquer leitura da obra de Adorno que negligencie um dos três pilares estabelecidos será carente de sentido. Sendo assim, considero que, para que sua argumentação seja bem compreendida, é necessário que se conheçam algumas das ideias que constituem o fundamento, nem sempre explícito, do modo como pensa a relação entre arte e sociedade. Por essa razão, o primeiro capítulo se dedicará a explicitar alguns elementos das filosofias hegeliana e marxista, herdadas pela tradição frankfurtiana, bem como o modo como esses elementos são assimilados e mobilizados na crítica à Indústria Cultural. No segundo capítulo, intitulado “Jazz e Indústria Cultural: paralelo entre Teoria Estética e Teoria Social”, a ênfase é dada ao modo como Adorno interpreta a ideologia dominante no contexto do capitalismo, bem como concebe a natureza da relação entre ela e as obras de arte. No terceiro capítulo, a ênfase é dada ao aspecto musicológico da sua crítica ao jazz, de modo a perceber o modo como o jazz veicula, nos próprios aspectos formais de sua constituição musical, os valores da sociedade tecnificada. No quarto capítulo, veremos como Adorno concebe, então, uma filosofia do indivíduo padronizado – e, portanto, dissolvido – no contexto da padronização generalizada dos produtos da indústria do entretenimento.

Não se trata, necessariamente, de concordar com Adorno ou negar suas posições, ainda que se possa fazê-lo (não sem muito conhecimento dos meandros de sua filosofia). Escrevo este trabalho, no entanto, crente na aposta de que a crítica por ele perpetrada – correta ou injusta, admirável ou criticável –, divulgada em um conjunto de textos escritos em momentos distintos dos seus mais de 40 anos de produção filosófica e intelectual, é repleta de elementos teóricos ainda relevantes para uma análise crítica da sociedade em que vivemos e das funções nela desempenhadas pela arte e, em particular, por sua versão capturada pela indústria do entretenimento. No que diz respeito à música, por exemplo, o mercado fonográfico, incluindo gravadoras, lojas de discos, rádios e redes de televisão construiu em torno de si um gigantesco império ao longo das últimas décadas. O processo de mercantilização da cultura, que Adorno e Horkheimer acusaram na sua *Dialética do Esclarecimento*, vivia, naquele momento, uma expansão acelerada, mas atingiria seu auge apenas anos depois. Todos os 10 álbuns mais vendidos de todos os tempos, cada qual com no mínimo 40 milhões de cópias comercializadas ao redor do mundo, foram produzidos e lançados em um intervalo de apenas 20 anos, entre 1973 e

1992. Dentre eles, 8 chegaram às lojas entre 1976 e 1987. Todos são lançamentos de artistas americanos ou ingleses. Na última década, é verdade, a popularização da internet, dos arquivos de *mp3*, dos sites de vídeos em *streaming* e, mais recentemente, dos aplicativos para smartphone, abalou a lógica da produção e distribuição musical que imperou por, ao menos, 60 anos. No entanto, ainda que, de fato, a internet tenha dado as condições técnicas necessárias para descentralização da produção e divulgação da música, a padronização e o monopólio parecem não ter diminuído. Uma rápida pesquisa dos vídeos musicais mais assistidos no *YouTube* indica claramente esse fato. Dos trinta vídeos mais acessados – todos com mais de 1 bilhão de visualizações – absolutamente *nenhum* é resultado de produção e divulgação independente de grandes gravadoras e agenciadoras de artistas. Do ponto de vista musical, não há nada além de música pop de fácil assimilação, dominadas pelas batidas eletrônicas feitas em computador, com poucos – ou nenhum – instrumentos musicais tocados pelas mãos de um ser humano que não estivesse exclusivamente apertando botões. As perguntas que Adorno procurou responder com relação ao jazz permanecem assustadoramente atuais com relação à música popular contemporânea. A música mercantilizada pode ser considerada arte? Em que medida os produtos da indústria do entretenimento reproduzem a ideologia dominante da técnica e do lucro? Como somos afetados, enquanto indivíduos, pela exposição constante, sobretudo nos momentos de lazer e descanso, aos produtos da indústria cultural e seu conteúdo ideológico? É somente tendo essas questões em mente que a crítica de Adorno ao jazz se fará compreensível, e é por ser uma resposta a tais indagações que seus *insights* permanecem atuais para problematizarmos a contemporaneidade.

Em virtude das recorrentes citações aos principais textos de Adorno consultados para a escrita desse trabalho, adoto, desde já, nas referências aos trechos citados, as seguintes abreviações: “Dialética do Esclarecimento” – *DE*; “*On Jazz*” – *OJ*; “Moda intemporal – sobre o jazz” – *MI*; “O fetichismo na música e a regressão na audição” – *FM*; “Filosofia da Nova Música” – *FNM*; “Tipos de comportamento musical” – *TCM*; “Música Ligeira” – *ML*.

## 2. ARTE, HISTÓRIA E SOCIEDADE: HEGEL, MARX e ADORNO

O modo de produção da vida material condiciona a vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina aquilo que eles são, mas, ao contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência. (...) Com a mudança dos fundamentos econômicos, a imensa inteira superestrutura é mais ou menos rapidamente transformada.

*Karl Marx*<sup>2</sup>

Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a lógica do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a uma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual.

*Theodor Adorno & Max Horkheimer*<sup>3</sup>

Adorno se filia a uma tradição de pensamento filosófico na qual já a filosofia de Hegel – ainda desenvolvida dentro de um marco idealista – entendia a Literatura, o Teatro e as outras formas de arte, assim como a própria Filosofia, como expressões históricas de um fenômeno de caráter processual, que Hegel compreendia como sendo uma sucessão dos diferentes *níveis de consciência-de-si* – um processo de vir-a-ser da tomada de consciência, pelo espírito, de sua própria liberdade – que atinge o espírito objetivo ao longo da sua efetivação no tempo. Portanto, para essa tradição – e em Hegel, em particular –, a natureza das obras de arte tem seu fundamento no contexto mais amplo da dialética histórica, de modo que a filosofia que pretender compreender as manifestações artísticas de um tempo deverá, necessariamente, se ocupar com a reflexão sobre as relações que a arte mantém com o conjunto mais amplo dos desenvolvimentos históricos nos quais se situa. Ao conceber a História como o desenrolar concreto de um *processo* de efetivação do espírito objetivo, Hegel passa a compreender os diversos momentos históricos como figuras da efetivação do conceito, de modo que suas significações mais profundas somente se tornam inteligíveis através da compreensão do lugar de cada momento no interior do processo do qual fazem parte. Sendo assim, a filosofia hegeliana sustenta que o percurso histórico do desenvolvimento das civilizações humanas não consiste em um mero conjunto de fatos entre si não relacionados, mas se trata de concretização qualitativamente progressiva, sob a forma de figuras nacionais particulares, da efetivação da liberdade racional humana. Cada

---

<sup>2</sup> MARX, Karl.

<sup>3</sup> ADORNO, T; HORKHEIMER, M. DE, pág. 100.

momento histórico é, portanto, para Hegel, uma figura particular do espírito que se concretiza e que progressivamente se aproxima da efetivação da sua ideia. Cada sociedade realiza em si, através das diferentes formas de expressão cultural e política, o estágio de desenvolvimento da efetivação concreta do conceito do espírito. Nisso consiste o espírito de um povo, para Hegel: é o conjunto dos capitais concreto e simbólico (para usar um jargão posterior à sua filosofia) que, de um lado, efetivam o estágio de tomada de *consciência-de-si* do espírito, e, de outro, expressam e problematizam as suas contradições internas com vistas a superá-las. Assim, para Hegel, o artista, o escritor e o filósofo atendem, *através das suas produções*, a uma necessidade que é somente em parte interior, isto é, relativa à ordem da individualidade do sujeito, das suas contingências e motivações individuais. A necessidade da obra, artística e filosófica, é também exterior a ele, e *através dele*, como que perpassando sua individualidade, a arte simbólica e a filosofia elaboram e representam as distinções fundamentais da consciência do espírito em uma determinada época. Isso é possível porque a arte, por oposição ao pensamento puramente discursivo, permite que os homens representem a si próprios de modo a veicular diferentes formas do sentir, tematizando e problematizando os desdobramentos de sua época. A gênese da criação artística, portanto, – bem como a natureza de sua apreciação estética –, somente pode ser compreendida mediante a elucidação dos conflitos e necessidades latentes naquele período histórico no qual foi produzida. Através da arte, então, o espírito se movimenta para se tornar mais verdadeiro já que, ao elaborar as suas contradições na concretude, é capaz de conhecer a si próprio e, no jargão hegeliano, superar o negativo suprassumindo-o em unidades mais elevadas. Em outras palavras, a arte teria um caráter cognitivo que permite aos homens conhecerem o mundo e a si próprios, elaborarem as contradições da realidade em que vivem e se tornarem capazes de superar o dado – isto é, a realidade particular que presenciam e que, por ser figura de um processo mais amplo, é, como tal, apenas provisória –, na direção de formas de vida e de organização social mais elevadas<sup>4</sup>. É nesse sentido, por exemplo, que se dá a interpretação hegeliana da tragédia grega, pois leva em conta o contexto histórico e social no qual foi produzida, a fim de perceber em que consistem os conflitos e paradoxos que o teatro grego expressa e tematiza. Desse modo, interpreta a tragédia grega como sendo uma

---

<sup>4</sup> O papel reservado às contradições é, como se sabe, central para a filosofia hegeliana e para seu pensamento dialético. São essas contradições, *internas* a cada momento efetivo do desenvolvimento do conceito, que serão responsáveis pela superação de cada um deles em direção à *ideia* de liberdade.

manifestação artística que formula e expressa os conflitos gerados da transição do mundo arcaico para a *pólis* clássica, vividos pela sociedade ateniense no século V. Em *Antígona*, a personagem principal desafia a ordem do governante Creonte por considerar que é sua tarefa sagrada dar sepultura a seu irmão Polinices e livrá-lo da desonra. Hegel entende que o conflito entre Antígona e Creonte, escrito por Sófocles, simboliza uma série de disputas entre princípios opostos que estavam a emergir no século V no contexto da *pólis*: elabora as oposições entre família e Estado, governante e governados, comunidade e indivíduo, público e privado e feminino e masculino. Localiza, aí, oposições entre valores típicos da sociedade arcaica e novas concepções que emergem na *pólis* democrática. O conflito, representado na obra de arte, consiste na emergência das principais antinomias daquele momento histórico, as quais são, na própria arte, representadas e desenvolvidas em busca de uma solução<sup>5</sup>. A compreensão do sentido de uma obra de arte, portanto, passa necessariamente pelo conhecimento das condições sociais das quais ela é fruto. Nesse sentido, pode-se dizer que, já no pensamento hegeliano, a obra de arte é, de certa forma, concebida como um *texto*: na medida em que formula, na linguagem própria da arte, o estágio de desenvolvimento do espírito, a arte *comunica* um conteúdo específico que pode de ser lido sob o ponto de vista das suas relações com o desenvolvimento humano efetivado no desenrolar da história.

No contexto do desenvolvimento das sociedades industriais do século XIX, com a crescente importância da técnica, o surgimento do proletariado e a expansão do capitalismo europeu, foi Marx, certamente, quem primeiro buscou usar teses e intuições da filosofia hegeliana com o objetivo de compreender as mudanças do seu tempo, compreendidas, ao modo hegeliano, como animadas pela lógica intrínseca à história das sociedades humanas. Marx viu na dialética hegeliana uma abordagem que, mesmo que até então nunca tivesse sido usada para a compreensão dos fenômenos históricos e econômicos, mostrava-se adequada, justamente por seu aspecto dinâmico, para compreender a lógica imanente ao curso dos acontecimentos históricos. Pretendeu mostrar que a ascensão, o desenvolvimento e a queda dos sistemas econômicos

---

<sup>5</sup>Hegel considera que, em *Antígona*, o amor familiar, o divino, o interior, pertencente ao sentimento, chamados também por isso de lei dos deuses subterrâneos, entra em colisão com o direito do Estado. Creonte não é um tirano. Ao contrário, defende algo que é igualmente um poder ético. Creonte não é injusto; ele afirma que a lei do Estado ou a autoridade do governo tem que ser outorgada e que o castigo é a consequência da violação. Cada um destes dois lados efetiva apenas um dos dois [poderes éticos]; tem apenas um [deles] como conteúdo. Nisto consiste a unilateralidade, e o sentido da eterna justiça está no fato de que ambos são injustos, porque são unilaterais, mas com isto também são justos. (HEGEL, 1992, p. 557)

dominantes – desde o escravismo romano e o feudalismo europeu, até a ascensão do modo de produção capitalista – se deram, ao longo da história, em função da luta permanente entre donos dos meios de produção e aqueles cujo trabalho era explorado<sup>6</sup>. Sendo assim, viu na constante luta entre classes, e suas consequências, o combustível último responsável pelas grandes transformações históricas. Nisso consiste a inflexão materialista da dialética idealista hegeliana: Marx identificou, na *própria realidade histórica*, a luta entre senhores e escravos – isto é, donos dos meios de produção e seus trabalhadores –, sobre a qual falara Hegel na Fenomenologia, como o fato essencial e inevitável responsável por desencadear as mudanças históricas.

