

## ***Moda intemporal*, de Theodor Adorno, e o jazz como tema para a filosofia**

Perennial fashion - jazz, by Theodor Adorno and popular music as a subject for philosophy

Arthur Octávio Dutra C. Reis  
Mestrando em Filosofia/ PPGF-UFRJ  
Bolsista CNPq

**RESUMO:** Apresentar a problemática do pensamento adorniano sobre a música popular no contexto da abordagem de Philippe Lacoue-Labarthe ao ensaio *Moda Intemporal - sobre o jazz*, do autor alemão. Procura-se evidenciar suas contradições e apresentar algumas possibilidades de releitura de seus argumentos, tendo em vista a posterior constituição do jazz como universo artístico paralelo ao da música de concerto.

**PALAVRAS-CHAVE:** THEODOR ADORNO; PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE; JAZZ; MÚSICA

**ABSTRACT:** The article aims to discuss Adorno's criticism of jazz on his essay *Perennial Fashion* in the context of Philippe Lacoue-Labarthe's essay *Remarque sur Adorno et le jazz*. The author's contradictions, as well as some new readings of his thoughts, will be considered. The future constitution of jazz as a *musical field* in its own right, separated to the field of classical music, will guide us through this analysis.

**KEY-WORDS:** THEODOR ADORNO; PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE; JAZZ; MUSIC

### **INTRODUÇÃO**

Permanece como um ponto crucial no trabalho de um pensador a capacidade de interpretar as modificações ocorridas no campo da cultura em seu tempo, e de saber pensá-las de forma que o

seu desenvolvimento posterior não transforme elementos antes tidos como centrais em periféricos, nem tampouco argumentos pioneiros em anacrônicos, de modo que o seu pensamento possa sobreviver e influenciar gerações de novos autores. Dentre os casos em que, no século XX, o olhar de um grande pensador sobre um fenômeno cultural recebeu críticas quanto a esta capacidade de sobrevivência está o dos artigos de Theodor W. Adorno sobre o jazz<sup>1</sup>. Por mais justas que sejam as restrições feitas à indústria cultural em sua relação com a criação artística; por mais que ela tenha se constituído como um instrumento de massificação muito mais do que como um veículo para uma difusão igualitária de todas as formas de arte, poucos negariam o valor do que se produziu no jazz e nas tendências musicais englobadas sob o seu rótulo.

Cotejar o pensamento de Adorno com o posterior desenvolvimento do jazz como estilo musical central na história da música no século XX e, ao mesmo tempo, como “entroncamento” de gêneros musicais de origem popular<sup>2</sup> que se calcam em procedimentos formais mais rigorosos do ponto de vista artístico; procedimentos estes que se tornaram, assim, cada vez mais distantes do campo de interesse da indústria cultural, oferece novas possibilidades de leitura do texto adorniano. Para uma tal tarefa pretendo me ater aos argumentos apresentados por Adorno no artigo *Moda Intemporal - sobre o jazz*, escrito em 1953 e publicado no mesmo ano pela revista *Merkur*.

---

<sup>1</sup> No artigo *Adorno e o jazz* Elder Kôei Itikawa Tanaka resume as críticas do autor Peter Townsend a Adorno, as quais considero típicas: "(...) na primeira, [Townsend] afirma que o crítico alemão simplesmente não conhece o jazz. Argumenta que sua falta de conhecimento sobre o assunto é tamanha que é surpreendente o fato de ele se sentir preparado para discorrer sobre o jazz e justapor esse ensaio aos seus textos sobre Schoenberg e J. S. Bach, nos quais demonstra conhecimento técnico detalhado. A segunda crítica é em relação aos artifícios retóricos utilizados por Adorno para desqualificar opiniões contrárias à dele. A última crítica de Townsend é em relação à ausência de meio-termo entre arte elevada e aquela absorvida pela indústria cultural". (TANAKA, 2012, p.139). Discutiremos mais a fundo a primeira e a terceira destas críticas, ao apresentarmos os argumentos de Philippe Lacoue-Labarthe.

<sup>2</sup> Penso aqui no conceito de 'Festival de jazz' como o de festival de músicas populares do mundo.

