



A crítica ao jazz de Theodor W. Adorno à luz da história: de qual música estamos falando?

Lucas Fiaschetti Estevez¹

Resumo: A posição de Theodor W. Adorno em relação ao jazz é objeto de uma discussão que se arrasta há décadas. Contrário à compreensão do jazz como uma música de protesto artisticamente elaborada, Adorno tomou-o como o exemplo mais nítido dos efeitos nocivos da mercantilização da cultura. Desde então, tornou-se comum taxar sua interpretação como preconceituosa e elitista. Para responder a tais críticas, partimos da hipótese que o comentário à obra adorniana tende a ignorar o tipo específico de música ao qual o autor direcionou sua crítica, anterior às profundas transformações que o jazz sofreu a partir da segunda metade do séc. XX. Assim, iremos nos debruçar sobre a cena musical da República de Weimar, enfatizando as determinações históricas de seu argumento, tal como seus limites.

Palavras-Chave: Theodor W. Adorno. Jazz. Indústria cultural. República de Weimar. Crítica musical.

Theodor Adorno's critique of jazz in the light of history: which music are we talking about?

Abstract: Theodor W. Adorno's position in relation to jazz is the subject of a discussion that has been going on for decades. Contrary to the understanding of jazz as an artistically elaborate protest music, Adorno took it as the clearest example of the harmful effects of the commodification of culture. Since then, it has become common to rate his interpretation as prejudiced and elitist. To respond to such criticisms, we start from the hypothesis that the critics of the Adornian work tend to ignore the specific type of music to which the author directed his argument, prior to the profound transformations that jazz presented from the second half of the 20th century. Thus, we will analyze the Weimar Republic's music scene, emphasizing the historical determinations of its argument, as well as its limits.

Keywords: Theodor W. Adorno. Jazz. Culture industry. Weimar Republic. Music criticism.

¹ Doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo (PPGS/FFLCH - USP). São Paulo, SP, Brasil. ORCID: 0000-0003-2963-1298. E-mail: lucas.estevez@usp.br. Este artigo é resultado da pesquisa de doutorado em curso, intitulada *Theodor W. Adorno e o Jazz: Desenvolvimentos, Contradições e Rupturas de um Diagnóstico Crítico*.



1. A crítica da crítica: uma antiga polêmica

Dentre os inúmeros temas abordados na vasta obra de Theodor W. Adorno, a sua análise a respeito do jazz suscitou um amplo e acalorado debate. De maneira geral, o autor caracterizou essa música como o exemplo mais claro de seu tempo de um processo no qual aquele fetichismo da mercadoria descrito por Karl Marx passava também a ditar os destinos da produção dos bens culturais. Transformado na música comercial por excelência, o jazz se constituiu como o primeiro grande estilo musical das nascentes indústrias culturais da primeira metade do séc. XX. As primeiras considerações do autor a respeito dessa música surgem pontualmente em alguns de seus escritos dos anos 1920 e passam a ocupar um lugar central em sua obra na década seguinte com os artigos *Adeus ao Jazz* (1933) e *Sobre o Jazz* (1936). Além disso, sua análise dessa música também pode ser encarada tanto como parte inseparável de suas formulações a respeito da perda de autonomia da arte, como também um momento de gestação daquele diagnóstico a respeito da padronização da cultura e da colonização da lógica mercantil sobre o “tempo livre”, que encontraria sua exposição mais famosa em *A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas* (1944), capítulo seminal da obra *Dialética do Esclarecimento*, escrita em conjunto com Max Horkheimer.

Nos textos supracitados a respeito do jazz, identificamos os primeiros traços de uma análise detida do caráter reificante da música sob o capitalismo do período, tal como uma crescente preocupação com a natureza sistêmica que enlaça forçosamente toda a produção cultural existente, que sob o domínio dos monopólios da cultura, passou cada vez mais a exaurir aquele espaço, até então reservado para a arte, de autonomia, espontaneidade e liberdade. Nas décadas seguintes, Adorno voltou a tratar do jazz de forma mais detida em *Moda intemporal – Sobre o Jazz* (1953) e em seus cursos de *Sociologia da Música* (1961-62). Nota-se, dessa forma, como esse tema não só está longe de ocupar uma posição lateral na formulação de sua crítica cultural, como exerceu um papel fundamental em seu diagnóstico mais geral a respeito dos destinos da cultura numa sociedade cada vez mais administrada.

Entretanto, a leitura recorrente que se faz destes seus escritos tende a caracterizar sua crítica ao jazz como uma negação absoluta e intransigente dessa música, como uma espécie de julgamento a priori e dogmático abstraído da história. Esse tipo de interpretação identificou em Adorno um pensador elitista, preconceituoso e avesso às manifestações culturais “populares”. Tornou-se comum perguntar por que Adorno, afinal de contas, odiava o jazz. Uma das principais vias de ataque é a crítica de que o autor teria aplicado um juízo de valor depreciativo em relação ao jazz devido a sua conhecida preferência à música séria² de Arnold Schönberg e de seus discípulos, representantes da

² Utilizaremos o termo *música séria* no mesmo sentido daquele de Adorno (2011c), a saber, ao nos referirmos à esfera da produção musical que não está voltada somente ao mercado e que mantém



música de vanguarda europeia. Segundo essa linha interpretativa, Adorno teria tentado entender o jazz através da lente das mesmas categorias com as quais investigava a música dodecafônica e atonal, o que claramente colocava o jazz num lugar subalterno, desqualificado e impotente. Para alguns críticos, como Patriota (2014, p.19),

[...] com sua sólida formação musical, Adorno edificara sua filosofia da música em consonância com a tradição alemã, divisando, na hermética propositura da Segunda Escola de Viena, a grande alternativa à degradação da experiência musical promovida pela sociedade de consumo.

Nesse sentido, o jazz teria sido rejeitado pelo autor por representar uma música não-autônoma, fadada a ser integrada e neutralizada pela indústria cultural. Nesses termos, o jazz seria um fenômeno estranho ao mundo da arte, e seu sentido iria na direção contrária daquele espírito redentor encontrado no dodecafonismo (PATRIOTA, 2014). Partindo de uma espécie de “elitismo estético”, Adorno teria então ignorado e renegado por completo, não importa o que a realidade oferecesse, a interpretação positiva que vê na história do jazz uma história de luta e liberdade.

Outros intérpretes (MARTÍN-BARBERO, 1987; MÉSZÁROS, 2004; KUEHN, 2015) costumam enfatizar que Adorno não teria uma visão só elitista e reacionária do jazz, como também a teria imbuído de um conteúdo excessivamente filosófico e metafísico. Na crítica feita por Mészáros (2004, p.155-156), a posição do autor é descrita como uma sucessão de “preconceitos ideológicos” e de “negações genéricas da ‘sociedade em si’”, sendo inócua em demonstrar suas conclusões na realidade empírica e restrita a desferir acusações difusas contra certa ideologia. Para outros, as acusações de Adorno também teriam sido fruto de certo desconhecimento a respeito das origens sociais e da “verdadeira” estrutura musical do estilo (BERENDT, 2014; TOWNSEND, 1988).