Sendo assim, também para Marx, todas as manifestações culturais são condicionadas por processos mais gerais dos quais são fruto. Diferentemente do idealismo de Hegel, no entanto – para quem, como vimos, a arte elabora os sucessivos estágios de desenvolvimento do espírito –, Marx considera que são os processos econômicos – e, por conseguinte, materiais – que condicionam as visões de mundo, ou *ideologias*, que se expressam, na cultura, sob a forma de arte, literatura, política, filosofia. A ideologia, nesse sentido, é compreendida como uma espécie de *falsa consciência*: consciência, porque consiste no conjunto de crenças que os indivíduos têm acerca deles próprios e da sociedade em que vivem; falsa, por ser um conjunto de crenças e discursos condicionados, ainda que altamente elaborados, pela base material e suas relações de produção, historicamente constituídas, dentro das quais o indivíduo se situa e sobre as quais não possui qualquer controle. O campo da cultura é o campo da ideologia – ou da *superestrutura ideológica*, no jargão marxista – e reflete em suas diversas manifestações os valores e a visão de mundo ensejados por um certo tipo de *estruturadas* relações econômicas e da divisão do trabalho<sup>7</sup>. Desse modo, o

---

<sup>6</sup> A tradição marxista posterior por vezes acostumou-se a ler a obra hegeliana já a partir das teses marxistas. Ao afirmar que a *dialética em três tempos não é um método; (...) é a própria natureza, verdadeira natureza das coisas, e não uma arte exterior às coisas* (KOJÉVE, pág. 36) e que *a realidade concreta é em si dialética* (KOJÉVE, pág. 36), Kojéve, um dos mais importantes difusores do pensamento de Marx na França na primeira metade do século passado, realiza o mesmo salto hermenêutico da tradição marxiana: trata-se de uma inflexão materialista da filosofia hegeliana. Do fato que, para Hegel, a luta de vida ou morte, cujo resultado é o empoderamento de uma consciência frente a outra, consistir em um estágio *necessário* do processo em que a consciência se eleva da sua condição natural para se fazer consciência-de-si – e, portanto, pode se fazer consciência humana –, Kojéve extrai o que considera ser estágios igualmente *necessários* no desenvolvimento histórico da humanidade: não há, segundo ele, sociedade que seja humana sem que implique, de início, formas de dominação e sujeição entre sujeitos. Portanto, se, de um lado, nisso consiste a condição necessária para que haja a realidade humana e, de outro, essa realidade, expressa no tempo, consiste na história da humanidade, então a história dos homens deve ser a história das relações de dominação e sujeição.

<sup>7</sup>Além disso, a mudança na superestrutura somente é possível em função da alteração dos fundamentos econômicos de uma sociedade. Nesse espírito, poder-se-ia compreender o nascimento da filosofia



materialismo histórico de Marx não somente se apresenta como uma filosofia da história alternativa àquela de matriz hegeliana como se converte em um paradigma explicativo para a própria historiografia: para que se compreendam as causas por detrás de eventos históricos importantes para certa civilização, ou da natureza da sua organização social e suas manifestações culturais, deve-se investigar, através de pesquisa empírica, como efetivamente se davam suas relações de ordem econômica. Nota-se, portanto, que o paradigma historiográfico materialista se presta, também, para a explicação dos fenômenos típicos do campo da cultura, e, por isso, da ideologia. Com isso em mente, as produções filosóficas de Adam Smith e Thomas Hobbes, por exemplo, poderiam ser compreendidas como elaborações discursivas que, por detrás de suas teses explícitas, carregam uma visão de mundo cujo fundamento repousa nas relações econômicas de seu tempo, na medida em que contribuiriam para a legitimação de uma nova visão de mundo, típica da burguesia que ascende, na modernidade, ao posto de classe dominante.

Quanto a isso, Marx escreve:

Na produção social das suas vidas, os homens entram em certas relações que são indispensáveis e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a um estágio definido de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A soma total dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real, na qual emerge uma superestrutura legal e política, a que correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material **condiciona** a vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina aquilo que eles são, mas, ao contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência. (...) Com a mudança dos fundamentos econômicos, a imensa inteira superestrutura é mais ou menos rapidamente transformada. Ao considerar tais transformações, uma distinção deve ser sempre feita entre a transformação material das condições econômicas de produção, que podem ser determinadas com a precisão da ciência natural, e as formas legais, políticas, religiosas, estéticas ou filosóficas – em resumo, formas ideológicas nas quais os homens se tornam conscientes do conflito e as combatem. (MARX, pág.)

O marco teórico materialista preserva, portanto, também no que diz respeito à obra de arte, o vínculo entre suas significações mais profundas com as condições mais gerais, de outra ordem que não meramente estética, nas quais foi produzida. Essas considerações são importantes para que se compreenda o marco teórico herdado e assumido por Adorno, em particular no que diz respeito ao modo como compreende a

---

platônica, por exemplo, como consequência da reestruturação da base material de uma sociedade. A decadência da *pólis* ateniense e, conseqüentemente, dos valores que professava, em função da derrota na Guerra do Peloponeso, resultaram em desencanto com a vida política: Platão constitui a reação contra a sofística, cujo resultado terminou sendo a valorização de um modo de vida dedicado à contemplação inativa frente à ação política.

relação da gênese da obra de arte e da sua experiência com o contexto social mais amplo. Adorno é, por sua vez, subsidiário da tradição de pensamento, iniciada em Hegel e desenvolvida por Marx<sup>8</sup>, segundo a qual, como vimos, a obra de arte é como que um *texto* capaz de informar – literalmente, *tomar a forma*– os conflitos fundamentais existentes em um determinado momento histórico, tematizando-os com vistas a solucioná-los. Adorno conserva a lógica dialética hegeliana, mas substitui seu aspecto idealista pela inflexão materialista marxiana. Assim, a obra de arte não mais adquire sua significação por tematizar conflitos internos ao desenvolvimento dialético do espírito e de sua tomada de consciência, mas por ser parte de um processo histórico, também dialético, mais amplo, movido pelas contradições das relações econômicas e sociais: a obra de arte somente pode ser compreendida em seu significado mais profundo quando lida contra o pano de fundo do momento sócio-histórico no qual foi produzida e do qual é testemunha textual. O mesmo vale, também, para as demais produções culturais, dentre as quais, para Adorno, está a própria produção científica. Quando analisa as teorias do inconsciente da psicanálise de seu tempo, por exemplo, Adorno diagnostica, ao modo marxista, uma função ideológica na sua tendência de conceber o inconsciente como sendo de caráter irracional: defende que tais teorias, ao apresentar o inconsciente como irracional frente a uma sociedade capitalista progressivamente mais racionalizada, distraem a atenção dos sujeitos para o aspecto opressor da lógica econômica dominante – estritamente racional –, postulando a existência de um âmbito da existência em que o indivíduo supostamente poderia refugiar-se da dominação racionalizante que enfrenta na vida real.

---

<sup>8</sup> Em seu artigo “Adorno Defended against his Critics and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz”, M. J. Thompson vai além ao considerar que Adorno não somente é um herdeiro da tradição filosófica hegeliana mas que seu trabalho – e, em particular, sua crítica ao jazz – somente pode ser entendido como sendo um legítimo representante do pensamento hegeliano como tal. Para Thompson, “a teoria da cultura de Adorno é definida por uma concepção hegeliana da consciência e da sociedade de modo que, portanto, sua teoria estética é parte integrante de sua teoria social mais ampla” (THOMPSON, 2010, pág. 38). Essa leitura certamente tem seu mérito, além de base textual, na medida em que Adorno de fato se dedicou aos estudos da dialética hegeliana – publicou, em 1963, a importante obra *Três Estudos sobre Hegel* –, ainda que tenha desenvolvido sua própria compreensão do processo dialético, em especial na obra *Dialética Negativa*, publicada já em sua maturidade, em 1966. Consideramos, no entanto, que a leitura de Thompson, talvez influenciada pelo ambiente acadêmico estadunidense, negligencia a influência marxista na obra de Adorno, especialmente em função da enorme repercussão que o interesse de W. Benjamin em Marx teve sobre seu pensamento. Ainda na década de 1930, Adorno teve em Lukács, influente pensador húngaro de orientação marxista, uma enorme referência para a compreensão das relações entre os aspectos estruturais (econômicos) do mundo ocidental e suas consequências na cultura e na ideologia. Defendemos que qualquer tentativa de compreensão do pensamento adorniano que desprezasse o aparato conceitual de matriz marxista, em especial do conceito de *fetichismo da mercadoria*, será, fatalmente, incompleta e enfiada, privando o pensamento de Adorno de seu aspecto mais essencial, a saber, o de crítico da ideologia dominante na sociedade do mercado, da técnica e da racionalidade como meio, servil à lógica da produtividade e do lucro, típicos do capitalismo industrial mais desenvolvido.

Depois de sua tese de doutoramento sobre Kierkegaard, escrita ainda na década de 1920, quando suas ideias ainda se filiavam à escola neo-kantiana, Adorno progressivamente desenvolveu um pensamento próprio, caracterizado por uma crítica da cultura, elaborada sobre as bases do materialismo dialético marxista. Adorno parte da tese marxista exposta no primeiro livro d'O Capital, segundo a qual a divisão do trabalho no contexto capitalista, marcada pela mercantilização da força de trabalho e pelo caráter privado da produção, teria como resultado impactos profundos não somente na organização das relações econômicas da sociedade, mas também no modo como esses compreendem a si próprios e suas relações sociais. Assume, portanto, a referida distinção entre *estrutura* e *superestrutura* da organização social. Condicionados pela ideologia que deriva do trabalho privado, os homens fazem a sua própria história, mas não o fazem de livre espontânea vontade: afinal de contas, não são eles que escolhem as circunstâncias sobre as quais a história pode ser feita. Adorno concorda, pois, com a tese segundo a qual somente é possível compreender os desenvolvimentos históricos e, também, o desenvolvimento das manifestações culturais na medida em que se conhece a base material sobre a qual os acontecimentos se desenvolveram. Como dito, se é verdade que a estrutura econômica termina por condicionar as formas de relação social dos povos e de suas respectivas instituições, somente com referência a ela será possível compreender até mesmo as formas de consciência típicas de um determinado período. Segundo esse paradigma, abre-se uma nova possibilidade de trabalho intelectual para o filósofo: esse passa a ter a função de *crítico da ideologia* dominante, desmascarando sua artificialidade e apontando sua vinculação com a ordem econômica vigente. Nisso consiste a continuidade que se verifica ao longo de toda a trajetória intelectual de Adorno: já sua crítica à filosofia de Kierkegaard, sua interpretação da obra musical de Beethoven, sua disputa com os teóricos neo-freudianos, sua análise do papel social da Indústria Cultural e, claro, sua análise do Jazz são, todos, diferentes capítulos de um mesmo intento: a saber, o de mostrar como os mais diversos tipos de manifestações no campo da cultura – na filosofia, na ciência ou na arte – estão permeadas por uma visão de mundo fundada na ordem econômica capitalista dominante. Adorno é, então, um pensador da superestrutura, e se mantém fiel à tarefa de mostrar o seu caráter ideológico. Nesse sentido é que devem ser interpretados seus escritos sobre música em geral e, em particular, sobre o jazz. O jazz é ideologia na exata medida em que é falsa consciência: reproduz, ainda que de maneira inconsciente e com uma pretensão modernista, os ideais do capitalismo desenvolvido – enfatizando uma

visão de mundo que, pensa Adorno, é avessa à liberdade e ao indivíduo. É falsa consciência porque enquanto se apresenta como uma forma de arte revolucionária e contestadora da ordem, e assim é pensada por seus músicos e idealizadores, supostamente capaz de superar a alienação musical por meio da sua explosão de energia e seus improvisos, guarda, secretamente, todos os ingredientes da própria sociedade que acusa. Apresenta-se como uma válvula de escape que não permite que o sujeito escape para lugar algum; ao contrário, tal como toda música de entretenimento, é procurado pelo indivíduo exaurido pela rotina de trabalho e pela vida nas cidades. O indivíduo que nele busca encontrar a fuga do trabalho e de sua alienação, termina, no jazz, sendo lançado, novamente, no mundo da mecanização alienada.

O tema da coisificação, então, passa a ser explorado desde a ótica de um fenômeno em particular: das produções musicais na sociedade capitalista contemporânea. Ao fazê-lo, Adorno chega onde nenhum outro marxista tinha, até então, chegado: toma a música – considerada nas esferas de sua *produção, reprodução e consumo* – como um produto cultural que, por ser, como as demais manifestações culturais, reflexo das estruturas econômicas e, em particular, submetida à lógica da mercadoria, é capaz de mostrar as características gerais da dominação do capital. Percebe, então, como as formas musicais mais populares de seu tempo – em particular o Jazz que, na década de 1930, emerge como revolucionário na América – são, todas elas, alienadas e alienantes: alienadas porque reproduzem tanto no seu aspecto formal quanto na sua lógica produtiva a dominação da mercadoria, que reduz a si e ao consumidor a condição de *coisas* em relações comerciais orientadas exclusivamente pelo valor-de-troca do produto musical; alienante porque, ao invés de colaborar para a conscientização do processo de alienação generalizado, distrai o ouvinte e o ilude, dando a ele momentos de distração e esquecimento da realidade atroz que o domina. Por isso, Adorno considera que há um abismo entre *o que se diz* sobre o jazz – sua ideologia – e o que de fato se encontra quando se procede a uma análise estritamente técnica de suas canções de sucesso. De um lado, o jazz é valorizado por ter suas origens ligadas ao blues americano, desenvolvido a partir do sofrimento e da resistência dos negros trazidos da África para servirem de escravos nas fazendas do sul dos Estados Unidos. É valorizado, portanto, por estar enraizado no sofrimento das classes oprimidas, e por dar voz aos gritos de lamento e superação dessa população. O jazz é visto como música moderna, urbana, democrática, cheia de vitalidade e liberdade. Do ponto de vista musical, é conhecido pela alta capacidade técnica de suas orquestras, pela capacidade de improvisação de

seus músicos, pela energia e imediatidade de suas apresentações ao vivo. O jazz pareceria, portanto, o candidato mais bem qualificado ao título de *música não-alienada*, de caráter libertário em seus aspectos tanto sociais quanto intrinsecamente musicais: uma forma de arte cujas origens se encontram no povo explorado que, em função da própria luta e senso de comunidade, foi capaz de desenvolver uma música que expressa seu lugar no mundo de forma livre e não-mediada. Contrariamente à tradição musical erudita europeia, que instituiu uma separação entre aquele que compõe e aqueles que, na orquestra, executam a obra – isto é, *alienou* a obra musical, reificada, autonomizada –, o Jazz pareceria ter reconciliado, na figura única do músico negro que improvisa, as dimensões da composição espontânea, improvisada, e da execução da peça musical. A aparência de modernidade, no entanto, é, para Adorno, apenas aparência: em contraste, considera que o ar de novidade – e mesmo de *novidade revolucionária* no mundo da música – constitui, no Jazz, uma camada que esconde sua verdadeira natureza e suas verdadeiras relações com o *modus operandi* do capitalismo de seu tempo.