Em seu texto *Remarque sur Adorno et le jazz* Philippe Lacoue-Labarthe traz à cena o conceito adorniano de *Entkunstung*, o qual teria aparecido pela primeira vez em *Moda Intemporal*. De passagem, à moda de um improviso, sem se deter muito no termo que acabara de cunhar, Theodor Adorno afirma que, com o jazz, “A arte é *desartizada* [*entkunstet*]: ela mesma se transforma em peça daquela adaptação que é contrária a seu próprio princípio.” (ADORNO, 1998, p. 129) A frase aparece no penúltimo parágrafo do texto, que chega ao fim com a notória sentença de Adorno, de que “O jazz é a falsa liquidação da arte: a utopia, em vez de se realizar, sai de cena.” (ADORNO, 1998, p. 130) Precisamente este trecho é utilizado por Lacoue-Labarthe para sustentar a sua hipótese inicial, de que neste artigo Adorno, de certo modo, nega ao jazz o “direito à existência artística.” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p. 131, tradução nossa)

## DESARTIFICAÇÃO DA ARTE E CRÍTICA AO JAZZ

Como afirma o filósofo francês, *Entkunstung* (*desartização*, *desartificação*, *desarte*) designa em Adorno a “decomposição ou o definhamento da arte, sua dissolução naquilo que a *Kunstkritik* chama de ‘indústria cultural’.” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p. 132, tradução nossa)<sup>3</sup> Ocorre que, por ter perseguido um aperfeiçoamento artístico nos moldes do “extremismo estético” que Adorno atribuiu a Schoenberg, o jazz<sup>4</sup> se configurou como um campo musical que, principalmente a partir da segunda metade do século XX, rivaliza com o universo da música de concerto. Não só isso, justamente em razão de sua busca constante por um desenvolvimento técnico e artístico, o jazz deixou de interessar à indústria cultural, tendo - em decorrência de sua não-conformidade com o princípio de massificação da música de consumo imediato - passado a ocupar apenas os espaços periféricos da mesma. É assim que, segundo Lacoue-Labarthe, pode-se reler a conclusão de *Moda Intemporal* num sentido diverso daquele que Adorno teve em mente ao escrevê-la. Para tanto o autor francês traz à tona uma nova acepção de *Entkunstung*, constante em *Teoria Estética*.

---

<sup>3</sup> No original: “(...) décomposition ou l'effondrement de l'art, sa dissolution dans ce que la *Kunstkritik* appelle 'l'industrie culturelle'.” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p. 132)

<sup>4</sup> Seria mais correto falar em ‘tendências englobadas sob o rótulo de ‘jazz’”.

Por meio desta Adorno agora nos faz pensar que a *desarte* é, por assim dizer, constitutiva da própria arte no decurso de seu processo em busca de autonomia. Para “tornar-se o que é”, a arte deveria abandonar a sua antiga vocação - a propósito a única reconhecida por Hegel como “autêntica e grande”: a “apresentação sensível de um conteúdo espiritual” -, o que, como afirma Labarthe, faz refletir sobre o essencialismo de Hegel, o qual está na raiz de seu decreto sobre o fim da arte. Segundo Lacoue-Labarthe, Adorno teria se ocupado em combater o veredito hegeliano, com a premissa de que a arte sobreviveu sob o regime de questões sobre o seu modo de existir: “como?” ou “como é feita?” O que se entende por *desarte*, nesse sentido, seria, por que não dizer, a origem da arte; dessa tensão em direção à autonomia de formas artísticas que não suportam mais a própria submissão. Ou a “sua destinação - à expressão de grandes conteúdos.” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p.140, tradução nossa.)<sup>5</sup> A *desarte* seria, então, a inscrição da transcendência como a finitude da arte.

A busca do jazz por uma autonomia artística seria, assim, constitutiva da história de muitas formas de arte, e seu caminho em direção a esta “independência” (no caso, da indústria cultural, mas também dos grandes conteúdos espirituais) seria representativo da própria gênese da arte.

Lacoue-Labarthe apresenta ainda os três aspectos da crítica de Adorno em *Moda Intemporal*, os quais resumirei aqui. O primeiro, de “natureza socio-etnológica” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p.134, tradução nossa), é o de que o jazz, como fenômeno de massa, seria um instrumento de submissão numa sociedade reificada. O segundo é o de que ele se presta às leis do mercado, ao “imperativo da comercialização” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p.136, tradução nossa). O terceiro diz respeito ao aspecto propriamente musical do jazz e é, nas palavras de Lacoue-Labarthe, de uma “extrema severidade”: o jazz, em Adorno, é “de uma pobreza total” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p.137, tradução nossa). Este terceiro aspecto, por sua vez, tem como base as seguintes características ressaltadas pelo autor alemão: “O caráter repetitivo da síncope”; “a falta de estilo, no sentido em que Beethoven e Brahms o tiveram, o qual não seria o mesmo que a marca de uma sonoridade ou um estilo de interpretação” (LACOUÉ-