Entretanto, temos como hipótese que tais críticas partem de uma confusão bastante disseminada em relação ao tipo historicamente determinado de jazz que foi analisado na obra do frankfurtiano. Tal situação, em muitas das vezes, gera anacronismos e cria obstáculos difíceis de serem transpostos a fim de realizar o devido e necessário escrutínio da posição do autor. Quando Adorno fala de jazz, ele está se referindo a uma música bastante diferente daquela que seus críticos geralmente entendem por jazz. Se não explicitarmos tais diferenças, caímos facilmente num julgamento anacrônico e equivocado de suas ideias. Porém, antes de adentrarmos na caracterização desse tipo específico de música, é necessário traçar os termos do debate atual a respeito do jazz, do qual se costuma partir a crítica à Adorno. Esclarecido o debate, estaremos prontos para voltar ao autor e ao contexto musical com o qual teve contato.

certa autonomia estética, em contraponto à música ligeira (*leichte Musik*), comercial e heterônoma.



Na discussão atual sobre o jazz, é quase consenso considerar essa música como um campo fértil de práticas artísticas libertárias, marginais e inconformistas. Segundo Miranda (2014, p. 13), essa música conseguiu ao longo das décadas se colocar no cenário cultural como um “instrumento de luta contra as desigualdades e as diversas formas de racismo”, principalmente através de seu indelével caráter multicultural, coletivo e agregador. De acordo com essa interpretação, o jazz conseguiu misturar elementos africanos e europeus em uma nova forma de expressão musical, representativa de um novo tipo de subjetividade presente nas comunidades pobres e negras norte-americanas desde o final do século XIX.

Nesse sentido, o jazz deu forma a uma arte irrequieta e aberta a múltiplas possibilidades, constituindo-se como uma forma de expressão moderna, universal, democrática e aberta à experimentação e a quebra de padrões estéticos. É sob este ponto de vista que essa música é vista como uma arte autônoma e libertadora (PATRIOTA, 2014), disposta a se adaptar às mudanças do tempo e a se reformular constantemente. Assim, o jazz poderia ser tomado como o exemplo mais significativo de uma coletividade musical construída e partilhada entre seu público e seus músicos, uma música do mundo que ignora fronteiras e padrões (HUESMANN, 2014) e que, acima de tudo, expressa artisticamente o grito dos excluídos. Em sua essência, o jazz traria uma *lesson of non-conformity* presente desde suas origens. Nas palavras do crítico Günther Huesmann (2014, p. 26),

[...] o impulso comunicativo que os afro-americanos transmitiriam ao jazz agregou um novo princípio à história da música: a transposição para a linguagem dos sons e dos ritmos de conceitos como individualidade, igualdade de direitos e liberdade [...]. A essência do jazz tem raízes mais fundas: a ética musical da autodeterminação improvisatória.

Essa visão é compartilhada pelo crítico musical Joachim-Ernst Berendt (2014), autor de *O Livro do Jazz: De Nova Orleans ao Século XXI*. Em sua obra, Berendt se esforça em mostrar como o jazz “sempre foi uma música de minorias” (BERENDT, 2014, p.29). Para o autor, essa expressão artística é tomada como a mais legítima e revolucionária da música popular do século XX, um tipo de música aberta à diversidade dos povos e de suas culturas, agregando diferentes ritmos, estilos e instrumentos ao longo de toda sua história. Segundo Berendt, o jazz inaugurou uma era de improvisações espontâneas e uma nova construção do som até então inéditas na música. Operando numa lógica distinta daquela da música tradicional europeia, principalmente no que diz respeito a relação entre a notação e a execução musical, o autor insiste em como o jazz reformulou o papel da expressividade e da liberdade criativa de seus intérpretes perante a partitura. Nunca fixado de antemão, o jazz é tomado, numa perspectiva mais ampla, como o estilo musical da busca pela liberdade individual e coletiva. É nesse sentido que, para Berendt (2014, p. 578),



[...] cem anos depois de seu surgimento, o jazz continua sendo o que sempre foi desde o começo: uma música de protesto. Um protesto contra a discriminação social, racial e espiritual, contra os clichês da moral de escritório burguesa, contra a organização funcional do mundo moderno massificado, contra a despersonalização desse mundo e contra seus padrões rígidos, que estigmatizam tudo o que foge a suas classificações.

Essa característica de protesto do jazz, para muitos estudiosos, representou uma grande conquista cultural dos negros norte-americanos. Segundo Fumi Okiji (2018) em *Jazz as Critique: Adorno and Black Expression Revisited*, o jazz possibilitou o nascimento de uma nova subjetividade artística constituída pela visão de mundo das comunidades negras e pauperizadas, que transpuseram para sua música características de sua própria sociabilidade. Para a autora, tanto a estrutura musical do jazz como suas performances são indicativas de uma subjetividade que expressa as próprias contradições e condições socioeconômicas dessa comunidade. De acordo com Okiji (2018, p.4), o “trabalho de expressão negra não poderia deixar de elucidar as (im) possibilidades da vida negra. A música negra é uma prática sociomusical”³. Desse modo, o jazz teria contribuído para um novo modelo de prática artística, no qual tanto os músicos como o público se relacionam de forma distinta da tradicional divisão social do trabalho musical europeia, partilhando e criando por meio da música uma “luta-livre cooperativa de partes discrepantes” (OKIJI, 2018, p.6). Dessa forma, o jazz traria em suas práticas um espírito combativo do coletivismo da comunidade negra.

Essa visão positiva em relação ao potencial insurgente do jazz é compartilhada pelo historiador Eric J. Hobsbawn (2017) em *História Social do Jazz*. De acordo com o autor, essa música deve ser considerada um dos fenômenos mais revolucionários da cultura ao longo do último século, tendo em vista que se consolidou mundialmente não só como uma das linguagens básicas da música popular, mas também como “um tipo de arte sofisticada” (HOBSEBAWN, 2017, p.35). Hobsbawn (2017) ressalta em sua obra a revolução que o jazz suscitou tanto na dimensão estética, criando um idioma musical inovador, como em seu aspecto social, que afetou diretamente a vida das comunidades negras norte-americanas e deu um novo lugar a elas na cena cultural do país. Para o historiador, embora o jazz tenha se transformado em música de entretenimento ao longo de seu desenvolvimento, a indústria atuou de forma parasitária, e não formativa, em sua constituição. Em suma, mesmo que absorvido pela indústria cultural, o jazz não teria perdido seus elementos disruptivos. O jazz deveria ser visto, através dessa lente, como uma “música de protesto dos povos e classes oprimidas” (HOBSEBAWN, 2017, p.13).

³ Tradução livre. O mesmo se aplica aos demais textos citados que ainda não foram publicados em português.