### 3. JAZZ E INDÚSTRIA CULTURAL: PARALELO ENTRE TEORIA ESTÉTICA E TEORIA SOCIAL

O temor que marca os últimos escritos de um desiludido Thorstein Veblen, de que o jogo das forças sociais e econômicas seja imobilizado em uma situação hierarquizada, negativa e a-histórica, uma espécie de sistema feudal potencializado, pode ter pouca probabilidade de se confirmar, mas é inerente ao jazz como seu maior desejo. A *imago* do mundo técnico possui indiscutivelmente um aspecto a-histórico que torna possível a sua utilização como miragem mítica de eternidade. A produção planejada parece retirar do processo de vida todo o imprevisível, o imprevisível e o incalculável, privando-o assim do genuinamente novo, sem o qual a história dificilmente pode ser pensada.

*Theodor Adorno*<sup>9</sup>

A função social do jazz afina-se com sua própria história, a saber, a história de uma heresia absorvida pela cultura de massa. Sem dúvida, dormita no jazz o potencial de uma sublevação musical a partir da cultura por parte daqueles que não foram por ela aceitos, ou, então, irritaram-se com sua desonestidade. Mas o jazz terminou por ser cada vez mais aprisionado pela indústria cultural, e, com isso, pela conformidade musical e social.

*Theodor Adorno*<sup>10</sup>

Adorno filia-se à tradição de pensamento iniciada por Hegel e revolucionada por Marx, segundo a qual os fenômenos da cultura somente podem ser compreendidos como sendo vinculados aos momentos de um processo sócio-histórico mais amplo. Se pretendemos, portanto – dirá Adorno –, compreender aquilo que julga como os aspectos alienado e alienante da obra de arte, em especial da produção musical e do seu consumo, sob a égide do capitalismo, é preciso que se compreenda, antes, a estrutura mais ampla, histórica, social e econômica, que, em última análise, condiciona as produções artísticas e o modo como elas influenciam a constituição das consciências dos indivíduos. Aquele que não conhece o contexto mais amplo do pensamento de Adorno pode ser levado, ao entrar pela primeira vez em contato com suas críticas ao jazz, a pensar que o filósofo sequer conheça a fundo a música sobre a qual está falando. De fato, muitos atribuíram as críticas de Adorno a um suposto desconhecimento do tema. No artigo *The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in*

---

<sup>9</sup>ADORNO, Theodor. *Jazz: Moda intemporal*, In: Prismas, pág. 122.

<sup>10</sup> ADORNO, Theodor. *Música ligeira*. In: Introdução à sociologia da música, pág. 104.

*Weimar Germany*”, Bradford Robinson, através de uma historiografia da música popular alemã na República de Weimar, defende a tese segundo a qual as análises de Adorno têm em mente a música popular alemã dos anos 1920, atestando um desconhecimento do filósofo quanto à evolução do estilo nos Estados Unidos. O isolamento tecnológico e cultural vivido pela Alemanha, com relação a outros países desenvolvidos como Inglaterra e França, teria ocasionado o desenvolvimento e popularização de uma vertente de música popular dançante que, apesar de então receber a alcunha de “jazz”, consistiria em uma mistura de elementos das primeiras formas do jazz americano com o estilo musical dos conjuntos tipicamente alemães. Robinson escreve:

Our first step must be to remove two misconceptions associated with Adorno’s use of the term ‘jazz’: first, that it referred to what we regard today as jazz, and second, that the music it referred was American. Because of the peculiar manner in which American popular music was introduced into Weimar Republic, Adorno could not have known that when he took up his pen to polemicise against jazz he was writing about a specifically German brand of music. Adorno’s jazz writings, although post-dating the Weimar Republic, must be read within the context of Weimar Germany’s commercial music scene as a whole, a context largely forgotten today and, due to the predations of recent history, extremely difficult to reconstruct. (ROBINSON, 1994, pág. 1)

Acredito, no entanto, que a leitura que Robinson faz das análises de Adorno quanto ao jazz é ao menos incompleta, senão de todo equivocada. Primeiramente, é de se perguntar se Adorno escrevia sobre uma música que, de fato, não conhecia. Se Robinson estiver certo, então ao menos *On Jazz*, escrito em 1936, estaria sob suspeita e deveria, talvez, ser lido com uma ampla crítica à música popular alemã do período. Veremos, no entanto, que aquilo que é substancial em seu texto da década de 1930 permaneceu inalterado nas suas reflexões até seu falecimento em 1969. É difícil supor que Adorno tenha permanecido ignorante com relação aos desenvolvimentos do jazz norte-americano durante os longos períodos que estudou e lecionou nos Estados Unidos desde sua primeira emigração quando da ascensão do nazismo. Mais que isso, as alegações de Robinson falham em ser uma réplica adequada— na medida em que não ataca os argumentos apresentados, mas somente procura desqualificar aquele que os apresenta; mas, em verdade, indicam uma incompreensão do fundamento filosófico de suas análises, além de parecer não ter em mente o escopo teórico e conceitual que animam sua obra e sobre o qual comentamos no primeiro capítulo desse trabalho. Em troca, queremos sustentar o ponto de vista de que Adorno não é crítico ao jazz, unicamente, mas à música popular como um todo e, sobretudo, ao modelo de uma

sociedade que impôs ao campo das manifestações culturais a lógica da indústria e do comércio e a racionalidade técnico-científica que lhe é típica. Poder-se-ia perguntar, então, por que o filósofo se dedica a escrever especificamente sobre o jazz e não o faz sobre outros estilos musicais consagrados, também, como sabemos, pela Indústria Cultural e seu aparato propagandístico. Essa pergunta, no entanto, é ao menos em parte inadequada. Não é verdade que seu diagnóstico de que a Indústria Cultural tenha colaborado para transformar música em produto, impondo à composição musical os critérios de vendabilidade que a ela são externos, tenha sido formulado, em seus escritos, exclusivamente no que se refere ao jazz. Pelo contrário, ao longo das várias décadas que dedicou ao assunto, quando escreveu em periódicos sobre música e publicou importantes obras tratando dessa temática, suas reflexões sobre o jazz constituem pequenos comentários – são apenas três textos que tratam do assunto – diante de uma produção intelectual de uma vida. Aquele que desconhece, portanto, a biografia do autor e toma contato apenas com os referidos textos ignora que o jazz nunca esteve no primeiro plano da atividade intelectual de Adorno, nem sequer dentro do contexto de seus trabalhos específicos sobre música.

É verdade, no entanto, que Adorno nunca produziu qualquer texto que tratasse especificamente da *country music* ou dos *crooners* do rádio, por exemplo – para ficarmos apenas no contexto da indústria da música norte-americana –, ou que tenha se dedicado a pensar com detalhe qualquer outra vertente da música popular. Por que ter se dedicado, então, a tratar especificamente do jazz? A resposta, acreditamos, pode ser depreendida das próprias considerações de Adorno: diferentemente de outras vertentes da música popular, o jazz possui um grupo de seguidores que, mais do que defensores das suas eventuais virtudes musicais e estéticas, tomam o jazz como “visão de mundo” – como ideologia – e não raro o defendem atribuindo-lhe um caráter de modernidade revolucionária, invocando suas raízes históricas ligadas à escravidão africana como um sinal de uma natureza contestadora e revolucionária. O jazz teria a virtude de ser a expressão do sofrimento e da revolta contra a autoridade e a barbárie, e como tal deveria ser valorizado pelo seu caráter transgressor. Em *On Jazz*, por exemplo, Adorno considera que atribuir ao jazz um caráter revolucionário simplesmente pela alegação de suas origens históricas junto das comunidades oprimidas na América do Norte seria como que recair em uma forma de Romantismo que, como tal, pouco colabora para a compreensão de sua real natureza e do modo como se relaciona com o *status quo* contra o qual pretensamente se revolta. Escreve:



If one attempts, as has been the case often enough, to consider the use value of jazz, its suitability as a mass commodity, as a corrective to the bourgeois isolation of autonomous art, as something which is dialectically advanced, and to accept its use value as a motive for the nullification of the object character of music, one succumbs to the latest form of Romanticism which, because of its anxiety in the face of fatal characteristics of capitalism, seeks a despairing way out in order to affirm the feared thing itself as a sort of a ghastly allegory of the coming liberation and to sanctify negativity – a curative in which, by the way, jazz itself would like to believe. (ADORNO, OJ, 1936, pág. 48)

Esse me parece um ponto interessante na medida em que a discussão levantada por Adorno permanece de grande interesse nos debates contemporâneos acerca da relação entre arte e sociedade, especialmente no que diz respeito às manifestações culturais provenientes das classes oprimidas e suas significações para o campo da política. É comum que o discurso político de esquerda, formulado, pelo menos desde o final da década de 1960, a partir de um aparato conceitual relativista, proteja e valorize a arte produzida por essas comunidades, e o faça através de uma argumentação não muito distante daquela que Adorno atribui aos defensores do Jazz. Para Adorno, o caráter popular do jazz – e, portanto, aparentemente, de qualquer manifestação cultural das classes mais baixas – não é, de modo algum, positivo por si só: ao contrário, o jazz é pseudo-democrático e reacionário porque reflete, em si, as ideologias pseudo-democráticas e reacionárias das classes inferiores. A identificação com sua origem ligada à escravidão negra, por exemplo, não é, segundo Adorno, positiva por si só. Mais do que isso, ainda que as origens africanas do jazz sejam irrefutáveis, a Indústria Cultural logo cedo, segundo Adorno, fez do jazz um produto polido para a venda, administrando-o segundo a lógica da vendabilidade<sup>11</sup>. Townsend considera esse um traço

---

<sup>11</sup> A diminuição do papel da matriz africana na criação e desenvolvimento do jazz talvez seja um dos mais polêmicos pontos da sua crítica. Importantes historiadores do jazz, entre eles Eric Hobsbawn, autor do clássico “História Social do Jazz”, concordam, no entanto, que pouco da musicalidade puramente africana sobreviveu ao longo do processo de desenvolvimento da música negra americana. Hobsbawn escreve: “Entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica, certas escalas não clássicas (...) e certos padrões musicais. O mais característico deles é o padrão de “canto e resposta”, predominante no blues e na maior parte do jazz, e que é preservado em sua forma mais arcaica (como seria de se esperar) na música das congregações de gospel negro, com seu eco de *shouting dances*. (...) Mas isso não faz do jazz uma “música africana”. Basta ouvir qualquer tipo de música africana ocidental para notar a diferença. Aliás, os africanos ocidentais de hoje têm-se mostrado menos prontos a aderir a ele do que os jovens ingleses, que não têm nenhum elo tradicional com o jazz. Se consultados, os africanos ocidentais demonstrarão maior simpatia por formas caribenhas de música afro-americana”. (HOBBSAWN, pág. 60). O historiador enfatiza a matriz negra do jazz, mas ressalta suas influências europeias. Para ele, “o jazz surgiu no ponto de interseção de três tradições culturais europeias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã. Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã, das quais, para as nossas finalidades, as mais importantes são as canções gospel e o *country* blues. A região do Delta do Mississippi, com seu interior anglo-saxão protestante, seus braços se esticando até o Caribe espanhol, e sua cultura francesa nativa, combinaram

elitista de sua interpretação. Para ele, o ponto de vista de Adorno tem como consequência que “se estamos buscando contribuições válidas a uma cultura corrompida, não deveríamos procurá-las em nenhuma das classes baixas” e que, segundo Adorno, “produtos culturais de valor não se originarão nas classes oprimidas da sociedade, cuja escravidão projeta-se sobre suas criações, as quais, deste modo, voluntariamente colocam-se à mercê da exploração pela sociedade do consumo” (TOWSEND, 1988, p.81). Segundo a interpretação que propomos, a posição de Townsend é incorreta por projetar, na obra de Adorno, uma divisão clara e bipartida entre produtos culturais das classes baixas, necessariamente de baixa qualidade, e aqueles das classes altas, supostamente tomados como “alta cultura”. Townsend não tem em mente que a crítica de Adorno é endereçada ao projeto civilizacional, tomado como um todo, do mundo ocidental; por essa razão, Adorno dedicou-se, também, a denunciar o papel ideológico que a própria música tida como clássica passa a desempenhar no contexto do capitalismo desenvolvido. É verdade, porém, que há, em sua obra, a distinção entre “música séria” e “música de entretenimento”. No entanto, essa distinção nunca foi formulada segundo critérios de classe: ao contrário, basta uma breve pesquisa para que se identifique qual o tipo de música que, seja em 1936 ou em 2016, costuma agradar às classes mais abastadas. Sendo assim, lembremos: Adorno é dono de uma crítica da civilização e seu intento é desmascarar os aspectos ideológicos da cultura. Não se trata de considerar a música popular inferior *por ser popular*, mas, pelo contrário, de mostrar como os discursos que enfatizam seus aspectos contra-culturais e democráticos não passariam de mero palavreiro que, embora “bem intencionado”, se atém às aparências.

---

todos esses ingredientes como nenhuma outra região. (HOBSBAWN, pág. 61) Enfatiza ainda o caráter urbano do desenvolvimento do jazz, mostrando o vínculo indissociável do desenvolvimento musical com a vida dos trabalhadores pobres que conviviam no espaço metropolitano. Para Hobsbawn, o jazz compartilha essa característica com outros fenômenos populares que ganharam importância nos últimos anos do século XIX – tais como o *chansonnier* das classes operárias francesas e o flamenco andaluz espanhol. Para o historiador, “todos esses fenômenos têm duas coisas em comum: surgiram do entretenimento profissional dos trabalhadores pobres e surgiram nas cidades. São, na verdade, produto da urbanização: comercialmente, porque a certa altura passou a valer a pena investir uma boa quantidade de dinheiro nesse tipo de entretenimento; culturalmente, porque os pobres da cidade (incluindo os imigrantes recém-estabelecidos de outras partes do país ou do exterior) precisavam de entretenimento. (...) A banda de jazz de New Orleans desenvolveu-se, sem dúvida, a partir dessa tradição metropolitana de entretenimento, nesse caso o desfile público musical. (HOBSBAWN, pág. 70). É interessante notar como a descrição de Hobsbawn – para quem, diga-se de passagem, os escritos de Adorno contêm “algumas das mais estúpidas páginas já escritas sobre jazz” – corroborar a leitura adorniana, já em *On jazz*, segundo a qual o jazz é, já em sua origem, diretamente vinculado ao entretenimento e à comercialização.