---

<sup>5</sup> No original: “sa destination - à l'expression de grands contenus.” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p. 140)

LABARTHE, 1994, p.137, tradução nossa) <sup>6</sup>; “o caráter estereotipado, estandardizado, da improvisação.” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p.137, tradução nossa)<sup>7</sup>

## O JAZZ E O PENSAMENTO DE ADORNO

Mas o que faria do jazz uma “*desarte*” ou, como queria Adorno, uma “falsa liquidação da (ou de sua) arte”? Lucia Sziborsky, em seu ensaio sobre o autor, nos ajuda a responder a esta questão. Para Adorno, diz SZIBORSKY (2003, p. 238, tradução nossa), é a “verdade da sociedade” que pode ser conhecida através das obras de arte, ainda que a sociedade não esteja consciente disso. No processo composicional, o envolvimento com a sociedade entraria na produção da obra musical de duas maneiras: objetivamente, através dos “conteúdos sociais que estão sedimentados no material musical”; e “subjetivamente, através da experiência do *zeitgeist* contemporâneo que forma a mais avançada consciência do músico. As duas são mutuamente mediadas no ato da composição” (SZIBORSKY, 2003, p. 239, tradução nossa). Por outro lado, a recepção da música é “dominada pelos interesses da indústria cultural” e “submetida às leis do mercado” (SZIBORSKY, 2003, p. 241, tradução nossa). São estes interesses que definem se uma obra musical será executada ou não. E ainda que o seja, a questão apresentada será: qual a possibilidade real que a tal obra terá de alcançar os ouvidos de ouvintes “deformados” pela propaganda da indústria cultural? Isto leva então a uma aporia entre as esferas da produção (criação) e da recepção da música, que só será resolvida pela possibilidade de uma “reconciliação das contradições” e de uma “redenção.” (SZIBORSKY, 2003, p. 241, tradução nossa) Daí que a “nova música”, de Arnold Schoenberg, exista em Adorno sob o signo da “salvação dos sem esperança”, uma vez que a sua mensagem se apresente em contradição com a sociedade e, em teimosa resistência ao que é, aponte para além do que existe. Desta forma, acrescenta Lucia

---

<sup>6</sup> No original: “l'absence de style, au sens où il y a un styl de Beethoven et de Brahms, que l'on ne saurait confondre avec la 'marque déposée d'une sonorité', (...) ou un 'style d'interprétation' (...)” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p.137)

<sup>7</sup> No original: “le caractère stéréotypé, voire standardisé, de l'improvisation (...)” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p. 137)

Sziborsky, toda a obra filosófica de Adorno está imbuída com o propósito da salvação.

Centrada num olhar sobre a filosofia da história, a teoria estética de Adorno deve, ainda segundo Sziborsky, ser entendida como uma teoria dialeticamente estruturada da vanguarda do modernismo, mas uma tal que seja potencialmente aplicável à música de todos os tempos<sup>8</sup>. Deve ainda ser compreendida como uma teoria social que torna possível conceber as obras de arte como “história inconsciente” ou “congelada.” (SZIBORSKY, 2003, p. 239, tradução nossa) Este olhar de Adorno, oposto a uma teoria da “arte pela arte”, hostil aos procedimentos e atento às intenções veladas da indústria cultural, aliado ao rigor da formação musical de sua juventude - como aluno de composição de Alban Berg e de piano de Eduard Steuermann -, por si só tornariam difícil qualquer condescendência com os estilos musicais utilizados para entreter uma sociedade - a americana - que é, para Adorno, o supra-sumo da reificação. Afinal, como evitar que ouvidos moldados pelo dodecafonismo de Schoenberg fossem capazes de receber, pela voz rouca e o trompete tonal e lírico de Louis Armstrong, bem mais que o talento de um *entertainer*, isto é: o nascimento de um novo modo de expressão no âmbito da música, e mais, um novo estatuto do instrumentista<sup>9</sup> no campo das artes? Estes dados nos ajudam a situar melhor o rigor da crítica feita por Adorno em passagens como esta, do parágrafo final de *Moda Intemporal*:

O trabalho do músico e também do conhecedor de jazz apresenta-se como superação de uma sequência de testes. Mas a expressão, verdadeiro suporte do protesto estético, é atingida em cheio por aquele poder contra o qual ela luta. Diante desse poder, ela assume o som do miserável e desgraçado que ainda se

---

<sup>8</sup> Embora este artigo procure de início criticar o olhar de Adorno sobre o jazz, procuraremos mostrar também a possibilidade de releitura de suas ideias sobre a música popular.