2. Desfazendo confusões: a posição adorniana e seu contexto histórico

A posição de Adorno em relação ao jazz não poderia ser mais distinta destas, motivo da crítica acalorada a respeito de seus argumentos. Antes de passarmos à caracterização do jazz com o qual teve contato, cabe nos debruçarmos sobre alguns traços gerais de sua crítica. Segundo nosso entendimento, ela não deve ser vista somente como um exemplo pontual de uma análise sobre determinado objeto da cultura administrada que, ocasionalmente, mostrou-se disponível para o escrutínio da crítica. Na verdade, a abordagem do autor deste fenômeno particular nos fornece elementos para se pensar a totalidade social, na medida em que nos permite entrever um modelo dialeticamente orientado de interpretação da cultura sob o capitalismo.

Em primeiro lugar, defendemos que a análise adorniana do jazz deve ser encarada como um estudo de natureza interdisciplinar de um fenômeno cultural contextualmente datado. Com isso, ressaltamos por um lado o caráter historicamente fundamentado de suas asserções, que partiram de um diagnóstico de época preciso e que não podem ser simplesmente transpostas aos nossos dias sem mediações. Por outro lado, salientamos que Adorno não trata o jazz em termos exclusivamente musicais e nem restringe sua interpretação às coerções econômicas que se impuseram sobre a cultura. Na verdade, o autor é inovador em tomar o fenômeno musical como um *fato social complexo*, através de uma crítica imanente que reconhece no interior do próprio objeto múltiplas determinações que lhe são originalmente externas, numa lógica onde o particular exhibe traços do todo de forma inversa àquela da arte (ADORNO, 2008, 2011a, 2014b).

Operando dessa forma, Adorno amplia suas observações para além do âmbito estritamente musical, atentando-se também para a produção, reprodução e circulação das músicas e como essas, em suas diferentes etapas de inserção social, geram não só novas representações e discursos, como também operam interdições daquilo que possa representar o verdadeiramente novo. Ao tratar do fenômeno dessa forma, Adorno pôde desvendar tanto sua fisionomia social como o impacto que essa música causa na escuta dos ouvintes e em sua subjetividade (ADORNO, 2008).

Em segundo lugar, a crítica ao jazz representa, na obra de Adorno, um dos caminhos através dos quais o autor realiza sua crítica da ideologia no âmbito da cultura. Tendo em vista o lugar de destaque que ocupava na época, o jazz se prestou a ser o elemento empírico do qual parte a teoria para discutir um processo mais amplo de mercantilização da cultura e derrocada da autonomia da arte (ADORNO, 2011b). Em contraste com a música séria, o jazz e outras formas de música comercial constituem o braço sistêmico de uma indústria do entretenimento que reafirma a sociedade existente e celebra o sempre-



igual Assim, o caráter ideológico dessa música e da cultura administrada contribui em ocultar dos ouvintes as condições de produção e as relações de classe empreendidas por esta indústria. Vendendo-se como uma música de todos para todos, o jazz escamoteia as relações de produção das quais nasceu, conferindo ainda mais opacidade ao processo social (ADORNO, 2008; 2011a).

Em terceiro lugar, Adorno (2008) também traça em sua crítica um diagnóstico a respeito da dissolução do sujeito e de sua autonomia. Ao analisar as estratégias de sucesso da indústria do entretenimento do jazz, Adorno mostra como essa música assume as fraquezas do indivíduo moderno como meio de explorá-los a fim de encontrar no público uma aceitação acrítica e inocente. A impotência do indivíduo fica clara não só na reformulação do padrão de escuta e consumo, como também no apelo sexual e coletivista que o jazz carrega em seu discurso. Esses elementos do jazz demonstrariam, sob a ótica da mercantilização da música, um processo que entrelaça a reprodução da cultura à manutenção dos indivíduos impotentes. De certa forma, esse elemento se relaciona intimamente com as duas questões anteriores, formando uma tríade na qual nós nos apoiamos: o jazz, entendido como fato social complexo, é destrinchado por Adorno com o objetivo de denunciar não só a ideologia que ele reproduz, como também o dano que causa ao sujeito moderno por nele circunscrever os desejos e anseios aos limites da sociedade existente.

Dessa forma, temos de um lado uma compreensão apologética do jazz que ressalta seu caráter inconformista, moderno e inovador. De outro, temos a crítica adorniana e sua ênfase nos aspectos reificantes, padronizados e impotentes dessa música. Entretanto, como já aventamos anteriormente, acreditamos que essa diferença de interpretação parte substancialmente de uma certa incompreensão a respeito do objeto sob escrutínio – ou seja, de que música está sendo tomada como jazz. Assim, defendemos que os pressupostos da crítica ao jazz de Adorno se desenvolveram sobretudo a partir do contato do autor com dois contextos culturais bastante particulares, a saber, (I) a cena musical da República de Weimar nos anos 1920 e 1930, onde o jazz representou um fenômeno bastante específico e endógeno; (II) o contexto norte-americano da década de 1930 até meados dos anos 1940, marcado pela consolidação da indústria cultural na qual o jazz, sob a figura do *swing*, foi transformado na tendência musical de maior sucesso comercial⁴. Neste artigo, iremos nos concentrar no primeiro desses contextos culturais, muitas das vezes deixado de lado pela literatura.

Nos contextos musicais supracitados, o jazz tinha uma função social, uma posição na indústria do entretenimento e, fundamentalmente, um material musical bastante distinto daquele da segunda metade do século XX, o

⁴ Adorno acompanhou de perto a cena cultural alemã até 1934, quando a cena política do país o obrigou a se transferir temporariamente para Oxford, no Reino Unido. Em 1938, parte para seu exílio norte-americano (MÜLLER-DOOHM, 2005).



qual sofreu profundas transformações. Geralmente, as posições hegemônicas e elogiosas a respeito do jazz partem de um lugar histórico distinto daquele de Adorno, na medida em que reconhecem o impacto de tais transformações na avaliação geral desta música. Entretanto, há um longo caminho que separa a inaugural *Original Dixieland One Step* (Original Dixieland Jazz Band, 1917) e *A Love Supreme* (John Coltrane, 1965).

Desconsiderar essa profunda diferença entre o que o jazz era e o que ele se tornou define, a nosso ver, o maior obstáculo ao se tentar interpretar os textos de Adorno sobre o assunto. Acreditamos que por meio do esclarecimento da natureza do objeto de sua análise, a *crítica da crítica* poderia enfim escapar do erro tão comum de desconsiderar a historicidade do fenômeno sobre o qual se debruça. Através de tais elementos, buscamos mostrar como a crítica ao jazz de Adorno foi, muitas vezes, mal-interpretada. Dito isto, passemos ao contexto musical com o qual o autor teve contato nas primeiras décadas de sua produção intelectual.