Adorno escreve:

The fact that its democratic attitude is merely an illusion can be brought to light by an analysis of its reception. There is nothing more incorrect than to think of this as a plebiscite phenomenon. The capital power of the publishers, its dissemination through radio, and above all the sound film have cultivated a tendency towards centralization which limits freedom of choice and barely allows for any real competition. Its overpowering propaganda apparatus hammers the hits into the masses for as long a period as it sees fit, although most of these are the worst examples [of jazz], until their weary memory is defenselessly delivered up to them. And the wearing of their memory has in turn a retroactive effect on production. (ADORNO, OJ, 1936, pág. 50)

É claro que uma tal ideologia nunca foi formulada para outros ramos da música popular – inclusive porque o discurso associado a grandes porções do que se apresenta como música de entretenimento não somente não pretende dissimular seu caráter de mercadoria como, ao contrário, constrói sua legitimidade apresentando-se como tal. Contra estilos musicais que abertamente apresentam-se como produto a ser vendido – e que inclusive justifica sua baixa qualidade artística em função do próprio caráter de produto – Adorno nada tem a dizer. O caso é que todas as alegações em defesa do jazz por parte daqueles que Adorno considera “seus ideólogos” não passam, considera o filósofo, de pura ideologia: o discurso dos seus defensores, ainda que possa ser permeado das melhores intenções, não revela sua real natureza. O jazz é, para Adorno, um *puzzle* a ser resolvido, e esse é o papel do filósofo enquanto crítico cultural e da ideologia. Thompson (pág. 46) ressalta esse aspecto ao sustentar que as formulações do filósofo alemão, em especial aquelas que dizem respeito à natureza do Jazz, são mais do que uma mera crítica musical: em troca, na medida em que essas críticas se endereçam ao modo como se dá a relação entre música e sociedade, elas têm como base uma compreensão específica da natureza da consciência individual e de organização social que, por sua vez, reverbera a tradição de pensamento hegeliano – em particular, o modo como esse pensamento foi assimilado, desenvolvido e levado adiante pela tradição marxista. Sendo assim, a crítica à função social da obra de arte no contexto do capitalismo tardio, de Adorno, pressupõe: (i) uma certa concepção de sociedade dentro da qual o jazz em particular foi gestado e difundido; e (ii) uma certa compreensão do modo como a consciência individual se relaciona com o material musical promovido e difundido pela Indústria Cultural. Nesse sentido, a obra de Adorno consistiria em uma espécie de *psicologia cultural*, na medida em que analisa o modo como se dá a relação entre o indivíduo e a obra musical, além de delinear as consequências – nefastas, para Adorno – que esse modo particular de relação causa naqueles que dela participam. Há,

de fundo, a concepção hegeliano-marxista segundo a qual a consciência individual é *moldada* em função do tipo de relação que estabelece com o mundo exterior: isto é, mais do que uma mera influência, o conflito dialético travado pela consciência com a negatividade do não-Eu, para usar o jargão hegeliano, é determinante para moldar a sua estrutura interna de pensamento e sentimentos. Tendo esse modelo em vista, percebe-se com mais clareza a preocupação do pensamento de Adorno com a espécie de obras de arte com as quais os sujeitos modernos têm mais comumente entrado em contato. Para falar especificamente da apreciação de um material musical, seu impacto nas consciências, segundo esse ponto de vista, vai muito além da mera afinidade do indivíduo com música, mediada exclusivamente pela categoria de gosto. Mais que isso, sua própria conformação como consciência se dá *em função* dos aspectos formais da peça musical com a qual se relaciona. É desse pressuposto, portanto, que parte sua crítica a toda forma musical de sua época e, em particular, ao jazz. Em seu controverso artigo “*On Jazz*”, de 1936, Adorno define o jazz como um tipo de música dançante típica do pós-Primeira Guerra, que se diferencia das formas precedentes de músicas destinadas à dança em função de sua roupagem moderna. Em contraste, procura mostrar que o ar de novidade – e mesmo de novidade revolucionária no mundo da música – constitui, no Jazz, uma camada que esconde sua verdadeira natureza e suas verdadeiras relações com o *modus operandi* do capitalismo de seu tempo. É certo, portanto, que não somente a compreensão do pensamento adorniano acerca da música e do fenômeno do Jazz, bem como a possibilidade de impingir-lhe qualquer crítica, demandará que compreendamos, ao menos em linhas gerais, os *fundamentos filosóficos* que sustentam seu pensamento mais geral, e que, em última análise, condicionam seus pontos de vista mais particulares acerca de um ou outro fenômeno da cultura. Como vimos na Introdução, constatei, ao longo dessa pesquisa, que, além da relativa escassez de trabalhos que tematizem a crítica específica que Adorno direciona ao Jazz, muitos deles não encontram sucesso ao fazê-lo por criticarem Adorno como que *de fora para dentro*. Isto é, ao invés de se perguntarem pelos fundamentos filosóficos mais gerais que sustentam a crítica, procuram desqualificar a crítica de Adorno ao Jazz por meio de acusações que em nada se relacionam com o seu conteúdo mesmo: tornou-se um lugar comum a opinião segundo a qual a crítica adorniana é o resultado do pensamento conservador, elitista e mesmo racista de seu autor, como aponta Thompson (pág. 37) em sua defesa da posição de Adorno. Quando se trata da sua filosofia do jazz, no entanto, é preciso que se tenha em mente que a crítica desenvolvida pelo filósofo – tanto no que se

refere às questões relativas aos aspectos estritamente musicais do jazz, quanto quando este é pensado do ponto de vista do fenômeno social, localizado em sua dimensão histórica e social particular – tal crítica é um momento da consecução de um projeto intelectual mais amplo do filósofo alemão, e dele inseparável. As considerações de Adorno não são, portanto, meras críticas à música como tal, baseada em simples critérios subjetivos como os juízos de gosto. Nem sequer são fundamentadas em critérios objetivos de alcance estritamente musical. Em troca, a crítica que Adorno faz ao jazz é inseparável – e, sem ela, incompreensível – de sua análise crítica mais ampla ao desenvolvimento do capitalismo na Europa ocidental e na América, especialmente após o grande desenvolvimento industrial do século XIX e sua consolidação, sobretudo após a primeira grande guerra, nos primeiros anos do século XX. Quero defender, em troca, a tese de que Adorno é autor de uma *crítica civilizacional*. Sendo assim, suas considerações acerca do jazz, seja do ponto de vista do fenômeno social, seja no que diz respeito aos seus aspectos intrinsecamente musicais, somente podem ser compreendidas como sendo parte de uma crítica mais ampla que ataca o modelo de civilização que se desenvolveu no ocidente a partir do cruzamento dos ideais iluministas, da moral do trabalho protestante e da ascensão e consolidação da burguesia industrial: trata-se, segundo Adorno, de um modelo civilizatório do qual o jazz não somente é produto mas também um legítimo representante e propagador. Ele é, portanto, criticável – e assim também o é todo o âmbito da produção musical administrada, seja na esfera da *música ligeira*, seja no campo da *música séria* – na medida em que carrega, enfatiza e perpetua, tanto nas suas qualidades musicais que lhe são intrínsecas quanto nos aspectos sociais do fenômeno histórico do qual é parte, um projeto civilizacional que, cunhado pela ascensão da burguesia ao poder, tem como consequência última a progressiva dissolução das condições de possibilidade para a existência do indivíduo sonhado pela modernidade esclarecida, sacrificando sua liberdade sob a marca do totalitarismo. Trata-se de uma forma musical condenável por fazer coro, junto com os demais produtos Indústria Cultural, no campo das artes plásticas, do cinema e da própria música, ao louvor da ideologia burguesa manifestada na adoção da técnica como visão de mundo e da conseqüente ascensão de uma forma de racionalidade tecnicista que, ao se converter em um mero instrumento para a consecução dos ideais burgueses da produtividade e do lucro, em nada mais se assemelha à concepção iluminista que lhe outorgava um papel libertador.

Como aponta Thompson, para Adorno “teoria musical e teoria social relacionam-se de perto pois, apesar de possuírem diferentes implicações, se assemelham no fato de que a música possui a capacidade de revelar as contradições sociais por comunicar ao ouvinte um modo particular de relacionar-se com o mundo objetivo” (2010, pág. 39). A filosofia do jazz, portanto, constitui uma área de estudo comuns às teorias Estética e Social. Adorno considera que apenas a arte verdadeira é capaz de libertar o sujeito da ditadura do que lhe é imposto – aquilo que, no mundo social, é por ele *taken for granted* –, na medida em que for capaz de possibilitar ao indivíduo que conceba um mundo novo através do desenvolvimento da fantasia e da ilusão, capacidades constantemente refreadas pelo tipo de vida que se leva em uma sociedade que aprisiona os sujeitos ao mundo do trabalho e os educa segundo a ideologia da técnica. Contrariamente à visão positiva de Benjamin, em seu clássico artigo “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, considera que, no mundo tecnológico, a emancipação da tecnologia, ainda que tenha lançado as condições materiais para a democratização do acesso à arte ao condenar à morte o aspecto aurático da obra de arte burguesa através da sua possibilidade de reprodução, traiu seu ímpeto libertário ao pôr-se à serviço do ideário tecnicista e de sua visão de mundo<sup>12</sup>. A arte burguesa, ainda que inacessível à maioria nas paredes dos museus e das coleções particulares, guardava ainda uma qualidade que se perde com o processo de reprodução em massa: seu distanciamento do mundo real e cotidiano vivido pelos homens ainda possibilitava que pudesse ser pensado um mundo diferente deste que nos é dado. A reprodução em massa da obra de arte veio acompanhada da reprodução acrítica das próprias condições sociais que oprimem o indivíduo da sociedade industrial: a obra de arte produzida sob a marca da mecanização da linha de produção, agora democratizada, carrega consigo na direção dos seus consumidores as marcas da mesma mecanização que oprime os indivíduos cotidianamente na esfera do trabalho e da indústria. Os produtos da indústria cultural, portanto, convertem-se em veículo disfarçado da lógica da produção e da técnica como ideologia, e reforçam os valores vigentes junto aos indivíduos que os consomem

---

<sup>12</sup>Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objectiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que profibem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os factos que desfilam velozmente diante de seus olhos. (ADORNO, DE, pág. )

justamente nos momentos de lazer nos quais gostaria de esquecê-los<sup>13</sup>. Na Dialética do Esclarecimento, Adorno estabelece esse ponto de forma explícita:

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los abertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. É possível depreender de qualquer filme sonoro, de qualquer emissão de rádio, o impacto que não se poderia atribuir a nenhum deles isoladamente, mas só a todos em conjunto na sociedade. Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo. (ADORNO, DE, pág. )

Nesse contexto, as manifestações artísticas ou reproduzem ou reforçam a ideologia. Como diz Thompson, para Adorno “as ‘boas’ obras de arte têm a habilidade de resistir ao *status quo*, mostrando sua falsidade; elas carregam consigo uma *promesse de bonheur*, mas apenas através da revelação do mundo como um lugar que não deveria ser como é. A arte verdadeira, a boa arte, age para negar a ordem social existente” (THOMPSON, 2010, pág. 39 – minha tradução). O trabalho da filosofia enquanto crítica, portanto, e em particular da Estética, consiste em, através da análise das obras de arte, mostrar seus eventuais aspectos conservadores ou revolucionários. O filósofo é crítico da cultura na medida em que mostra o caráter ideológico das diversas manifestações culturais. Em sua análise do conceito de coisificação na obra de Adorno, em especial com relação à sua aplicação na compreensão dos fenômenos musicais contemporâneos, Valls escreve:

O Jazz sugere uma impressão de “vitalidade negra”, de originalidade e ao mesmo tempo modernidade, de democracia, de liberdade reprodutiva (que falta à música alienada), de improvisação, de subjetividade, de imediatidade, de comunidade. Se tudo isso fosse verdadeiro, seria preciso reconhecer que essa música de dança não constituiria uma forma artística alienada. (...) Conforme Adorno, Jazz é mercadoria, indústria e negócio artístico, e, além do mais, preenche uma função ideológica. A *substância do Jazz* se caracteriza por extrema simplicidade, que exprime mansidão, convenção, impotência e conformismo. (...) “O Jazz é mercadoria em sentido estrito” (1936, p. 238); não suprime a alienação, mas a reforça. A alienação de que aqui se fala é a alienação social. O homem alienado busca no Jazz uma fuga do mundo da mercadoria, mas sem sucesso. (VALLS, p. 112)

---

<sup>13</sup>A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre: a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretensível conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. (ADORNO, DE, pág. )

O jazz, portanto, é ideológico, sendo uma daquelas manifestações culturais que, como dissemos, secretamente reproduzem a ideologia dominante da sociedade tecnológica. Sendo assim, é especialmente nefasto já que se apresenta como revolucionário enquanto atua, na verdade, como mistificador da realidade: também ele é, tal como as demais formas musicais, *estritamente mercadoria*. Nesse sentido, Thompson considera que “it is necessary to read Adorno’s critique of Jazz not only on the basis of his aesthetic philosophy – it is more important to read it within the context of what we could call his social-psychology of musical production and reception”, em especial levando em conta “how it fails to have ‘truth content’ in Adorno’s sense and therefore acts to form an agreement with the world rather than a critical orientation toward it” (THOMPSON, 2010, pág. 39).



#### 4. ASPECTOS FORMAIS: JAZZ COMO PARÁBOLA DE UMA SOCIEDADE TECNIFICADA

O jazz, que não por acaso se solidariza com a técnica, coopera com o “véu tecnológico” como um culto rigorosamente repetido, mas sem objeto. (...) O fato de que tenha cabido justamente ao truque da síncopa a ditadura musical sobre as massas faz lembrar a usurpação que caracteriza a técnica quando, apesar de toda racionalidade, converte-se em meio para o controle totalitário irracional. No jazz estão presentes mecanismos que pertencem na verdade à indústria cultural como um todo, ao conjunto da ideologia contemporânea.