<sup>9</sup> Refiro-me ao fato de que com o jazz o instrumentista não deve apenas executar com a intermediação do regente ou interpretar, como solista, obras concebidas nos mínimos detalhes pelo compositor. O instrumentista é no jazz o lançador de estilos de interpretação e de improvisação, que chegam a influenciar, quando apropriados pela tradição, todos os demais músicos, sejam eles instrumentistas, cantores, compositores ou arranjadores.

disfarça furtivamente em um som deslumbrante e provocante. O sujeito que se expressa, expressa o seguinte: eu não sou nada, eu sou lixo, é bem feito que se faça isso comigo. Já se tornou potencialmente um daqueles acusados à moda russa que, mesmo sendo inocentes, cooperam de antemão com o procurador do Estado e não acham nenhuma punição severa demais para si mesmos. Se outrora o âmbito estético, enquanto uma esfera de leis próprias, surgiu do tabu mágico que separa o sagrado do cotidiano, para deixar o sagrado em estado puro, agora o profano vinga-se no sucessor da magia, a arte. Esta apenas tem o direito à vida quando renuncia a ser diferente e enquadra-se no domínio total do profano, no qual se transformou finalmente o tabu. Nada deve ser que não seja como o que já é. O jazz é a falsa liquidação da arte: a utopia, em vez de se realizar, sai de cena. (ADORNO, 1998, p. 130)

Não é o propósito deste texto investigar as aproximações da utopia citada por Adorno com a utopia schilleriana da igualdade através da educação estética do homem; de uma humanidade emancipada e da fruição da arte como uma terceira via para o poder político. Lembre-se apenas que é frequente a menção à faceta social e política do jazz que, ao unir brancos e negros numa gravação ou num palco num momento em que a sociedade americana não estava preparada para absorver tal integração, teria atuado na vanguarda da luta pela igualdade racial nos Estados Unidos. Mas se - como fica claro na passagem citada - Adorno não leva em conta dados como este é porque para ele a expressão do trato com a sociedade precisa estar acima de tudo na relação do compositor com o material (musical) utilizado. Se não, vejamos esta passagem da *Filosofia da Nova Música*: “(...) a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística como um fator meramente exterior, heterônimo, isto é, como consumidor rival da produção.” (ADORNO, 1989, p. 36)

Ao conferir à onipotência do compositor a responsabilidade pela relação da música com a sociedade Adorno elabora uma noção que na essência não pode encontrar ressonância no campo do jazz, uma vez que aqui os conceitos de “criação”, “interpretação” e “composição” são redefinidos à luz do trabalho híbrido do instrumentista e da preponderância dada à improvisação. O conceito de Adorno é preciso para o campo da música de concerto, pois defende uma “interação

imaneante” (ADORNO, 1989, p. 36.) do compositor com o material, interação esta que também consubstancia um tipo de relação da matéria prima musical com a sociedade. Nesse aspecto, Adorno permanece fiel à ideia de que o compositor, quando se debruça sobre a especificidade da escrita musical, é tributário de toda a história da música, tendo para com ela um dever. No cumprimento ou não dos desígnios do desenvolvimento histórico da matéria prima musical é que se expressa um olhar sobre a sociedade, com o potencial de fazer dele um crítico da cultura e de seu tempo ou de transformá-lo num retrógrado repetidor de fórmulas arcaicas. A música, em si, não está jamais alienada em Adorno. Quando o que se escuta são sequências de acordes ouvidas pela primeira vez já no século XVIII, ela lamenta e, em sua mudez<sup>10</sup>, reclama conservadorismo. E é isso o que nela Adorno 'escuta'. A audição do intelectual da música se assemelha a um raio-X que o faz enxergar além dos contornos melódicos e da harmonia das formas; busca lá o modelo ideal daquilo que, em relação ao momento histórico da música em seu tempo, mereça ser considerado 'criação'. Os clichês seriam marcas do passado apresentadas como novidades e por essa razão não poderiam ser utilizados pelo criador consciente. Até o desenvolvimento técnico das formas e dos músicos do jazz e de outros estilos de música popular o estudioso e o intelectual da música de concerto raramente chegavam a ouvir as sequências de acorde se cristalizarem numa construção de sentido que caracterizasse, lentamente, uma forma de dizer<sup>11</sup>; mais

---

<sup>10</sup> Esta análise também pode ser lida no contexto da caracterização adorniana da poesia no contexto pós-guerra, segundo nos lembra Márcio Seligmann-Silva: “Se Benjamin analisou como Baudelaire transformava entusiasticamente a vivência moderna do choque em poesia, agora o tom da poesia, no pós-guerra, era totalmente outro. Havia-se passado de uma vida pontuada por choques para uma vida destruída por um acúmulo até então inimaginável de violência. Adorno, na sua *Teoria estética*, retornou diversas vezes a esse paradoxo da poesia pós-Aushwitz, do seu ser uma poesia muda”. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 111). O autor cita uma passagem em que Adorno amplia o conceito à arte em geral: “As obras de arte são arcaicas na época do seu silêncio. Mas, ao deixarem de falar, é seu próprio silêncio que fala”. (ADORNO, 1982, p. 318).