3. O jazz da República de Weimar

3.1. Pós-guerra e instabilidade econômica (1918- 1924)

A trilha sonora da República de Weimar não foi outra senão a do jazz. Tocada em muitos bares e salões, essa música foi dominando gradativamente o mercado fonográfico e as transmissões radiofônicas de todo o país. Sua popularidade foi tamanha que se tornou lugar-comum tratar esse período como a *Idade de Ouro* do jazz em solo europeu. Importado da tradição musical norte-americana e traduzido e adaptado em novos termos, o jazz alemão se constituiu como um tipo de música comercial, voltada à dança, sem muitas inovações rítmicas, harmônicas e melódicas e, por fim, deslocada de suas origens além-mar. Logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, as primeiras bandas de jazz, em sua grande maioria compostas por músicos brancos europeus, começam a se apresentar pelo país⁵. Em dezembro de 1919, por exemplo, a banda francesa *Marcel's Jazz Band des Folies Bergère* se apresentou na cidade de Wiesbaden. Em demais regiões, tornam-se comuns apresentações como a das bandas *Jackson's Jazz Band*, *William's Jazz Band*, *Jazz Band Duet* e *Harry Johnson's Original Amerikaner Jazz-Band*. Muitas delas eram compostas por uma mistura de europeus e imigrantes negros que tinham pertencido aos destacamentos franceses durante a guerra e que, terminado o conflito, tinham permanecido no país a procura de melhores condições de vida (WIPPLINGER, 2017).

Durante esse período, a jovem república também recebeu a visita de

⁵ Mesmo durante a guerra já é possível rastrear os primórdios do jazz alemão, com bandas que tocavam variações de ragtimes nos momentos de descanso e lazer dos soldados, como a Hell Fighters Band (TIRRO, 2002, p.70).



bandas de jazz norte-americanas, mas numa frequência e quantidade bastante reduzidas se comparadas aos outros países da Europa. Um dos principais acontecimentos musicais da época foi a turnê do grupo nova-iorquino *Negro Orchestra* pelo país entre 1921 e 1925, além das apresentações da banda *Southern Syncopated Orchestra* (WIPPLINGER, 2017). Exceções na cena musical do país, tais bandas eram compostas por músicos negros que tocavam um tipo de jazz mais próximo da variante *hot*⁶, amplamente difundida entre as comunidades negras nos Estados Unidos (HOBSON, 1940; SARGEANT, 1975). Em oposição a elas, as bandas alemãs que se proliferavam tinham um perfil musical completamente distinto. Além de se limitarem a um material musical mais tradicional, sem arroubos rítmicos e mais presos à partitura, sua formação também era bastante peculiar. Diferente do jazz norte-americano, geralmente tinham um violinista como líder do grupo e reservavam um papel de menor importância aos metais e às improvisações na construção de seu som. Uma das bandas que exemplificavam de forma mais clara esse tipo foi o grupo *The Original Piccadilly Four Jazz Band*, que teve uma célebre apresentação em Berlim em 1921⁷ (WIPPLINGER, 2017, p.37).

A pequena presença de músicos norte-americanos naquele contexto se deveu, principalmente, ao isolamento no qual a Alemanha se encontrava devido aos bloqueios econômicos sofridos depois da Primeira Guerra Mundial. Diferentemente do resto da Europa, onde muitos músicos afro-americanos se apresentavam e seus discos circulavam e gozavam de sucesso, o jazz alemão se tornava cada vez mais endógeno e distante daquilo que se entendia por jazz no resto do mundo. Segundo J. Bradford Robinson (1994), esse isolamento afetava diretamente o mercado musical alemão, na medida em que não só os discos de jazz norte-americanos não eram importados para o país, como seus músicos não visitavam com frequência a região devido ao contexto econômico precário pouco atrativo para turnês e apresentações. Esse cenário de isolamento fez do jazz alemão um produto bastante peculiar, destituído de complexidade musical, esvaziado de representatividade negra e de qualquer relação com os elementos *hot* tão característicos de suas origens. Segundo Robinson (1994, p.4),

[...] o entusiasmo alemão sobre o jazz prosperou em uma versão desenvolvida por músicos alemães a partir de suas próprias tradições comerciais, sobre o qual impuseram noções vagas quanto ao real som e a natureza da fabulada música dos Estados Unidos.

Antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, fizeram certo sucesso

⁶ A chamada *hot music* é aquela que, proveniente da tradição do jazz de Nova Orleans, contém elementos rítmicos, harmônicos e melódicos que fogem à tradicional estrutura da música europeia. Algumas de suas características fundamentais são: a polirritmia, a síncope, o uso de dissonâncias, a prática da improvisação, a distorção de timbres e o uso de uma instrumentação mais variada. (HOBSON, 1940; SARGEANT, 1975).

⁷ Um dos sucessos da banda nesse período foi a canção *The Jazz-Band*.



na Alemanha inúmeras músicas de ragtime, gênero musical norte-americano considerado o precursor do jazz. De constituição formal mais simples e tradicional, essa música de natureza essencialmente pianística tinha se adaptado bem ao contexto alemão daquele período. Com o início da República de Weimar, essa tradição musical voltou à cena e se tornou o referencial das bandas do país, que passaram a desenvolver um estilo muito próximo daquele do pré-guerra⁸. Concomitante a tal influência, parte predominante das bandas passou a se utilizar de uma estética bastante tributária da tradição da própria música popular alemã, como a valsa, “a banda militar, a orquestra de salão e as bandas do estilo *Radaukapelle*” (ROBINSON, 1994, p.4-5). Tornou-se comum a existência de grupos que *jazzificavam* canções tradicionais da música popular alemã a partir da simples inserção de síncopes ou demais elementos da tradição hot, sempre de forma pontual e simplificada. Em síntese, o jazz alemão se constituiu como um gênero musical muito mais ligado ao *ragtime* e às tradições da música popular alemã do que à hot music norte-americana.

Dentre essas influências, a música orquestral de salão foi, sem dúvida, a que mais influenciou o jazz alemão desse período⁹, o que ajuda a entender a importância dos violinistas na liderança e na formação das primeiras bandas. Conhecidos como *Stehgeiger*, eles constituíam uma das principais heranças do período guilhermino da música popular alemã. Antes líderes de orquestras, tais músicos agora se tornavam *band leaders de jazz*¹⁰. Durante essa época, também circularam pelo país manuais e folhetins destinados aos músicos e aficionados, que traziam “informações precisas de como adaptar músicas de orquestras de salão para uma banda de jazz” (ROBINSON, 1994, p.5).

Algumas particularidades do contexto musical alemão também ajudam a entender a facilidade com que as orquestras de salão se adaptaram diante das novas modas que invadiam o país. De acordo com Robinson (1994), mesmo antes do aparecimento do jazz, muitos desses conjuntos musicais já praticavam arranjos de temas que provinham da música de concerto, prática que foi expandida e diversificada a partir de novos materiais e elementos supostamente oriundos da tradição do jazz norte-americano. Populares desde o começo do século e hegemônicas na vida noturna dos salões de baile e cabarés, as *big bands* souberam se reinventar diante do novo gênero musical que o jazz representava. Assim, não perderam seu lugar e seu controle sobre a nascente indústria de entretenimento do país.