*Theodor Adorno*<sup>14</sup>

Mas, como é possível levar adiante tal diagnóstico? Para tanto, Adorno é levado a se ocupar com uma análise dos elementos formais do jazz: isto é, o início de sua análise não é, apenas, de caráter sociológico, mas musical. Em seu clássico e controverso artigo “On Jazz”, define o jazz como um tipo de música dançante típica do pós-Primeira Guerra, que se diferencia das formas precedentes de músicas destinadas à dança em função de sua roupagem moderna. Adorno se manifesta, aqui, enquanto musicologista, e fundamenta suas considerações em critérios e parâmetros musicais objetivos. Esse é o único modo através do qual a análise de uma obra de arte, seja ela musical ou de outro tipo, pode escapar à mera subjetividade e às categorias do gosto. Além disso, somente uma análise dos elementos formais – sonoros, melódicos, rítmicos e harmônicos – é capaz de revelar a estrutura mesma da peça musical, bem como determinar objetivamente o seu valor, para além daquilo que salta à vista na sua mera aparência ou nos discursos sobre ela socialmente construídos. Isto é, apesar de todo *frenesi* da opinião pública sobre esse ou aquele movimento artístico – seja o jazz no campo musical ou o cubismo no campo das artes visuais –, apenas uma análise técnica e formal pode revelar a natureza da peça em questão (e, como vimos, o modo como determinará a conformação das consciências que com ela se relacionarem). Por isso, uma análise estritamente musical se faz necessária, que seja capaz de explicitar os aspectos técnico-formais das peças jazzísticas: somente assim Adorno pode argumentar de forma objetiva contrariamente aos “ideólogos” do jazz que sustentam seu aspecto transgressor e revolucionário. Sua crítica pretende mostrar, portanto, que naquilo que diz respeito à música em si, não há, no jazz, elementos que justifiquem seu alegado caráter de opositor

---

<sup>14</sup> ADORNO, *Prismas*, pág. 122.

às normas da cultura dominante; pelo contrário, o jazz se mostrará como mais um dos variados produtos forjados pela indústria cultural, sendo, portanto, ao mesmo tempo um resultado e um perpetuador da mentalidade técnica, de meios e fins, que encontra seus fundamentos na ascensão da indústria, da técnica e da ciência, promovida pelo capitalismo dominante.

Em *On Jazz*, Adorno nota que o sucesso comercial e de crítica de certas canções aclamadas como *standards* do jazz guarda uma contradição: de um lado, muito do que é aceito como jazz não recebe grande atenção de público e crítica, sendo relegado a um patamar inferior de admiração pelo público na comparação com os clássicos do estilo. De outro lado, canções de sucesso, colocadas no hall dos standards do estilo, não satisfazem, surpreendentemente, os princípios formais – melódicos, harmônicos, rítmicos – normalmente tidos como definidores do estilo. Adorno se pergunta: o que leva o público a caracterizar como jazz produções que formalmente nada ou pouco se aproximam dos parâmetros do estilo? Por que elas recebem a alcunha de “jazz” enquanto canções que, por sua vez, satisfariam os cânones musicais do estilo, são preteridas? Adorno é claro: o fato só seria contraditório se a classificação musical enquanto jazz fosse, de fato, baseada em critérios unicamente musicais. O fato, então, sugere que os critérios mobilizados para que uma determinada canção seja reconhecida como um expoente do jazz não são de caráter estritamente musical, mas têm algo de distinto. Segundo o filósofo, “o Jazz não é o que é: sua articulação estética é parca e pode ser compreendida de relance. Em troca, ele é aquilo **para que é usado.**” (ADORNO, OJ, 1936, pág. 47 – grifomeu). O jazz é funcionalizado, sob a lógica do mercado fonográfico, na medida em que é coisificado como mais um dos produtos da indústria musical. E, há de se notar, na medida em que é coisa a ser vendida, mesmo sua constituição técnico-formal mais íntima passa a ser determinada, já nas fases da composição e produção musical, pela mentalidade tecnicista e racionalizada que permeia a ideologia do capitalismo desenvolvido. Aqueles que passaram a compreender o processo de composição musical como sendo um estágio da manufatura de um produto a ser vendido são levados a compor uma peça musical seguindo os mesmos parâmetros que norteiam a produção de qualquer outro item industrializado destinado ao consumo. Com o auxílio do conhecimento adquirido pelos institutos de pesquisas quanto aos gostos das massas, a produção musical passa a ser pensada como o emprego calculado de certas fórmulas, previamente testadas, misturadas de modo conveniente a

fim de compor um material sonoro vendável<sup>15</sup>. A lógica interna daquilo que é composto não será, portanto, a do desenvolvimento do material sonoro infinito, mas a mera aplicação de certas fórmulas e clichês que, através da combinatória por trás dos seus diferentes arranjos, constituem os sempre iguais – ainda que diferentes – produtos da indústria de massas. Quanto a isso, escreve:

Jazz is not what it “is”: its aesthetic articulation is sparing and can be understood at a glance. Rather, it is what it is used for, and this fact clearly brings up questions whose answers will require in-depth examination. Not questions like those pertaining to the autonomous work of art, but rather like those brought to mind by the detective novel, with which jazz has in common the fact that it maintains an inexorably rigid stereotipology and at the same time does everything it can to let that stereotipology be forgotten by means of individualizing elements, which are again themselves ultimately determined by the stereotipology. (ADORNO, *On Jazz*, 1936, pág. 47)

A mesmice e a rigidez racionalizadas, enraizadas na mentalidade industrial, deixam suas marcas em tudo aquilo que resulta produto do processo de industrialização: no que diz respeito ao jazz, são reproduzidas no âmbito da métrica musical. Com relação a esse ponto, algumas palavras serão repetidas pelo filósofo em suas análises nos próximos trinta anos de produção intelectual no campo da crítica musical: *rigidez*, *mesmice* e *repetição* são características da estrutura musical jazzística tanto quanto o são dos mais rasos produtos da indústria fonográfica justamente porque, apesar das diferenças de superfície, todos são produtos da mesma indústria de modo que sua produção se orienta pelos mesmos critérios. O que lhe é particular, no entanto, é o fato de ter na síncopa o seu princípio rítmico mais fundamental: trata-se de uma estratégia de composição cujo princípio fundamental consiste em acentuar as notas nos tempos fracos do compasso, em geral na virada de um compasso para outro, com o objetivo de alterar a estrutura regular do ritmo. Um contrabaixo sincopado, por exemplo, adianta o ataque de cada nota, enfatizando o tempo que precede o tempo forte. Segundo Adorno, a

---

<sup>15</sup> Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de **necessidades iguais**. (...) Os padrões teriam resultado originariamente da necessidade dos consumidores: eis porque são aceitos sem resistência. De fato, o que explica é o círculo da manipulação e da **necessidade retroativa**, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. (...) A passagem do telefone ao rádio separou claramente os papéis. Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel de sujeito. Democrático, o rádio transformava-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações. (ADORNO, DE, pág. 100)

síncopa é empregada, no jazz, das mais variadas formas, chegando a altos níveis de complexidade em peças marcadas por grande virtuosidade. O emprego da síncopa, na medida em que consiste na quebra da monotoneidade do tempo quaternário – dando à estrutura rítmica um ar de groove e balanço –, é facilmente considerado como sendo a grande novidade do método de composição jazzístico, e a grande responsável pela visão segundo a qual o balanço e a malandragem jazzísticos seriam expressões de uma selvagem natureza humana, reprimida pelos arranjos sociais, libertada pelo sofrimento dos oprimidos e transformada em música. A síncopa seria o princípio interno à própria música capaz de traduzir o caráter transgressor do músico. Adorno considera, no entanto, que os seus variados modos de utilização – e mesmo suas muitas adaptações a outros estilos musicais populares – são meras adaptações do princípio fundamental que, ainda que de forma mais ou menos complexificada, permanece sempre presente. O princípio da síncopa, aparentemente rebelde à lógica da repetição, é, ele próprio, amarrado a uma estrutura métrica sempre a mesma, e, junto dela, constantemente se repete. Adorno escreve:

In all of these syncopations, which occasionally in virtuoso pieces yield na extraordinary complexity, the fundamental beat is rigorously maintained; it is marked over and over again by the bass drum. The rhythmic phenomena pertain to the accentuation and the phrasing, but not the timing of the piece, and even the accentuation consistently remains, related precisely through the bass drum and the continuo instruments which are subordinate to it, a fundamentally symmetrical one. The principle of symmetry is fully respected, especially in the basic rhythmic structure. The eight-beat measure, and even the four-beat half measure, are maintained, their authority unchallenged. (ADORNO, OJ, 1936, pág. 46)

Sendo assim, é precisamente no modo como o princípio da síncopa é empregado que Adorno encontra o primeiro aspecto paradoxal na construção musical do jazz, cujo esclarecimento somente será possível caso este seja compreendido como resultado de uma sociedade em si contraditória. O fenômeno percebido no modo como a síncopa é empregada no jazz é o mesmo que se percebe no contexto mais amplo da produção cultural como um todo. A lógica da vendabilidade impõe que os produtos manufaturados pela indústria da cultura devam atender a critérios contraditórios: de um lado, devem ser sempre diferentes, de modo que seja possível lançar novos filmes e músicas, promover novas estrelas do cinema e ídolos do jazz e, por conseguinte, dar prosseguimento às vendas; de outro, devem permanecer sempre os mesmos no que diz respeito à sua essência, de modo a fidelizar o público consumidor, educar suas

preferências e formatar seus reflexos condicionados para que, desejando sempre mais do mesmo, alegrem-se diante das novidades – que nunca são realmente novas – que lhe serão periodicamente oferecidas nas salas de cinema ou nas programações das rádios. Esse é, para Adorno, o aspecto dialético do capitalismo: deve sempre se reinventar permanecendo sempre o mesmo. A marca desse mundo financeiro administrado se verifica, portanto, na síncopa jazzística ou na técnica cinematográfica: apesar das aparentes diferenças entre dois produtos quaisquer, suas estruturas são mantidas inalteradas na medida em que todo o aparato técnico utilizado é rigorosamente o mesmo. A obra de arte marcada pela técnica e pela reprodutibilidade, produzida sob a lógica da sociedade administrada, enfatiza o detalhe, que dá sempre a impressão do novo, sem que transforme a estrutura – o jargão – em seu fundamento. O detalhe rebelde, portanto, ao mesmo tempo em que está, ele próprio, amarrado ao esquema do todo, por fim é derrotado pela mensagem da totalidade rígida que a ele subjaz e dela termina alienado<sup>16</sup>. A obra de arte exhibe, mesmo nos seus detalhes técnicos menos perceptíveis aos olhos e ouvidos pouco treinados, a face de uma sociedade que matou o indivíduo ao transformá-lo em no detalhe que sucumbe ao todo na mesma medida em que dele se aliena. Atenção para as palavras que Adorno escolhe: no jazz, a estrutura métrica fundamental mantém sua “autoridade não desafiada”. A síncopa retrata, no corpo da estrutura musical, a ilusão de liberdade que o indivíduo experiencia no tecido social de uma sociedade administrada. Na Dialética do Esclarecimento, quando o assunto não se resume às análises musicológicas do jazz, o mesmo tema reaparece na análise da estrutura da indústria cultural em sua totalidade:

---

<sup>16</sup> Aqui há, mais uma vez, uma similaridade entre a estrutura musical formal do jazz e dos demais produtos da indústria cultural, em particular o cinema. Na Dialética do Esclarecimento, Adorno escreve: “A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Ideia e com essa foi liquidada. Emancipando-se, o detalhe tornou-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmou-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. O efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal; a cor particular na pintura, a composição pictórica; a penetração psicológica no romance, a arquitetura. A tudo isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte. O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles” (ADORNO, DE, pág. ) Novamente, a coincidência dos diagnósticos de suas análises musicológicas com aqueles resultantes da crítica cinematográfica reforça nossa tese segundo a qual a crítica endereçada ao jazz somente pode ser compreendida como mais um capítulo de sua crítica civilizacional mais ampla. Mais que isso, o próprio fato de que manifestações artísticas de naturezas distintas, tais como a música e o cinema, adotem e reproduzam os mesmos padrões técnicos e formais é um sintoma, para Adorno, de uma civilização que foi totalizada por uma ideologia comum.

A compulsão permanente a produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) serve apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular. Tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar à aprovação ao primeiro olhar. Os grandes astros, porém, os que produzem e reproduzem, são aqueles que falam o jargão com tanta facilidade, espontaneidade e alegria como se fosse a linguagem que ele, no entanto, há muito reduziu ao silêncio. Eis aí o ideal do natural neste ramo. (ADORNO, DE, pág. 106)

Essas observações são, novamente, relevantes, para mais uma vez defendermos o ponto de vista segundo o qual a crítica endereçada à música negra americana em nada tem a ver com uma alegada postura elitista do filósofo, mas é apenas mais um capítulo de uma obra que procura desvelar a ascensão de uma racionalidade que, se em suas origens prometeu, como o Iluminismo, ser o veículo que levaria a humanidade à liberdade, converteu-se em um avião sem piloto – para usar a metáfora de Horkheimer – na medida em que se converteu em mero instrumento para a realização dos objetivos programáticos das grandes corporações e indústrias. Note que aquilo que está *sub judice*, na obra de Adorno, não é um ou outro regime político em particular, mas é, fundamentalmente, a visão de mundo – ou, a ideologia – tecnicista que anima o novo século, e que igualmente se reflete não somente nas diversas manifestações artísticas – pretensamente diferentes – como, também, nos diversos regimes políticos. Nesse sentido, a alienação que o indivíduo experiencia diante do mundo capitalista, no qual a indústria já escolheu previamente os produtos que, nos balcões, o sujeito pensará falsamente escolher, tem como fundamento a mesma racionalidade técnica industrial que de fundo anima os regimes totalitários que, mais explicitamente, transformaram o indivíduo em mera peça na engrenagem social estruturada pelo monopólio do Estado<sup>17</sup>.