<sup>11</sup> Este esboço de uma caracterização da identidade do músico de jazz ajuda a compreender o olhar de Adorno sobre o 'estilo', conforme caracterizado anteriormente, no sexto parágrafo do presente artigo.



raramente ainda aceitariam que um estilo retirasse da matéria prima musical<sup>12</sup> apenas o que considerasse indispensável nesta<sup>13</sup>. Isto porque para eles havia algo anterior, que saltava aos ouvidos numa primeira escuta<sup>14</sup>, e que tornava desnecessária qualquer análise aprofundada: o tipo de matéria prima utilizado, e o preparo técnico dos intérpretes nos moldes dos códigos de valor da música de concerto. Tal fato talvez explique por que um intelectual da estatura de Adorno tenha sido acusado de incultura<sup>15</sup> justamente em relação a este que foi um de seus principais objetos de estudo; justamente em relação àquilo que com mais propriedade se pôs a rechaçar. Que não se acuse o autor de displicência: Adorno não teria jamais se furtado a estudar a fundo o jazz

---

<sup>12</sup> Adorno utiliza o termo “material”. Ao utilizarmos “matéria prima musical”, pretendemos mostrar que o material em que se baseiam as composições das músicas populares de improvisação são como a demarcação de um território para o exercício das diversas atitudes criativas de seus diferentes intérpretes.

<sup>13</sup> Estes são aspectos estruturais da constituição do jazz como forma de arte, que comprometiam a sua recepção por parte dos músicos de concerto.

<sup>14</sup> Este tipo de escuta permanece como um modelo para os músicos, mesmo não sendo sempre praticado.

<sup>15</sup> Philippe Lacoue-Labarthe aborda o tema com propriedade em seu ensaio. Segundo ele Adorno não teria jamais escutado artistas fundamentais na história do jazz, como Charlie Parker, Duke Ellington, Thelonious Monk, Miles Davis, Charlie Mingus e John Coltrane. Nas palavras do autor: "Les références d'Adorno sont d'une pauvreté ahurissante : c'est à peine s'il cite Armstrong (au titre des musiciens), le *Saint-Louis Blues* et le *Tiger*, comme il dit (au titre des "morceaux"), le ragtime, le swing et le be-bop (au titre des "mouvements" inscrits dans la pseudo-histoire du jazz, dans sa "mode intemporelle" et répétitive, où le nouveau est toujours le même (...)). On dirait qu'il n'a jamais entendu Ellington ou Parker, Monk ou Miles Davis, sans compter qu'il ne pouvait pas même avoir eu l'occasion d'écouter, en 1953, réinstallé en Europe, Mingus et Coltrane, les percées les plus décisives du Cool et du style dit West Coast, les compositions de Gil Evans, le *Free*, et tout ce qui se passe entre le très éphémère et très énigmatique Giuseppe Logan et les obstinés Ornette Coleman et Steve Lacy. (Ce n'est pas un palmarès, juste quelques références indispensables ; ou l'on ne sait pas de quoi l'on parle.)" (LACOUE-LABARTHE, 1994, p.133)

se julgasse necessário. Mas a escuta musical de seu tempo aliada ao seu conhecimento da história das formas musicais lhe dava conhecimentos (leia-se motivos) suficientes para 'se precipitar', isto é, para julgar o jazz mesmo sem conhecê-lo.