Do ponto de vista musical, o que era apresentado como jazz obviamente sofreu profundas distorções. Com uma formação musical mais tradicional, a

⁸ Exemplos de tal tendência são as músicas *Temptation Rag*, na versão da Orquestra *Palais de Danse* de Berlim, e muitos sucessos de Zez Confrey, como *Kitten on the Keys* e *My Pet* (ROBINSON, 1994, p.15).

⁹ Bastante representativa desse gênero são as canções *Kannst Du Charleston*, *Tanz Du Charleston* e *Silberner Mond*, popularizadas pela orquestra de Bernhard Etté. (WIPPLINGER, 2017, p.162).

¹⁰ Dentre os violinistas e *band leaders* que fizeram sucesso nessa época, podemos citar as figuras de Marek Weber, Dajos Béla, Efim Schachmeister, Ernö Geiger, Berhard Etté e Barnaby von Geczy. (WIPPLINGER, 2017, p.88).



maioria das bandas se apropriava das canções de jazz esvaziando-as de muitos daqueles elementos estranhos à tradição musical europeia. Assim, o jazz se transformava numa música comercial e agradável, fácil de se ouvir e perfeita para se dançar a dois, como nas antigas valsas. Uma das principais bandas desse estilo orquestral de jazz foi a *The Heinz Wehner Band*, que se apresentou pelo país durante o início dos anos 1920 (BOHLÄNDER, 2002). Como podemos notar, a música que circulava sob o rótulo do jazz nesse contexto, e com a qual Adorno travou contato, tinha pouquíssima relação com a tradição hot do jazz norte-americano e com a música de King Oliver, Sydney Bechet, Louis Armstrong e James P. Johnson¹¹.

3.2. Estabilização econômica (1925-1929)

A partir da metade da década de 1920, a Alemanha passou a apresentar uma melhora gradativa em sua condição econômica através de diversos acordos internacionais, da entrada para a Liga das Nações e de movimentos em prol do pacifismo. Assim, os ânimos sociais e políticos pareciam finalmente se encaminhar a um acordo nacional voltado à modernização do país. Gozando de estabilidade fiscal, relaxamento da violência política e renovação de prestígio na comunidade internacional, o país iniciou um breve período de prosperidade entre os anos de 1924 e 1929. A indústria alemã renovava e expandia suas fábricas, os negócios se multiplicaram, os salários permaneciam altos e o desemprego se manteve em níveis mínimos. Marcados pela estabilização econômica, esses anos são geralmente considerados como o período mais próspero da República de Weimar (GAY, 1978).

Essas mudanças também tiveram efeito sobre a cena cultural do país. Os antigos entraves que dificultavam a entrada maciça da música comercial norte-americana deixaram de existir, trazendo para a cena musical alemã novas influências e estilos de música, principalmente o jazz. Assim, crescia a importação e circulação de discos e a variedade de artistas e subgêneros encontrados nas lojas, como também se popularizavam as apresentações e turnês de artistas norte-americanos. Com a crescente modernização observada nos meios de comunicação e na indústria do entretenimento alemão a partir de 1925, observou-se o ápice da entronização do jazz no centro daquela indústria cultural. Onipresente nas rádios, nos salões de baile e nas lojas de disco, essa música se tornara, desde o princípio, a música comercial por excelência (ROBINSON, 1994).

A hegemonia jazzística na indústria cultural também pode ser vista

¹¹ Para efeitos de comparação entre o jazz que circulava na Alemanha e a tradição do jazz norte-americano, destacam-se os seguintes exemplos da chamada *hot music*: *Wringin' and Twistin'* (Tram, Bix and Lang), *Who?* (Benny Goodman Trio), *Someday Sweetheart* (Benny Goodman Trio), *Bugle Call Rag* (Chocolate Dandies), *Dee Blues* (Chocolate Dandies), *Mahogany Hall Stomp* (Louis Armstrong and Orchestra), *Hop Off* (Fletcher Henderson and Orchestra), *Harlemania* (Duke Ellington's Orchestra), *New King Porter Stomp* (Fletcher Henderson and Orchestra), *Ducky Wucky* (Duke Ellington), *Swing Low* (Duke Ellington), *Wrappin' It Up* (Fletcher Henderson and Orchestra), *Sugar Foot Strut* (Louis Armstrong and his Hot Five) e *Cold in Hand Blues* (Louis Armstrong e Bessie Smith) (SARGEANT, 1975, p.159).



como resultado da euforia vivida por diversos setores sociais alemães em relação aos Estados Unidos, que neste período passou a ser tomado não só como inspiração, mas também como exemplo de uma sociedade ideal a ser seguida. Símbolo do progresso e da modernidade, a ode à civilização norte-americana se coadunava com os ânimos de reforma e transformação social que perpassavam o país em seu breve período de prosperidade. Nesse ínterim, os produtos culturais importados dos Estados Unidos foram valorizadas e profundamente disseminados pelo país, o que fez com que o jazz, produto mais importante da cultura norte-americana no universo da música, acabasse por se tornar o maior representante de uma música dita moderna, democrática, internacionalizada e progressista. Durante esses anos, era fácil encontrar em quase todo hotel, café, salão de dança ou bar bandas de jazz alemãs e norte-americanas tocando grandes *hits* de sucesso¹² (ROBINSON, 1994).

Para compreendermos o contexto musical da época, também devemos nos atentar para as transformações mais amplas sofridas numa cultura que passava a ser produzida de forma massificada e que era consumida por públicos cada vez mais amplos, fato que não passou despercebido por Adorno (2011b). Ocorria uma diluição das antigas fronteiras entre a cultura erudita, majoritariamente branca e de origem europeia, e aquela relativa à dimensão *popular*, por vezes tratada na literatura da época como *folclore*. Com a ascensão dos estúdios, gravadoras, editoras e afins, essa separação passou a operar sob um novo esquema, na medida em que muitos daqueles elementos anteriormente estranhos à cultura europeia, como o jazz enquanto uma música negra em suas origens, passaram a ser integrados e redefinidos nos termos do entretenimento. Dessa forma, a mercantilização da cultura nesse período diluiu aquela antiga distinção entre música séria e música ligeira, reduzindo-a a rótulos que pouco as diferenciavam quanto a forma como eram produzidas, distribuídas e consumidas, embora continuassem a encontrar inserção em diferentes classes sociais.