Adorno considera, portanto, que o mesmo processo de alienação que se percebe na sociedade industrial de massas – em que os homens, tornados coisas na engrenagem

---

<sup>17</sup> É interessante o paralelo que Adorno faz entre as reações igualmente históricas do público diante dos ídolos da música e do cinema, nos países de economia capitalista, e dos líderes dos partidos únicos, nas sociedades de economia comunista. Em seu “Moda intemporal – sobre o Jazz”, Adorno escreve: *O jazz como instituição é algo dado, taken for granted, limpo e asseado. O momento de docilidade presente no frenesi paródico ainda é compartilhado, no entanto, pelos entusiastas do jazz em todos os países. Nisso o comportamento deles assemelha-se à seriedade animal dos séquitos nos Estados totalitários, mesmo se a diferença entre jogo e seriedade possa ali ser uma questão de vida ou morte. A propaganda para uma canção de jazz tocada por uma banda conhecida era a seguinte: ‘Follow Your Leader, X. Y.’. Enquanto nas ditaduras européias os líderes das duas tendências totalitárias bradavam contra o aspecto decadente do jazz, a juventude de outros países já se deixava eletrizar pelas danças sincopadas, cujas bandas se originaram, não por acaso, de bandas militares. A divisão entre núcleo central e os seguidores inarticulados tem algo em comum com aquela separação entre a elite do partido e o restante dos ‘camaradas’.* (ADORNO, MI, 1998, pág. 126)

do mundo da produção, não mais se relacionam de forma imediata com seus pares – replica-se no interior da obra musical ela própria, na medida em que a lógica do mundo coisificado permeia todo o âmbito da produção artística. No que diz respeito à sonoridade, o vibrato aparece como o elemento fundamental da construção sonora, replicando, do ponto de vista do som, a mesma oposição que há, na dinâmica, entre a acentuação e o tempo contínuo: trata-se de um elemento sonoro que dá ao som um elemento de subjetividade emotiva, sem que rompa, no entanto, com a rigidez da estrutura sonora à qual está submetido. Um exemplo pode ser encontrado na música de Sidney Bechet, jazzista que se tornou conhecido pelo vibrato característico do seu modo de tocar saxofone. Até meados da década de sessenta as formações dos grupos, ainda que variassem segundo a quantidade de integrantes, desde trios até grandes orquestras, pouca variedade se percebia quanto aos instrumentos escolhidos: o mundo acostumou-se a pensar a sonoridade jazzística como tendo como fundamento o piano, o contrabaixo e a bateria, responsáveis pelo desenvolvimento das estruturas rítmicas que sustentariam a inserção de instrumentos de sopro. Adorno considera, porém, que a escolha de um ou outro instrumento em particular nada tem a ver com a essência do que seria uma sonoridade típica do jazz. O jazz não é a música do saxofone e do trompete, da bateria, do baixo e do piano. Isso porque, segundo ele, o que determina o modo como um determinado instrumento será tocado não são suas características e possibilidades próprias, mas, ao contrário, é a sua capacidade de cumprir uma determinada *função* no contexto da peça. No jazz, o instrumento é *funcionalizado*, e tanto maior será seu aproveitamento quanto for sua capacidade de produzir uma espécie de efeito que dele é desejado: a saber, segundo Adorno, pela sua capacidade de produzir interferências entre o rígido e o excessivo. Nesse sentido se desenha, mais uma vez, um paralelo entre a obra de arte e suas características técnico-formais e a sociedade dentro da qual ela é produzida: no jazz, os instrumentos não são o que são – isto é, não têm liberdade para desenvolver suas potencialidades intrínsecas – mas convertem-se em mera função que deve ser cumprida de acordo com os fundamentos ditados pela rigidez do todo; para Adorno, eis mais uma parábola de uma sociedade em que a figura do indivíduo foi suprimida na mesma medida em que homens e mulheres são funcionalizados segundo a lógica da produção industrial. Sob o capitalismo industrial, pessoas se tornam peças de uma engrenagem que desconhecem e da qual não têm qualquer controle, e, como tais, são dispensáveis porque são substituíveis por outros capazes de cumprir a mesma função. O filósofo é explícito: “The mechanical constituent facts of the function may be

understood as a symbol of a social fact; the form is dominated by the function and not by an autonomous formal law.” (ADORNO, 1936, pág. 47). Nesse contexto social, não importa quem cumpra uma determinada função, desde que ela seja cumprida, e será escolhido para o mundo do trabalho aquele que cumpri-la de forma mais eficiente; no que diz respeito à sonoridade jazzística, a escolha de um ou outro instrumento, segundo Adorno, segue o mesmo princípio.

Trata-se, novamente, da tese marxista segundo a qual a coisificação é um fenômeno sócio-econômico que acomete os homens pressionados pela lógica dominante da mercadoria: por estarem os homens direta ou indiretamente ligados ao modo de produção capitalista, dominado pela lógica do valor-de-troca da mercadoria, e em função da conseqüente mercantilização das relações sociais das quais participam, são progressivamente coisificados – transformados em coisas – nas diversas dimensões da vida em sociedade. É a partir das conclusões que se seguem daí, em Adorno, que se configura o problema que esse trabalho se propõe a investigar. A partir do diagnóstico do Jazz como *música coisificada*, do músico de Jazz como *músico coisificado*, e do ouvinte de Jazz como *consumidor coisificado*, Adorno pretende apresentar, agora de forma positiva, sua concepção do que considera os requisitos estéticos que uma música não-alienada deveria preencher. Sustenta, então, que tanto melhor será uma produção musical sob o império do capitalismo quanto for capaz de formular em si mesma, usando os recursos de sua própria linguagem formal, as contradições que são típicas da lógica capitalista. A música não-alienada, portanto, deve ser capaz de simultaneamente expressar em si mesma os aspectos nefastos da lógica dominante e de atuar como uma forma de superá-los. A música deve ter, sendo assim, um caráter de *conhecimento*: e, não somente isso, deve ser tal que esse conhecimento seja usado para contribuir para a transformação social.

Em seu ensaio “Moda intemporal – sobre o jazz”, escrito em 1953 –escrito 17 anos depois de *On Jazz* – Adorno não somente mantém o fundamental dos seus pontos de vista acerca da tradicional música negra americana como ainda realça outros aspectos da estrutura musical jazzística e sua relação com questões sociológicas de amplo alcance. O período transcorrido entre a escrita dos dois ensaios assistiu, ainda na segunda metade da década de trinta mas sobretudo no início dos anos quarenta, ao *Swing* se transformar em uma imensa febre nas pistas de dança, tanto na América quanto na Europa. A Europa ardia na guerra mundial enquanto os conjuntos de *swing* animavam os clubes de uma costa a outra nos Estados Unidos; em paralelo, ao longo da década de quarenta, a



moda do ritmo dançante do *swing* progressivamente cedeu espaço para novos subgêneros, mais elaborados e complexos do ponto de vista musical. Nesse período, sobretudo o desenvolvimento do *Bebop*— ou de sua versão extrema, o *Hardbop* —, caracterizados pelos tempos acelerados e pelas improvisações virtuosas e em alta velocidade e já marcadas pelo emprego ostensivo de notas dissonantes, progressivamente afastou o jazz da sua característica originária de música para dançar — definição que, como vimos, havia sido acolhida por Adorno no seu texto de 1936. Importantes clubes especializados no estilo passaram a proibir seus frequentadores de que dançassem, alertando-os das novas regras expressamente por meio de cartazes. Importantes historiadores da música negra americana, como Eric Hobsbawn e Ken Burns, consideram que o processo de afastamento do jazz de suas raízes dançantes consistiu em uma reação de seus músicos e admiradores mais próximos contra a crescente popularização vulgarizante do estilo, cada vez mais dominado pela lógica da comercialização que se esforçou para progressivamente torná-lo mais palatável aos ouvidos e embranquecido aos olhos do grande público. Se assim de fato for, ao menos em um particular Hobsbawn e Burns deveriam concordar com o Adorno de 1936: o jazz desde então já sofreria um processo de captura por parte da indústria cultural e seus empresários. Marcado pelo ritmo fragmentário e nervoso, no qual a síncopa passa a ser casada com figuras rítmicas complexas, o *Bebop* foi responsável pela ascensão ao estrelato daqueles que, ainda nos dias de hoje, foram considerados os maiores mestres do estilo em função de sua destreza técnica e capacidade de improviso, em especial do saxofonista Charlie Parker e do trompetista Dizzie Gillespie, seus precursores, além do pianista Thelonious Monk, do trompetista Miles Davis e do saxofonista John Coltrane. O estilo pretendia ser uma nova libertação para os instintos criativos dos músicos negros que, na música, viam a possibilidade de expressar as agruras da vida sofrida que a população descendente de escravos enfrentava em um país profundamente racista e segregacionista. O jazz, mais uma vez, era visto como uma forma de expressão autêntica, revolucionária, contra-cultural e, portanto, não coisificada pela indústria do entretenimento. É importante notar que, ainda em 1953, Adorno estava ciente das transformações que o jazz sofrera naquele intervalo de tempo decorrido: mas sustenta, no entanto, que pouco ou nada havia se alterado na substância musical jazzística ela própria. Já no início de seu novo ensaio, sustenta que, na transição decorrida, “o piano monocromático que predominava no *ragtime* foi suplantado por pequenos conjuntos, geralmente de sopros; os aspectos selvagens das práticas das primeiras *jazzbands* de

Chicago e do Sul do país, especialmente em New Orleans, amenizaram-se com a crescente comercialização e com a ampliação do público, para serem novamente reanimados por tentativas de especialistas, que, entretanto, quer se chamem *Swing* ou *Bebop*, logo sucumbem novamente ao comércio, perdendo rapidamente o gume”. (ADORNO, MI, 1953, pág. 117). Reiterando o espírito da crítica que já fizera em *On Jazz*, em *Moda intemporal* Adorno sustenta, ainda, que

o jazz é uma música que combina a mais simples estrutura formal, melódica, harmônica e métrica com um decurso musical constituído basicamente por síncopas de certo modo perturbadoras, sem que isso afete jamais a obstinada uniformidade do ritmo quaternário básico, que se mantém sempre idêntico” (ADORNO, MI, 1953, pág. 117).

Alguns elementos retirados de uma análise musicológica dos elementos formais da música sustentam esse ponto de vista: além de enfatizar a já citada rigidez do ritmo quaternário fundamental, que se mantém intacto mesmo em face do abuso das síncopas que constantemente perturbam o ritmo, o caráter funcional – típico de uma sociedade que cultua a técnica como ideologia – novamente salta aos olhos de Adorno quando este se ocupa da análise do modo de composição jazzístico e da natureza de seus improvisos. A composição não mais é o desenvolvimento do material sonoro ele próprio, guiada pelo desenvolvimento das inúmeras possibilidades que lhe são intrínsecas, mas se converte na atividade industrial de montagem e desmontagem de peças sem relação umas com as outras que, mediante o uso da técnica, são repetidas vezes postas juntas na composição de novos arranjos. Mais uma vez, a análise musicológica deve ser compreendida em paralelo com suas críticas sociológicas: a música elabora a antinomia fundamental da sociedade burguesa, a saber, a supressão do indivíduo por parte da totalidade do âmbito social. No âmbito musical, correspondem aos indivíduos os elementos particulares – sons, notas, tempos – que compõem o decurso musical, enquanto a composição tomada como um todo corresponde à totalidade da sociedade. No mundo marcado pela técnica e pelo desaparecimento do indivíduo em detrimento da mera função que ocupa no mundo do trabalho, a música reproduz a ideologia na medida em que seus elementos constituintes mais fundamentais são agrupados, no interior da composição, de maneira arbitrária, sem que apresentem relação de necessidade não-mediada uns com os outros ou com a totalidade da composição. A música reproduz uma sociedade atomizada, de indivíduos coisificados, alienados dos seus pares e do todo na medida em que não mais neles reconhecem a si próprios. A produção musical

industrializada e racionalizada faz com que a música produzida sob a ideologia da técnica seja sempre “de fora pra dentro”, resultado de uma atividade racionalizante guiada pelo princípio da total e irrestrita intersubstituibilidade entre os elementos que a compõem: é esvaziada de sentido interno e passa a ser, essencialmente, a aplicação de fórmulas e padrões pré-fabricados. Como ocorre com as pessoas no mundo do trabalho, sempre é possível trocar uma peça a fim de produzir um novo produto, como também é possível adicionar ou remover os *gadgets* do último modelo da General Motors a fim de disponibilizar no mercado produtos cujas diferenças, apenas aparentes, tem por finalidade a mera categorização dos consumidores de acordo com sua renda. Não é à toa, diz Adorno, que os hits da música popular americana – que, posteriormente, passaram a ser considerados seus *standards* – configuraram o material musical preferido a partir dos quais os músicos e seus conjuntos desenvolviam suas próprias versões e seus próprios improvisos.

O jazz é uma maneira de interpretação. Como nas modas, o importante é o espetáculo, e não a coisa em si. O jazz não é mais composto, apenas frisa a música “leve”, os produtos mais desoladores da indústria de *hits* musicais. Os fanáticos – nos Estados Unidos eles se chamam *fans* – percebem isso com clareza, preferindo invocar os aspectos de improvisação da execução jazzística. (ADORNO, MI, 1953, pág. 119)

De fato, para tomarmos um único exemplo, a mesma canção “Summertime”, composta em 1934 por George Gershwin para a opera *Porgy and Bess* do ano seguinte, foi gravada por Sidney Bechet (1939), Bob Crosby (1939), Joe Sullivan (1941), Artie Shaw (1945), Charlie Parker (1949), Charles Mingus (1957), Louis Armstrong (1957), Miles Davis (1958), Duke Ellington (1961), John Coltrane (1961), Bill Evans (1962), Art Blakey (1964), entre outros, apenas para citar alguns dos mais importantes instrumentistas da história. Mesmo as diferenças nos improvisos, que por ventura justificariam as diferentes versões de uma mesma canção, são, para Adorno, mais o resultado da aplicação de truques pré-treinados que são aplicados aqui e ali conforme a intenção do solista do que expressões de uma natureza selvagem reprimida. Com seu ritmo desenfreado e sua sonoridade barulhenta, o *Bebop* talvez tenha sido um representante, ainda mais fiel do que foram as *early jazz bands*, de uma sociedade industrial marcada pela sujeição completa do indivíduo ao mundo do trabalho e à mentalidade que lhe é característica: mais do que nunca, o jazz escancara o seu caráter *procedimental*.