Se o músico de concerto<sup>16</sup> não escuta 'uma música'<sup>17</sup>, uma proposta de percurso que por existir defende a sua própria condição de criação; se escuta um modelo d 'A Música', mesmo e principalmente quando ali ela, para ele, 'falta', pode-se inferir que Adorno não terá jamais ouvido 'jazz', e, sim, algo fadado a ser sempre uma *desarte*, um desvão no percurso da música rumo ao dodecafonismo<sup>18</sup>. Daí que nos interstícios de acordes simples e antigos, a música, em Adorno, murmure uma leve ironia em relação à sua história. E seria esta a verdade que fala, enquanto o compositor cria, como “advertências que o material transmite ao compositor, e que ele transforma enquanto as obedece.” (ADORNO, 1989, p. 36) Esta espécie de 'voz' que a própria música dirige ao compositor se traduz, na obra de Schoenberg, no olhar crítico sobre a já citada aporia entre a produção e a recepção da música em seu tempo. Isto serve para explicar por que a autonomia da música de Schoenberg, como nos lembra Jacques Rancière, aparece em Adorno como uma “dupla heteronomia: para denunciar a divisão capitalista do trabalho e a concordância de comodificações, teria que levar a divisão mais longe, ser ainda mais técnica, mais ‘inumana’ que a produção massificada do capitalismo.” (RANCIÈRE, 2004, p.14, tradução nossa) Então a estética *double-bind* se torna a contradição da obra, “a contradição selada em sua textura sensorial.” (RANCIÈRE, 2004, p.14, tradução nossa) Sendo uma contradição *in actu*, a obra assim manteria a promessa de emancipação. Num outro extremo o jazz, por seu vínculo com o mercado, teria que se constituir como o oposto disso, teria que se apresentar, aos olhos do autor, como a falsa realização de uma utopia estética. Precisaria se constituir como uma forma de arte que não possui, absolutamente, história. A instauração de um universo musical particular dentro do campo teórico da música foi lido pelo autor como

---

<sup>16</sup> Procura-se compreender o olhar do autor a partir da escuta musical do músico de concerto naquele momento histórico.

<sup>17</sup> Queremos dizer: 'uma música' no contexto do universo criativo da música popular.

<sup>18</sup> Posteriormente, no ensaio *Vers une musique informelle*, Adorno defenderá um futuro de liberdade total para a criação musical, liberdade esta que também transcenderia o dodecafonismo.

uma limitação e como um anacronismo do ponto de vista da evolução da história da música. A partir desse universo particular os códigos de valor do jazz se construiriam, outros modelos de fruição estética passariam a ser aceitos e só então o jazz teria se tornado um referencial para a escuta musical.

Gostaria agora de retomar o terceiro aspecto da crítica constante em *Moda Intemporal*<sup>19</sup>, este em que Adorno fala do caráter repetitivo da síncope, para ilustrar como o argumento adorniano se apresenta por vezes alheio ao universo criativo do jazz. Nas palavras do autor: “O jazz é extremamente pobre justamente no que se refere ao ritmo. A música séria desde Brahms já havia desenvolvido por si mesma tudo o que chama a atenção no jazz, sem deter-se nisso.” (ADORNO, 1998, p. 120) O 'desenvolvimento' mencionado por Adorno é próprio do tipo de criação da música de concerto e se opõe, portanto, à ideia de um andamento<sup>20</sup> fixo em que as células rítmicas são improvisadas em um padrão determinado. Para Adorno os ciclos rítmicos da bateria, alicerces sobre os quais a música popular constrói a própria noção de gênero musical, seriam sinal de uma limitação e de um vazio criativo, ao passo que a noção de desenvolvimento no campo das músicas populares de todo o mundo pressupõe que se detenha num ritmo em que, pelas frestas das notas, entrevê-se o olhar que cada cultura lança sobre a passagem do tempo. Utilizando o pensamento de Adorno sobre Hegel - trazido à tona por Lacoue-Labarthe -, creio que se deva inserir na discussão sobre o modelo de desenvolvimento de cada um destes universos artísticos questões sobre 'como?', 'como é feito?', uma vez que a síncope de que fala Adorno não seria desenvolvida pelo jazz da mesma maneira que na obra de Brahms. A música de concerto atribuiu à herança da música de dança a fixidez<sup>21</sup> dos ciclos rítmicos e, com o argumento oitocentista de resguardar um campo especificamente musical<sup>22</sup> para a criação, para a crítica e para a fruição estética, se absteve de refletir sobre a relação do corpo com o ritmo regular, em que reside o olhar do homem sobre o tempo, certamente que também sobre

---

<sup>19</sup> Apresentado no sexto parágrafo deste texto.

<sup>20</sup> O andamento corresponde ao 'passo' ou à 'marcação do tempo' de uma música.

<sup>21</sup> Trata-se de uma fixidez relativa, pois é nas minúcias da condução de um ritmo que os ritmistas caracterizam o seu estilo e a sua arte.

<sup>22</sup> Pensamos aqui na crítica de Eduard Hanslick, autor de *Do Belo Musical*, tido como o principal crítico musical do século XIX.