Além do jazz, o cinema, os espetáculos de revista e o teatro também se modernizavam e absorviam novas tendências importadas dos Estados Unidos. Nesse ínterim, toda a cena cultural passou a seguir “o diapasão da nova exibição de opulência, à moda da escola de Hollywood e das revistas americanas” (RICHARD, 1988, p.11). O interesse pela cultura norte-americana também disseminou novos manuais e partituras de jazz. Em 1925, por exemplo, Alfred Baresel publicou *Das Jazz-Buch*, onde ensinava técnicas básicas para “modernas peças de dança”. O livro reunia inúmeras músicas de *ragtime* e danças de salão, evidenciando que nos anos de estabilização do país

¹² Esse entusiasmo diante da cultura norte-americana pode ser exemplificado pela letra de uma famosa canção de 1928, intitulada *Eilali-Eilala*, que diz: “Eu trouxe comigo a letra/ de uma famosa canção de ninar negra dos E.U.A / Mamãe a canta quando o dia se encerra/, eilali, eilala! Eilali, eilali, eilala! / Todos os carpinteiros negros são da África! / Eu te embalarei suavemente, meu filho, / vá dormir e brincar com a luz do luar nos seus sonhos! / No rádio e no gramofone, / só os E.U.A engatam o tocar de uma banda dançante. / E até na opera eles já começaram a cantar/ Eilali, eilala!” (LAREAU, 2002, p. 48-49).



o jazz orquestral, comercial e voltado aos salões de baile, ainda permaneceu predominante (TIRRO, 2002).

Mesmo com tais transformações, o contexto alemão continuou a impor certas restrições ao mercado fonográfico norte-americano, o que manteve boa parte de sua música alheia aos estilos mais próximos da tradição da *hot music*. Segundo Robinson (1994), durante toda a República de Weimar vigoraram restrições governamentais e normas burocráticas relativas à importação, venda e circulação de obras de artistas afro-americanos, numa clara política de segregação racial que buscava salvaguardar o mercado alemão do domínio de artistas negros. Sob esse ponto de vista, o jazz na Alemanha se manteve apartado de suas origens e acabou por adiantar tendências que seriam observadas posteriormente nos próprios Estados Unidos com a era do *swing* e das *big bands*, predominantemente brancas¹³ e destituídas de elementos hot, num processo de integração crescente do jazz a uma indústria do entretenimento que se engajava em tornar sua imagem palatável a um público cada vez mais amplo e descompromissado com qualquer conteúdo estranho ao mais puro e desatento entretenimento.

De acordo com Robinson (1994), a segregação não era exclusiva aos alemães. Os discos negros eram catalogados como *race records* pelas próprias gravadoras norte-americanas, o que facilitava o trabalho de censura do regime. Ao serem excluídos a priori das listas de importação, esses discos permaneceram desconhecidos do grande público alemão durante todo o período. Embora a sociedade alemã estivesse tomada pelo entusiasmo em relação aos EUA, é importante notar como essa postura era seletiva, na medida em que setores das elites e dos monopólios culturais permaneciam reticentes em relação aos elementos negros provenientes da cultura americana.

Quando entravam no país, esses elementos eram necessariamente transformados em fetiches e estereótipos raciais. Era comum entre alguns críticos culturais mais conservadores, por exemplo, identificar nos elementos negros do jazz uma moral sexual e racial nociva à cultura alemã (DE GRIEVE, 2019). De forma geral, a indústria do entretenimento relegava aos artistas e músicos negros um papel secundário, apelando a imagens exóticas de seu comportamento através de espetáculos e filmes com atores recorrendo aos *black faces* e demais estratégias de deslegitimação e segregação racial. Em suma, o dilema estava em enaltecer os Estados Unidos e o jazz, ao mesmo tempo que se fetichizava seu elemento negro, constitutivo e formador de sua tradição. Ao tentar se desvencilhar de suas origens, essa música se utilizava dos estereótipos raciais para transformar a origem negra do jazz em uma estratégia de marketing, em um duplo processo de exclusão e integração fetichizada e preconceituosa dos negros. Eles eram bem-vindos, mas somente

¹³ Benny Goodman representa bem essa tendência do jazz norte-americano. Entretanto, ela não abarcou toda a produção do período: concomitante a isso, Duke Ellington e sua banda continuaram a desenvolver uma música mais elaborada e livre, acentuadamente marcada por suas origens negras (BERENDT, 2014).



enquanto caricaturas.

Um exemplo notório da apropriação estereotípica do jazz ocorreu em 1927, em Frankfurt, quando o governo municipal organizou o festival *Música na Vida das Nações*, com diversas apresentações que buscavam abarcar as principais tendências da música séria, comercial e popular de diferentes povos e países (MÜLLER-DOOHM, 2005). Como figura sempre atenta da vida cultural da cidade, Adorno acompanhou diversos concertos e apresentações que foram oferecidas ao longo dos meses. Entre elas, assistiu à apresentação do espetáculo *La Revue Nègre: Black People* (ADORNO, 2014a; NOWAKOWSKI, 2012), dirigida pelo dançarino Louis Douglas. A apresentação contava com a presença da dançarina Maud de Forest, do clarinetista Sidney Bechet e da banda *Chocolate Kiddies* (LAREAU, 2002; WIPPLINGER, 2017). O espetáculo era uma mistura de música, teatro e dança que tinha por objetivo apresentar ao público uma visão geral a respeito da música e da cultura dos afro-americanos. Quando o espetáculo estreou em Berlim no ano anterior, contou com a leitura de um texto que narrava histórias a respeito de “pequenas mulheres canibais” africanas que eram representadas por dançarinas vestidas com tangas e piercings no nariz. Além disso, o cenário montado sobre o palco imitava uma selva africana intocada pelo homem.

Distante de sua versão *hot*, o jazz estrangeiro que adentrava no mercado fonográfico alemão era composto majoritariamente por gravações de um conjunto de editoras nova-iorquinas conhecidas como *Tin Pan Alley*. A música comercializada por esse circuito acompanhava a tendência do jazz orquestral, e tinha entre suas figuras de sucesso *band leaders* como Red Nichols, Miff Mole, Vicent Lopez e Paul Whiteman. No caso de Whiteman, o marketing em torno de sua figura e o sucesso conquistado ao redor do mundo foi tanto que lhe rendeu o título de *King of Jazz*¹⁴. Com a ampla popularidade dessas músicas, o jazz alemão se consolidou através de *hits* de fácil escuta e execução, tocados por *big bands* compostas principalmente por músicos brancos de formação erudita que se apresentavam em requintados salões de baile, cena retratada na imagem central do tríptico *Großstadt* (1927-28), do pintor Otto Dix. Como no período anterior, perdurou um tipo de jazz sem arroubos rítmicos e demais inovações musicais que pudessem soar estranhas aos ouvidos do grande público. Nesse contexto, fizeram muito sucesso as gravações de Al Jonson, famoso por sua atuação no filme *The Jazz Singer* (1927) e os álbuns do banjoísta Harry Reser¹⁵ (ROBINSON, 1994, p.6).

A exclusão do jazz negro não ocorria só no mercado fonográfico, mas também nas rádios, nos shows e nos espetáculos. Como resultado de

¹⁴ As canções de Whiteman que servem de exemplos do jazz orquestral podem ser ouvidas em *Paul Whiteman & His Orchestra: Original Recordings 1921-1927*, um álbum da *Van Up Records* (2015).