Adorno escreve:

Mas essas improvisações são meros embustes. Qualquer adolescente precoce nos Estados Unidos sabe que a rotina hoje em dia não deixa mais espaço para a improvisação e o que aparece como sendo espontâneo foi estudado cuidadosamente, com **precisão maquinal**. (...) Por isso as chamadas improvisações nada mais são que paráfrases de fórmulas básicas, sob as quais o esquema, embora encoberto, aparece a todo o instante. Até mesmo as improvisações são em certo grau normatizadas, e sempre voltam a se repetir. (ADORNO, MI, 1953, pág. 119 – grifo meu)

## 5. O OUVINTE DO JAZZ: COISIFICAÇÃO E ALIENAÇÃO

O poder social é hoje, mais do que nunca, mediado pelo poder sobre as coisas. Quanto mais intensa for a preocupação do indivíduo com o poder sobre as coisas, mais as coisas o dominarão, mais lhe faltarão traços genuinamente individuais e mais sua mente será transformada em um autômato da razão formalizada.

*Max Horkheimer*<sup>18</sup>

Vimos como Adorno concebe um íntimo vínculo entre os produtos culturais destinados às massas e os objetivos econômicos das grandes corporações que orientam essa produção. Indicamos que, para o filósofo, o jazz é mais uma entre as diferentes manifestações culturais dominadas e polidas pela indústria do entretenimento que, a partir de critérios estritamente mercadológicos, e não musicais ou artísticos, orienta a produção musical com vistas à sua comercialização. Indicamos algumas das observações de Adorno acerca das estruturas formais do jazz – rítmicas, melódicas e harmônicas – que pretendem indicar como a previsibilidade e a normatização também lhe são características, assim como nos demais produtos da indústria das massas. Pretendo ter indicado como essa crítica, ainda, não deve ser entendida como fruto de um preconceito musical irrefletido por parte do filósofo, nem ao menos como sendo uma mera expressão de seus gostos: ao contrário, ela não se destina ao jazz como tal, mas, contrariando àqueles que o defendem como música legitimamente moderna e contracultural, procura mostrar que sua própria constituição musical formal intrínseca entrega o seu caráter ideológico na medida em que reproduz, na intimidade da linguagem musical, aspectos da ideologia capitalista dominante em uma sociedade em que o aburguesamento dos valores e das visões de mundo se ampliou de forma a invadir a vida de todos aqueles que se veem forçados a se vincular ao mundo do trabalho, da técnica e do consumo. Procuramos traçar, portanto, as linhas gerais do paralelo que Adorno enxerga entre a produção musical, em particular o jazz, e as condições sociais e econômicas mais amplas: enquanto filósofo da música, Adorno é um crítico da ideologia dominante em uma superestrutura capitalista. O ataque à música de entretenimento, como foi dito, é apenas uma das frentes de uma crítica civilizacional, a um mundo progressivamente racionalizado e, ao mesmo tempo, desumanizado, que transforma a tudo e a todos em peças de um grande mecanismo econômico, marcado pela tecnicização alienante, direcionado à acumulação desenfreada e que cultua a

---

<sup>18</sup> HORKHEIMER, *Eclipse da razão*, pág. 145.

produção por si própria. No entanto, algumas considerações serão necessárias, ainda, com relação ao lugar dos *indivíduos* no referido contexto. Como foi dito na Introdução desse trabalho, a filosofia de Adorno – seja na crítica à indústria cultural, como feita no célebre capítulo da sua *Dialética do Esclarecimento*, seja nos textos em que se dedica especificamente ao jazz – flutua livremente em diferentes níveis de análise: a crítica à racionalidade técnica como ideologia e o diagnóstico de suas consequências coisificantes e alienantes se dão nas esferas artística e social e, também, na análise do próprio indivíduo. Nesse capítulo, pretendo indicar como Adorno compreende as consequências do processo de esclarecimento alienante para a vida individual e, sobretudo, por quais razões deve-se concluir que o jazz tem, também, a sua parte no processo de alienação e coisificação individual no contexto da sociedade tecnificada.

Como foi dito, Adorno considera o jazz como música alienada. No entanto, por que, também, deveríamos considerá-lo como *música alienante*? Adorno considera que a audição da música de entretenimento em geral cumpre também o seu papel na alienação progressiva dos indivíduos. Para que se compreenda sua análise, é fundamental que se tenha em mente a enorme influência que o conceito de *fetichismo da mercadoria*, primeiramente cunhado por Marx n’O Capital, exerce sobre o seu pensamento: essa noção é central nas análises de Adorno acerca da audição musical contemporânea e suas consequências sociopsicológicas e políticas. No capítulo “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”, Marx estabelece os fundamentos da sua teoria do *fetichismo da mercadoria*: fetichismo é o aspecto místico do qual um produto do trabalho humano é dotado quando se torna mercadoria em uma relação comercial de troca. Para ele, os modos de produção privados fazem com que as relações sociais entre produtores se resumam aos momentos de troca, havendo, como consequência, um ganho exagerado de protagonismo das mercadorias frente às relações sociais entre pessoas. Marx escrevera:

Os objetos de uso só se tornam mercadorias porque são produtos de trabalhos **privados** realizados independentemente uns dos outros. O conjunto desses trabalhos privados constitui o trabalho social total. **Como os produtores só travam contato social mediante a troca de seus produtos do trabalho, os caracteres especificamente sociais de seus trabalhos privados só atuam efetivamente como elos do trabalho social total por meio das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho e, por meio destes, também entre os produtores.** A estes últimos, as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem como aquilo que elas são, isto é, não como relações **diretamente sociais entre pessoas** em seus próprios trabalhos, mas como relações **reificadas** entre pessoas e relações sociais entre coisas. (MARX, 2013, pág. 148 – grifos meus)

Notamos, portanto, como Marx considera que a ocorrência de um fator de ordem econômica tem consequências que extrapolam o campo das relações econômicas como tais. De fato, Adorno toma a análise marxiana como ponto de partida para o desenvolvimento do que considera ser suas repercussões não somente sociais mas também psíquicas na vida dos indivíduos. Pelo fato de as relações de troca, das quais a mercadoria é a peça principal e constitutiva, passarem a ser o *único* modo através do qual as pessoas mantêm relação no interior do sistema capitalista, os indivíduos passam a enxergá-la sob o véu espesso de uma espécie de misticismo e feitiço: a mercadoria passa a ser idolatrada na medida em que, autonomizada e dotada de aparente vida própria, é vista como a personagem principal de todas as relações humanas, como se essas fossem impossíveis senão mediadas pela sua participação. Em consequência, tanto maior será a idolatria dedicada a uma mercadoria em particular quanto maior for o seu valor nas trocas comerciais das quais for participante. Sendo assim, para os homens que idolatram os produtos do seu trabalho privado, a ascensão da forma mercadoria faz com que o valor de troca dos produtos do trabalho humano passem a ser preponderantes com relação ao seu valor de uso, isto é, com relação àquilo que de fato daria sentido para o trabalho empregado em sua produção. Nesse sentido, já portador de um vocabulário influenciado pela psicanálise freudiana, Adorno considera que a super-valorização do papel da mercadoria nas relações sociais, e sua consequente aparência de autonomia, faz com que as pessoas passem a direcionar seus afetos unicamente ao valor de troca.

Para que se compreenda a extensão das consequências dessa análise na obra de Adorno, é preciso que se tenha presente a concepção que possui, e que é, em última análise, o real alvo de todas as suas críticas, de uma sociedade completamente imersa em relações comerciais de troca. Não é possível que alcance a profundidade da crítica marxiana, e menos ainda, creio, da adorniana, caso se pense em relações comerciais demasiado primitivas, tais como a troca direta entre produtos – manufaturados ou não – efetuadas por clãs de sociedades pré-capitalistas. As relações comerciais no capitalismo desenvolvido tomam formas sutis e profundas e, na medida em que são constituídas pelo uso da moeda, adentram todos os ambientes da vida humana, mesmo aqueles em que as trocas não se deixem perceber de forma explícita. Na sociedade do trabalho, quantas são as relações entre pessoas que se constituem para além das trocas comerciais, sem qualquer mediação e interferência das mercadorias e do dinheiro? Com quantas pessoas de fato falaríamos, durante nossos longos e muitos dias dedicados ao trabalho, se não precisássemos estar sujeitos à maquinária capitalista? O chefe, o colega de

escritório, o professor, o aluno, o colega que senta na classe ao lado, o cobrador do ônibus, o atendente da loja, o caixa da confeitaria, o porteiro do prédio talvez desaparecessem todos do nosso espectro de relações sociais, já que todos esses encontros se dão no contexto de relações monetarizadas. Sendo assim, seja no âmbito da família, da educação, do lazer ou do divertimento, todas as relações passam a ser estruturadas, de forma mais ou menos direta, segundo a lógica das trocas comerciais. É precisamente nesse contexto, cujo fundamento se encontra no âmbito das relações econômicas, que se dá o binômio coisificação-alienação. Na medida em que as mercadorias são reificadas, dotadas de vida e feitiços próprios, e que todos os afetos são mediados pelo valor de troca, os homens, eles próprios, tornam-se progressivamente coisificados: transformam-se em meras *coisas* na produção e comercialização de produtos e nas relações com os outros e consigo mesmos. A obstinação de tudo transformar em mercadoria, e o fetichismo que disso resulta, têm, portanto, consequências em nível antropológico. Parte desse processo se verifica, também, segundo Adorno, através da análise do modo como os sujeitos se relacionam com os produtos da indústria cultural, dentre os quais, como vimos, encontra-se a música de entretenimento e, em particular, o jazz.

Na medida em que também a música é convertida em mercadoria, sua produção passa a ser pautada segundo os critérios mercadológicos que nada têm a ver com o desenvolvimento do material musical ele próprio. A fim de garantir a vendabilidade e a maximização dos lucros, os sucessos destinados às massas são *fabricados* – assim como são fabricados sabonetes, eletrodomésticos e carros – segundo a racionalidade que é típica da produção capitalista em seu conjunto. Os âmbitos da produção artística e musical industrializada, portanto, participa, não menos que os demais ramos da crescente industrialização, da progressiva mercantilização de todos os âmbitos da experiência humana. Instaura-se, também no âmbito da música, uma linha de produção meticulosamente racionalizada, que deve ser responsável por alimentar o mercado fonográfico, com a ajuda da publicidade e do rádio, com os produtos a serem comercializados. Também no que diz respeito à produção de músicas-mercadoria, o capitalismo enfrenta o mesmo dilema com o qual se depara em todos os seus ramos: tudo aquilo que vende deve se apresentar como novidade, a fim de ser consumido, sem que seja, de fato, diferente dos demais produtos que as massas se acostumaram a consumir. Para Adorno, esse é o aspecto dialético fundamental do capitalismo consumista: apresentar-se como novo sendo sempre o mesmo. A música, então, deve ser



tal que possa, de um lado, ser vendida ao maior número possível de pessoas e, de outro, ser rapidamente descartável para que novamente se possa vendê-la. Assim, a normatização e a repetição se constituem nas características centrais de toda música de entretenimento. Por mais que haja diferenças estilísticas entre as canções que tocam no rádio nos programas dedicados às diversas “tribos”, os elementos musicais formais, subjacentes aos detalhes pretensamente diferenciadores, permanecem intactos mesmo quando se compara estilos musicais tidos como completamente diferentes. Se não fosse assim, não seriam possíveis as “versões” jazzísticas dos *standards*, citados por Adorno, ou, como acostumamos a assistir nas últimas décadas, as incontáveis releituras de músicas dos Beatles nas mais diversas roupagens e arranjos que lhes foram inventados. Para Adorno, isso mostra como, na música de entretenimento, o conteúdo é secundário diante da forma do vasilhame em que é enlatado. Diante de uma pseudo-individualização dos produtos musicais postos à venda, o ouvinte é incapaz de tomar consciência da mesmice com que se depara cada vez que escuta o mais novo e aguardado lançamento musical da estação. Sua reação imediata diante da música escutada é, no mais das vezes, de prazer: o ouvinte julga ter gostado daquilo que ouve, sem perceber que a pretensa novidade já havia sido por ele escutada nos lançamentos dos anos anteriores. Em realidade, na medida em que se acostumou a idolatrar o valor de troca das mercadorias autonomizadas, sequer é capaz de travar um contato direto com o material musical com o qual se depara: se disso fosse capaz, rapidamente perceberia o embuste que lhe fora vendido por tantas e repetidas vezes. Os sujeitos acostumam-se a sempre querer mais daquilo que sempre tiveram, simplesmente porque a eles nunca foi dada a opção de querer algo diferente. Nesse sentido, para Adorno, estabelece-se, no contexto da produção administrada de bens culturais, um círculo vicioso fatal: de um lado, tem-se uma indústria que, por razões estritamente comerciais, recicla sempre os mesmos produtos, de modo a mantê-los facilmente assimiláveis por parte do grande público e prontos para serem revendidos; de outro, tem-se uma massa de ouvintes que se acostuma com a nova função social da música, transformada em produto, dedicando a ela seus afetos, não por ser música, mas por ser mercadoria.

A música transformada em mercadoria, assim, termina por cumprir seu papel dentro da ideologia conservadora dominante: o sujeito que escuta repetidas vezes a mesma coisa – ainda que disto não esteja plenamente consciente – aprende, cada vez que liga o rádio, que o mundo continua em ordem e que cada coisa está como deveria estar. E, mais que isso, é precisamente por isso que se alegra diante do que já é

conhecido e se enraivece quando, eventualmente, é forçado a se deparar com aquilo que não tem costume. O sucesso da música de entretenimento é ao mesmo tempo dependente e incentivador de uma postura conformista dos sujeitos para com a realidade. Seu papel social, portanto, é alienante, pois a todo momento reconcilia os indivíduos com o mesmo mundo que o oprime, apresentado sempre como necessário e imutável. Segundo Adorno, o esquematismo daquilo que é sempre o mesmo provoca, nos indivíduos, um conjunto de reflexos condicionados que, em última instância, não lhes deixa opção senão render-se ao sempre igual em troca de sua satisfação imediata e paz de espírito<sup>19</sup>. E não poderia ser diferente: o sujeito cansado do dia de trabalho, pressionado por suas dificuldades financeiras e exausto da racionalização alienante excessiva que se vê obrigado a se submeter no mundo do trabalho e da indústria, de fato não poderá ter forças para encarar o envolvimento, por vezes dolorido, que o contato com o diferente lhe demandaria. Sendo assim, a passividade é o que lhe é demandado e inventado diante daquilo com o qual toma contato no rádio e na propaganda.