---

a música mas, além disso, sobre a própria história. Pode-se usar Adorno contra si mesmo para afirmar que aí, também, está a discussão do compositor “com o material” (ADORNO, 1989, p.36), que é também a discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta “emigrou para a obra” (ADORNO, 1989, p.36), desde que se amplie o papel único do compositor como criador até chegar a um outro que dá a todo intérprete ou 'estilista'<sup>23</sup> do jazz o estatuto de um criador e o direito a influenciar a sua história. Seria útil remeter o conceito de condução rítmica à própria mudança na percepção do tempo no século XX e, por que não acrescentar, às diferentes filosofias da história postas em jogo nesta época. Esta se configuraria como mais uma possibilidade de utilização do jazz como tema para a filosofia. Pode-se pensar o ritmo na música popular como o de um baterista que se detém num estilo e, ao mesmo tempo, conta o tempo à passagem da canção. A história do jazz e a de seus maiores bateristas é uma fantástica galeria de diferentes modos de conduzir *nosso tempo* ou de se interpretar a síncope, da fluidez rítmica de Elvin Jones à energia e firmeza métrica de Tony Williams.

## CONCLUSÃO

Em resumo, para uma atualização das críticas de Adorno em vista da condição atual do jazz como universo de criação musical paralelo ao da música de concerto, acredito que seja possível compreendê-las a partir de três linhas principais:

1- Aquelas em que ele ataca o jazz para atingir a indústria cultural; e que, como dissemos anteriormente, podem ser revistas com base no posterior desenvolvimento histórico deste gênero musical. Curiosamente, muitos dos argumentos de Adorno aparentam muitas vezes os dos músicos de jazz e de outros estilos que, à margem dos canais de promoção e circulação da música, manifestam insatisfação com a música comercial que ocupa os espaços midiáticos.

2- Há aquelas em que ele demonstra etnocentrismo e certa incultura sobre o jazz, que podem ser compreendidas tendo em vista a formação musical deste pensador<sup>24</sup>, entre outros aspectos já abordados.

---

<sup>23</sup> Em *Jazz The first 100 Years*, os autores Henry Martin e Keith Waters utilizam o termo *stylist* para designar o instrumentista cujo estilo influenciou a história do gênero. (MARTIN, H. e K. WATERS, 2002)

<sup>24</sup> Elder Kôei Itikawa Tanaka traz à tona os argumentos de J. Bradford

3- Há as que dizem respeito aos procedimentos do jazz, que merecem ser discutidas e reavaliadas, mas que em geral sinalizam uma negação da possibilidade do estilo nos gêneros musicais populares a partir da escolha do material. O gênero musical, conforme o entendemos na música popular, é descrito por Adorno como uma limitação e uma arbitrariedade:

O que ele [o jazz] utiliza das técnicas musicais disponíveis é "inteiramente arbitrário. Já apenas a proibição de modificar vividamente o compasso fundamental no decorrer da peça limita a execução a tal ponto que a obediência a essa proibição exige antes uma regressão psicológica do que uma consciência de estilo". (ADORNO, 1998, p. 119-120).

---

Robinson, para o qual as opiniões de Adorno sobre o jazz também podem ser compreendidas em vista da típica recepção do gênero na Alemanha nas primeiras décadas do século XX: "Enquanto Londres e Paris recebiam músicos como Sidney Bechet e discos da Original Dixieland Jazz Band eram vendidos livremente na Europa Ocidental, a Alemanha ainda se encontrava isolada cultural e economicamente pelo bloqueio imposto pelos países Aliados. Não havia importação de gramofones e nenhum artista norte-americano visitava o país. Como a demanda da classe média alta urbana por música para dançar crescia cada vez mais, esse isolamento fez com que os artistas alemães produzissem uma música (denominada genericamente como "jazz") a partir de suas próprias tradições de música comercial, às quais foram aplicadas as vagas noções do jazz norte-americano que eles possuíam até aquele momento. Dessa maneira, o jazz alemão surgiu da união de "síncopes corrompidas do ragtime" e um estilo de performance desinibida a três gêneros de música comercial herdadas do período da Alemanha Imperial: a banda militar, a orquestra de salão e a Radaukapelle – música vienense de salão tocada de maneira deliberadamente distorcida por músicos-palhaços. Desses três gêneros, no entanto, foi o segundo que obteve maior destaque nas origens do jazz alemão. A orquestra de salão, liderada por um violinista solo (Stehgeiger), é originária dos cafés vienenses e já carregava tradicionalmente a improvisação, que poderia ser adaptada ao jazz. Bastava uma pequena alteração no som que essas orquestras produziam para que fossem viabilizadas comercialmente e rebatizadas como "bandas de jazz" (TANAKA, 2012, p. 142).