¹⁵ Como lembra Robinson (1994, P. 6), “[...] nenhuma dessas figuras, obviamente, tem relação com o que conhecemos como jazz hoje em dia”. Essa interpretação também é endossada por Michael J. Budds (2002, p.13): “[...] de fato, apesar do que parecera ser uma obsessão com o jazz na sociedade alemã durante as décadas de 1920 e 1930, um vasto percentual da música sob análise não era jazz de acordo com a definição vigente, mas de um pré-jazz ou uma paródia jazzística”.



tais restrições, o jazz alemão continuou ao longo de toda a década de 1920 eminentemente composto por bandas e artistas brancos e consumido por uma classe média alemã ascendente e por uma elite abastada, ávida por consumir, com os devidos filtros, tudo aquilo que provinha da cultura norte-americana. Segundo um estudo estatístico, dos 12.500 títulos que foram reproduzidos sob a classificação de jazz nas rádios nesse período, apenas três eram de Duke Ellington e nenhum de Louis Armstrong (ROBINSON, 1994), músicos que predominavam na cena jazzística norte-americana.

Além disso, também havia um forte controle estatal na programação veiculada pelas rádios. Segundo De Grieve (2019, p. 5), as “[...] transmissões particulares eram extremamente proibidas” e “[...] o rádio era um instrumento político, no qual os ouvintes eram limitados por um conjunto de regras da legislação do rádio”. Como consequência disso, boa parte do jazz negro produzido nos Estados Unidos encontrou pouco espaço também nas ondas radiofônicas da Alemanha de então. Dessa forma, o público alemão “cultivava uma noção muito distorcida, de segunda-mão, do jazz norte-americano” (POTTER, 2015, p. 32)¹⁶.

Esse período de estabilização da economia alemã também foi marcado pela crescente influência do jazz na música séria, fenômeno que interessava bastante a Adorno. Tido como um jazz de arte (*Kunstjazz*), vários compositores passaram a inserir em suas obras não só elementos musicais relacionados a essa tradição musical, como as síncopes, o uso de instrumentos de metais e certas dissonâncias, como também incorporavam tematicamente símbolos e personagens que faziam referências à sociedade norte-americana e aos ideais de progresso e modernidade a ela associados. Assim, o *Kunstjazz* passou a gozar de imensa popularidade no país e a lotar as salas de concerto¹⁷. As obras mais simbólicas dessa nova tendência foram *Jonny spielt auf* (Jonny se Põe a Tocar), ópera de Ernst Krenek que estreou em Leipzig em 1927 e *Die Dreigroschenoper* (Ópera dos Três Vinténs), peça de teatro musical composta por Kurt Weill e com texto de Bertolt Brecht, que foi executada pela primeira vez em Berlim em 1928¹⁸. Entretanto, tais obras se utilizavam de elementos caros à tradição jazzística de forma muito pontual e acessória. Em essência, elas permaneciam ligadas a tradição da música séria europeia, embora retrabalhassem seu material musical de forma mais moderna e diversificada. O que havia de jazz nessas obras geralmente espelhava aquele fetiche da sociedade norte-americana tida como ideal (DE GRIEVE, 2019; GAY, 1978).

¹⁶ A versão de Whiteman e sua orquestra da música *Whispering* ajuda a elucidar as diferenças de seu jazz orquestral em relação às variantes mais elaboradas de jazz que preservavam em alguma medida os elementos *hot*. Recomenda-se compará-la com as versões de Benny Goodman e Louis Armstrong.

¹⁷ O jazz também influenciou fortemente a música séria norte-americana. O exemplo mais representativo dessa tendência é a seminal composição *Rhapsody in Blue* (1924), de George Gershwin.

¹⁸ Em muitas de suas críticas musicais dos anos 1920, Adorno se debruçou sobre tais obras influenciadas pelo jazz, como nos textos. Sobre o ano de 1929 na *Anbruch* (1929), Sobre a Ópera dos *Três Vinténs* (1929), e *Kurt Weill: Pequena música de três centavos para uma orquestra de sopro* (1929).



Com a recepção bastante peculiar do jazz pela sociedade alemã do período, também há de se notar a diferença sofrida no perfil social de consumo e de circulação dessa música, se comparado ao seu congênere norte-americano. Mesmo esvaziado de seus elementos musicais inovadores, o jazz alemão reivindicava para si um status elitizado e sofisticado, como uma espécie de música artística e moderna. Retomando a exposição de Robinson (1994), o jazz alemão se constituiu como uma música consumida majoritariamente pelas classes médias ascendentes, pela burguesia, pelos aristocratas e pelos membros da burocracia estatal alemã. A partir de sua disseminação pelas rádios, seu público passou a abarcar amplas camadas da população urbana. À época, os bares de jazz tornaram-se os pontos de encontro de muitos dos profissionais liberais. Entre o proletariado, entretanto, o jazz continuou a disputar, durante todo o período, espaço com os gêneros mais antigos da música popular alemã, que continuaram sendo hegemônicos no consumo dessa classe.

O consumo crescente do jazz pelas classes médias também representava para esses setores uma tentativa de assimilação dos hábitos e do estilo de vida das classes mais abastadas, numa tentativa de ascensão social por meio do consumo de novos bens de cultura tidos como sofisticados. Dentre os novos ouvintes do jazz, incluíam-se os jovens trabalhadores de colarinho-branco das grandes cidades, que queriam se afastar de um modo de vida tradicional e estavam à procura de diversões e de entretenimento. Envolto numa aura de modernidade e progresso, o jazz era visto por seu público como uma música comercial de alta qualidade, que garantia um status social distinto e superior em relação às formas mais populares da música. Para aqueles que estavam integrados à indústria cultural e tinham acesso ao lazer e aos salões de baile, gostar de jazz estava na moda. Nesse sentido, o público “usava as reivindicações dessa música para se distanciar dos consumidores de média e baixa intelectualidade” (ROBINSON, 1994, p.15). Restrita a determinados espaços de socialização, essa música também expunha seu caráter classista em suas normas e etiquetas relativas à dança, que constituíam uma prática social reservada aos grupos mais privilegiados. Para ser consumido de acordo com o esperado, o jazz exigia etiqueta, treino e distinção social. Conforme aponta Robinson (1994, p.18),

[...] o novo formato de dança requeria treinamento e tempo livre, os quais não se faziam disponíveis para aqueles menos abastados, que somente envolveram-se com o entusiasmo pelo jazz através dos meios de comunicação ou indo aos grandes salões de dança.

Levando-se em conta tais características, não é exagero dizer que na Alemanha de então o jazz ocupou uma posição inversa às suas origens sociais nos Estados Unidos. Dessa forma, compreendemos que Adorno estava diante de uma cena cultural que tinha não só esvaziado o jazz de seus elementos



musicais originais, como também redefinido sua música em termos de sua *fisionomia social*. Nos Estados Unidos, o jazz surgiu entre os negros pobres e marginalizados e foi gradativamente sendo assimilado pela burguesia e pelos setores médios da população (ROBINSON, 1994) que, nas décadas seguintes, transformaram-no em um tesouro nacional esvaziado de tudo aquilo que pudesse soar intransigente. Na Alemanha, esse processo começou antes. Desde sua chegada, o jazz foi traduzido em novos termos e direcionado para um novo público, atendendo assim às demandas mercadológicas de uma poderosa indústria.