Graças a sua crua simplicidade, a padronização da música ligeira não deve ser interpretada tanto do ponto de vista internamente musical, senão sob a ótica sociológica. Ela visa reações padronizadas e seu êxito, sobretudo a veemente aversão de seus adeptos àquilo que poderia ser diferente, confirma o fato de que ela é capaz de motivá-las. (ADORNO, *ML*, pág. 98)

Desse modo, é precisamente naqueles horários em que os sujeitos desejariam descansar do maquinismo do mundo do trabalho que, ao travar contato com as produções reificadas da indústria do entretenimento, termina reconciliado com a realidade da qual gostaria de escapar. A música que toca no rádio, no sentido da crítica adorniana, há muito deixou de ser música, em sentido legítimo, e se transformou em ideologia: acostuma os sujeitos a afeiçoarem-se aos padrões que lhes empurra; desgastados, esses sentem repulsa diante de tudo que de fato seja novo, de modo que só lhes resta, como defesa, o costume de desobrigarem-se a pensar. Adorno escreve:

O vulgar da postura musical; a redução de todas as distâncias; a insistência no fato de que nada com que se possa entrar em contato poderia ser melhor ou mais bem reputado que aquilo que já se é ou se imagina ser, eis, pois a essência do social. O vulgar consiste na identificação com um rebaixamento do qual a consciência aprisionada, que a ele se submete, não pode fugir. (ADORNO, *ML*, pág. 96)

---

<sup>19</sup> ADORNO, *FM*, pág. 181.

O mesmo aspecto alienante é diagnosticado por Adorno na música do Jazz:

Esta música serve apenas de consolo, de substituto das satisfações que o indivíduo não mais alcança. Ela serve à fuga da realidade, disfarça esta realidade, de tal maneira que ela simplesmente confirma e reconhece a estrutura social existente e reconhece e estabiliza a consciência existente. Essa música apenas reforça o *status quo*, a situação social dominante. (VALLS, p. 107)

Para Adorno a cultura de massas invade todas as esferas da vida individual, ditando-lhe o que pensar e comprar e incentivando-o à passividade e à reconciliação com o mundo que lhe é apresentado como necessário, contribuindo, desse modo, como seu papel ideológico cuja consequência mais extrema é a própria dissolução do indivíduo, engolfado e totalizado pelos ditames da sociedade administrada. É nesse sentido, mais uma vez, que se deve entender, portanto, a crítica que o filósofo faz à música tal como se apresenta sob o domínio do capitalismo. E, é claro, também ao jazz, na medida em que esse é compreendido como mais um dentre as muitas mercadorias preparadas, pela indústria, para a venda. Isso não quer dizer que não haja diferenças de qualidade musical entre tipos distintos de música popular. De fato, Adorno foi por vezes acusado de reduzir todas as formas musicais – mesmo aquelas que tomam parte da indústria do entretenimento – a um mesmo denominador comum. Trata-se, acredito, de uma interpretação incorreta, cuja razão de ser repousa sobre uma má compreensão (ou desconhecimento) daquilo que está, de fato, sendo criticado mediante as análises que faz sobre música. Adorno é músico. Sabe da diferença (musical) entre o jazz e outras manifestações musicais. A crítica somente se compreende, no entanto, na análise do todo, do qual o jazz é parte. Por isso, escreve:

No interior da música ligeira, o jazz possui indiscutivelmente seus méritos. Em relação à idiotia da música ligeira derivada da opereta de Johann Strauss, 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. O clima do jazz libertou os *teenagers* do mofo sentimental da música utilitária dos pais. **Há de se criticar o jazz tão somente quando a moda intemporal, organizada e multiplicada por interessados, arroga-se moderna, e, tanto quanto possível, vanguardista.** As formas de reação da época que adentraram no jazz não se refletem nele e tampouco se manifestam com liberdade, senão que se reduplicam em consentimento devocional. (...) O jazz terminou por ser cada vez mais aprisionado pela indústria cultural, e, com isso, pela **conformidade musical e social.** (ADORNO, *ML*, pág. 104 – grifos meus)

Mais uma vez, a crítica ao jazz e aos produtos da indústria cultural revela seu sentido mais profundo diante das consequências antropológicas mais amplas que se apresentam. Diante de um cenário em que os sujeitos cada vez mais são compelidos a se render aos padrões, sempre os mesmos, que lhe são vendidos pelo maquinário da cultura, empurrados para uma socialização que totaliza sua própria constituição interna, como é possível que se pense a própria noção de indivíduo? Para Adorno, a regressão da audição, o modo não-reflexivo como as pessoas se relacionam com a música que ouvem nos rádios, é mais um sintoma de uma sociedade que, ao aperfeiçoar o domínio técnico de manipulação das coisas e desvinculá-lo dos ideais que poderiam levar os homens a uma vida digna, terminou por produzir indivíduos a tal ponto reificados que mesmo a tradicional noção de indivíduo, tal como pensada pela tradição filosófica, torna-se problemática, senão insustentável. Diante da aceitação incontestante daquilo é dado, da adaptação irrestrita a tudo o que é social e da incapacidade de pensar por conta própria, a ideia de um indivíduo que guarda uma autonomia reflexiva diante do mundo e de si mesmo parece, segundo Adorno, não mais encontrar correlato no âmbito das sociedades administradas. Já em Hegel, – cuja filosofia, como vimos, está na base do pensamento adorniano – o processo mais amplo de formação da consciência, até a constituição do espírito objetivo, somente é possível mediante uma postura reflexiva das consciências. *A Fenomenologia do Espírito* consiste em uma espécie de romance de formação da consciência cognoscente que, ao longo de um processo dialético de sucessivas experiências que mantém com o real, se constitui como consciência-de-si humana. Hegel procura mostrar que a constituição da consciência se dá em função do modo como ela se relaciona com a realidade. A consciência progressivamente se desenvolve em função dos resultados de suas experiências, nas quais se relaciona com a negatividade do real: através de um processo dialético em que age sobre o mundo, e, de forma reflexiva, volta-se a si própria e interpreta os resultados de suas ações, a consciência progressivamente altera o modo de relacionar-se com a realidade e, por conseguinte, as teses que está disposta a sustentar acerca da natureza do real e de si própria. Adorno filia-se à mesma linha de pensamento: não há como pensar o indivíduo enquanto consciência legitimamente humana sem que este esteja engajado em um processo reflexivo que, progressivamente, forja a sua autonomia enquanto ser humano. A filosofia crítica adorniana, portanto, faz jus à sua matriz hegeliana quando associa a noção de individualidade com uma capacidade crítica e racional autônoma do indivíduo frente ao mundo e a si próprio: é mediante o processo dialético da crítica que a

consciência individual se faz humana e que o espírito se desenvolve. Nesse sentido, a só pode haver individualidade legítima quando há liberdade; isto é, somente pode ser indivíduo aquele que dispõe de si próprio frente às coações de tudo que lhe é externo e que para si foi imposto sem que tenha passado por sua capacidade reflexiva autônoma. Por essa razão, a indústria cultural, incluindo a música de entretenimento, na medida em que é incentivadora da passividade e da falta de reflexão por parte dos seus adeptos, colabora para um processo cada vez mais aprofundado de aniquilamento do indivíduo no contexto da sociedade de massas.

A espontaneidade e a concentração do ouvinte não são exigidas nem sequer toleradas pela música ligeira, que proclama, como norma própria, a necessidade do relaxamento frente aos processos de trabalho. (...) A passividade exigida insere-se no sistema global da indústria cultural como uma crescente estultificação. Não que um efeito emburrecedor se depreenda imediatamente das peças individuais. Mas o fã, cuja necessidade daquilo que lhe é imposto pode elevar-se à euforia embotada e às tristes sombras da antiga embriaguez, é **educado** mediante o sistema global da música ligeira com uma passividade que, possivelmente, também é transposta a eu pensamento e a seus comportamentos sociais. (ADORNO, *ML*, pág. 98 – grifo meu)

Trata-se, em certo sentido, de uma regressão antropológica. Não no sentido histórico – isto é, uma regressão a uma era anterior em que os homens seriam pretensamente mais autônomos e donos dos seus destinos –, mas filosófico e sociopsicológico: a consciência passiva e conformada ao mundo tal como lhe é apresentado, constantemente empurrada a uma condição infantil marcada pela incapacidade de se reconhecer como consciência livre. Do ponto de vista dialética, trata-se de uma consciência que não percorre o caminho inteiro da dialética do reconhecimento, tal como formulada por Hegel. Do ponto de vista psicanalítica, trata-se de um sujeito fortemente vinculado aos princípios dos prazeres – típicos do estágio infantil do desenvolvimento –, sem que consiga desenvolver uma racionalidade autônoma frente ao mundo. E, ainda, do ponto de vista de uma sociologia crítica, trata-se de seres humanos cada vez menos humanos: reificados, coisificados, incapazes de compreender o que fazem e por que fazem, tornam-se cada vez mais alienados de si próprios enquanto, simultaneamente, especializam-se na aplicação das técnicas que deles se esperam para que bem cumpram suas funções no mundo do trabalho.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho, pretendo ter mostrado como a crítica de Adorno ao jazz somente pode ser compreendida quando devidamente inscrita no contexto mais amplo de suas teses filosóficas. É muito comum que Adorno seja, ao meu ver, mal entendido no que diz respeito às suas considerações acerca da música de entretenimento em geral. Como vimos, longe de ser a expressão de uma visão preconceituosa ou elitista, como por vezes foi acusado, ou mera expressão de gosto pessoal do filósofo, sua crítica ao jazz somente pode ser compreendida com correção quando se têm em mente os aspectos mais gerais da sua filosofia: a influência do pensamento dialético hegeliano, a noção de fetichismo da mercadoria marxista, o modo como pensa a relação entre arte e sociedade, e, sobretudo, a crítica à técnica e a racionalidade alienada, típicas do aburguesamento da sociedade como um todo, elevadas ao posto de ideologia dominante, cuja principal consequência é a dissolução do indivíduo autônomo – sua coisificação – frente ao totalitarismo do mundo do trabalho alienado e da produção que glorifica a si própria. Adorno é fundamentalmente anticapitalista. Não o é, no entanto, através de uma crítica romântica: sem que se expresse em termos de juízos de valor, procede no sentido de mostrar as consequências sociológicas, psicológicas e antropológicas do domínio absoluto do modo de produção capitalista, elevado ao posto de ideologia de um modelo de sociedade administrada.

Se os seus pontos de vista são de todo adequados, não nos cabe, aqui, avaliar: mas seu frutífero desenvolvimento teórico fornece muitos elementos para que se possa pensar, ainda hoje, uma filosofia crítica do mundo que aí está. Aquele que pretende lutar contra a lógica do modo de vida capitalista – e, com isso, contra todo o seu repertório de opressão das classes menos favorecidas –, não pode fazê-lo simplesmente através da glorificação ingênua de quaisquer manifestações culturais, como se essas fossem libertadoras simplesmente por serem forjadas pela própria condição de opressão nas quais foram concebidas. Como vimos, Adorno considera que o que se dá é precisamente o processo oposto, em especial no caso do jazz. Sendo assim, o pensamento que assume como dogma a inexistência de quaisquer padrões objetivos para a análise qualitativa das manifestações artísticas proíbe o tipo de análise crítica que – de modo certamente análogo ao que faz Adorno com relação ao jazz – permitiria diagnosticar nos elementos estéticos da obra o reflexo da estrutura social dentro da qual ela foi produzida. A análise da arte, então, tanto em sua constituição formal imanente quanto em suas significações

sociais, é realizada, em Adorno, em função do potencial crítico que possui: a saber, a capacidade de se transformar em mais uma ferramenta teórica da qual podemos nos servir para denunciar a barbárie que cotidianamente se nos é apresentada sob o véu ideológico da necessidade. O estado de coisas com o qual nos deparamos, ainda que se imponha com contundência, possui caráter arbitrário. Cabe, então, ao filosofar, quando tornado crítico, o papel de mostrar sua falsidade: assim, quem sabe, uma nova realidade poderá ser entrevista nas fendas daquilo que já está desgastado.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Ensaio sobre psicologia social e psicanálise**. tradução Verlaine Freitas. – I ed. – São Paulo : Editora Unesp, 2015. 238 p.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da Nova Música**. 3. ed. São Paulo : Perspectiva, 2004. 165 p.

ADORNO, Theodor W. **Moda Intemporal – sobre o jazz**. In: Prismas: Crítica cultural e sociedade. São Paulo : Ática, 1998. 285 p.

ADORNO, Theodor W. **Música Ligeira**. In: Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas. São Paulo : Editora Unesp, 2011. 420 p.

ADORNO, Theodor W. **O fetichismo na música e a regressão na audição**. In: Adorno, Theodor W., et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

ADORNO, Theodor W. **On Jazz**. In: Discourse. Vol. 12, nº 1. A Special Issue on Music (Fall-Winter 1989-90). pág: 45 -69

ADORNO, Theodor W. **Tipos de Comportamento Musical**. In: Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas. São Paulo : Editora Unesp, 2011. 420 p.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos** ; tradução de Guido Mantega de Almeida. – Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed. 1985.

COHEN, Gerald Allan. **Karl Marx's theory of history: A defence**. Oxford: Clarendon Press, 2000.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2003.

HEGEL, G.W.F. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio – A ciência da lógica** : 1830 – São Paulo : Loyola, 1995.

HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte**. 3ª ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

HOBSBAWN, Eric. **História social do jazz**. 6. ed. São Paulo : Paz e Terra, 2012. 377 p.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. tradução Carlos Henrique Pissador. – I. ed. – São Paulo : Editora Unesp, 2015. 207 pág.

KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. – Rio de Janeiro : Contraponto : EDUERJ, 2002. 558 p.



MARX, Karl. **O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo.** In: O Capital : Crítica da economia política : Livro I : o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo : Boitempo, 2013. págs.146-158

THOMPSON, Michael J. **Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz.** In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 41.1 (2010): pág. 37-49.

VALLS, Alvaro L.M. Estudos **Nas origens do pensamento de Adorno (1924-38): o surgimento do conceito de “coisificação”.** In: Estudos de estética e filosofia da arte: numa perspectiva adorniana. – Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

WITKIN, Robert. **Why Did Adorno "Hate" Jazz?** In: Sociological Theory yr:2000 vol:18 iss:1 pág:145 -170