---

Feitas as ressalvas à interpretação adorniana do jazz<sup>25</sup>, creio que um importante aspecto deva ser ressaltado. Em sua defesa da criação musical contra as diluições da indústria cultural, o pensamento de Adorno merece ser relido e atualizado. Pode-se utilizá-lo para compreender a utilização da música popular pelos grandes veículos de comunicação, em que os interesses do mercado determinam quais estilos chegarão ao grande público e quais não chegarão. Adorno enxergou na criação musical uma das mais importantes formas de leitura e crítica de um tempo e de uma sociedade, e este aspecto permanecerá sempre como uma declaração da importância da música para o olhar sobre a cultura de um tempo. Além disso, sua defesa da criação contemporânea em detrimento da mera execução de obras do passado documenta a vitalidade da invenção musical em nossa sociedade, e merece ser lembrada e estudada à luz dos desafios que não só o material mas também a recepção musical lançam aos criadores do nosso tempo. Adorno não é, portanto, o pensador de uma vanguarda artística que renuncia a uma interação real com a sociedade e se fecha em um casulo auto indulgente. Vejamos esta passagem da *Filosofia da nova música*: “O ser em si das obras, mesmo depois de haver-se desdobrado destas até alcançar uma autonomia real, não é, apesar de negar-se a servir de passatempo, indiferente à recepção do público. O isolamento social, que a arte por si mesma não pode superar, converte-se num perigo mortal para sua própria realização.” (ADORNO, 1989, p. 23) Por tudo isso penso que seja possível refletir sobre a criação da música popular na contemporaneidade tendo como base a filosofia de Adorno e a sua defesa de um tipo de criação concebida como “história inconsciente” ou “congelada”.

Acima de tudo o Adorno que foi, segundo Lacoue-Labarthe, “o único grande filósofo a ter tratado do jazz” (LACOUÉ-LABARTHE,

---

<sup>25</sup> Seria interessante relacionar a citação anterior de Adorno com o que dissemos anteriormente sobre o olhar hostil do autor sobre a repetição dos ciclos rítmicos, própria dos gêneros da música popular. E assim compreendê-la num quadro maior, que inclui a inexistência de uma reflexão mais profunda sobre a relação da música com o corpo e a importância dos ciclos rítmicos para a mesma, aspecto este também pincelado aqui.

1994, p. 141, tradução nossa) <sup>26</sup> permanece como o único que, “à condição de o ler para além do que ele [o jazz] queria dizer e de buscar o impensado que se esconde no âmago de seu pensamento, nos permitiu o acesso a esta estranha arte que carrega consigo, nativamente sem dúvida, a obsessão de seu direito à existência.” (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p.141, tradução nossa) <sup>27</sup>.

Ao mesmo tempo em que investe contra o jazz, Adorno o faz nascer como tema para a filosofia. A música popular que rompeu com a indústria cultural pode ter começado a se reconciliar com o pensamento de Adorno. O que se conta ainda é a história dos dois: Adorno e o jazz se reconciliando à moda intemporal da filosofia.

### Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

ADORNO, Theodor. *Moda Intemporal - sobre o jazz*. In: Prismas – crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ed. Ática, 1998, 117-130.

LACOUÉ-LABARTHE, P. "Remarque sur Adorno et le jazz (D'un désart obscur)". In: *Rue Descartes: Colloque international de philosophie*. Paris: Albin Michel, Juin 1994, 131-141.

MARTIN, H. e K. WATERS. *Jazz: the first 100 years*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 2002.

RANCIÈRE, J. "The Sublime from Lyotard to Schiller - Two readings of Kant and their political significance". *Radical Philosophy*. CXXXVI - July/August (2004), p.8-15.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SZIBORSKY, Lucia. *Adorno*. In: SORGNER, Stefan Lorenz. and

---

<sup>26</sup> No original: "le seul philosophe d'envergure a avoir traité du jazz" (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p. 141)

<sup>27</sup> No original: "à condition de le lire au-delà de ce qu'il voulait dire et de traquer l'impensé qui est au coeur le plus secret de sa pensée, nous ouvre l'accès à cet art étrange qui porte avec lui, nativement sans doute, la hantise de son droit à l'existence." (LACOUÉ-LABARTHE, 1994, p. 141)

FÜRBETH, Oliver. (Ed.) *Music in German Philosophy - An Introduction*. Chicago and London. The University of Chicago Press, 2003, 233-251.

TANAKA, E. K. I. "Adorno e o jazz". *Crítica Cultural*. v. VII/ n. 1(2012), p.137-148.