3.3 Crise econômica e a ascensão do nazismo (1929-1933)

Com a quebra da bolsa de valores norte-americana e a conflagração da crise econômica mundial em 1929, a República de Weimar foi duramente atingida, encerrando assim o período de sua estabilização econômica. Em poucos meses, montantes consideráveis de capital estrangeiro foram retirados do país e se iniciou um intenso êxodo de capitais privados da burguesia nacional (RICHARD, 1988).

Com a crise no setor financeiro e industrial, outros setores da economia também entraram em colapso. O desemprego passou a atingir dois milhões de cidadãos e a arrecadação de impostos declinou, deixando os cofres públicos ainda mais vazios. Segundo historiadores, a repercussão da crise mundial foi sentida de forma muito mais intensa na Alemanha devido à grande dependência que o país tinha do capital externo desde sua derrota na Primeira Guerra Mundial. Com a economia em ruínas, as exportações decresceram e os empréstimos estrangeiros não foram renovados. Em consequência, as bancarrotas se multiplicaram e milhões de negócios fecharam (GAY, 1978).

Também marcado pela instabilidade e pela ascensão de movimentos fascistas e nacionalistas, o universo político da jovem democracia da República de Weimar passou por um rápido esfacelamento. Com a decadência dos partidos de classe média, o recrudescimento gradual da violência e a falta generalizada de expectativas, o clima cultural do país foi duramente transformado. Diante das consequências drásticas da crise econômica, a influência norte-americana perdeu seu brilho, e o país passou a ser visto como um inimigo¹⁹. Em poucos meses, tudo que tivesse origem norte-americana decaiu em popularidade e passou a ser objeto constante de crítica de amplos setores sociais que passaram a denunciar o caráter regressivo desses bens culturais, conclamando à nação a um retorno urgente a uma cultura “legitimamente germânica”. A mídia e a indústria cinematográfica se tornavam porta-vozes da propaganda de extrema direita, os artistas de esquerda começaram a ser exilados ou silenciados e a nação passava a ser inundada “pela maré crescente do *kitsch*” (GAY, 1978, p.140).

O nacionalismo cultural dirigiu sua denúncia às vanguardas artísticas

¹⁹ Sobre esse assunto, ver Goddard (1979).



como o expressionismo e o dodecafonismo, o cinema hollywoodiano, e, evidentemente, o jazz. Tendo desabado o mito do paraíso americano, o sentimento de insegurança impedia ao alemão se projetar no futuro e aspirar a um mundo liberado pela técnica. Assim, “[...] a tendência era antes voltar-se com nostalgia para o passado [...]. A boa valsa vienense voltou a ocupar a frente da cena” (RICHARD, 1988, p. 213).

Encarado como um parasita estranho à cultura alemã, o jazz foi gradativamente substituído por outras tendências musicais mais “legítimas” e “autenticamente germânicas”. Os movimentos musicais da juventude e de partidos de direita proclamavam a necessidade de uma música comunitária e integrada aos “sentimentos nacionais” de uma comunidade racial idealizada. Os ataques ao jazz também se refletiram em atos de xenofobia e preconceito, com suposições que relacionavam o desemprego que atingia os músicos alemães à presença maciça de músicos estrangeiros de jazz, que teriam roubado seus empregos ao dominar toda a indústria do entretenimento. Desmoralizado publicamente e execrado no campo político, nos anos finais da República de Weimar “[...] o público perdera o interesse no jazz e gravitava em torno de estilos mais antigos de entretenimento musical” (POTTER, 2015, p. 32).

Com a ascensão dos nazistas ao poder em 1933 e o trágico fim da República de Weimar, o jazz passou a ser incluído, dentre tantas outras manifestações culturais, no jargão da “arte degenerada”. Em 1938, quando ocorreu a famosa exposição *Entartete Musik*, o jazz figurava entre os inimigos públicos dos nazistas, definido pejorativamente não só como uma arte negra e primitiva, como também um representante do bolchevismo cultural e do judaísmo. Da ascensão nazista em 1933 à eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939, o jazz mais ligado à tradição norte-americana foi pouco a pouco proibido nas rádios, seus discos se tornavam ainda mais difíceis de serem encontrados, as bandas o excluía de seu repertório e, assim, tornava-se completamente lateral e diminuto na cena cultural do país – embora tenha sobrevivido em sua forma orquestral e sem qualquer referência às suas origens (SNOWBALL, 2002).

4. Considerações Finais: o alcance da crítica adorniana hoje

Deste então, o jazz passou por inúmeras transformações que atingiram sua música, seu público, sua produção e sua imagem. Desde os primeiros ragtimes de Scott Joplin e Jelly Roll Morton na virada do século, essa música saiu de Nova Orleans e espalhou seu ritmo hot por Chicago e Nova York nas décadas de 1910 e 1920; atingiu o auge de seu sucesso comercial em todo o país com as *big-bands* e o *swing* nos anos 1930 e 1940; sofreu profundas inovações vanguardistas através do *hard bop* e do *free jazz* durante a década



de 1950 e 1960 e, enfim, continuou a se fragmentar e a complexificar seu material musical até desembocar no ácido e profícuo jazz contemporâneo e experimental. O jazz não só mudou enquanto música, mas também passou a se endereçar a outras camadas sociais, exercendo uma outra função na indústria do entretenimento e estabelecendo novas relações com o mundo das artes. Depois do surgimento do *rock'n'roll*, foi destronado de sua posição e se reinventou diversas vezes. Hoje, é consumido majoritariamente como uma música de arte (BERENDT, 2014).

Diante desse amplo arco histórico, quisemos demonstrar a natureza específica do jazz ao qual Adorno endereçou sua crítica. Como foi exposto, durante seus primeiros escritos sobre o tema, o jazz representava o exemplo mais importante de música comercial e de sucesso, na qual se aplicavam maciços investimentos da indústria do entretenimento a fim de que sua música ocupasse rádios, trilhas sonoras de filmes e grandes salões de baile. Em suma, o jazz se revelava naquela época como o índice mais relevante da neutralização da cultura e da perda da autonomia da arte. Extremamente padronizada, essa música nascia sob uma disciplinada divisão do trabalho entre compositores, arranjadores e músicos. Ao ser submetida à crítica, as conclusões de Adorno sobre essa música devem ser vistas através deste contexto histórico específico, caso contrário, podemos cair numa generalidade equivocada.

Se o jazz se transformou, ao longo da segunda metade do séc. XX, em um fenômeno bastante distinto do que era, torna-se improdutivo colocar em questão, de forma dogmática, se as conclusões adornianas sobre o jazz daquele determinado período histórico são relevantes para se compreender o jazz posterior ou atual. Se feito dessa forma, o debate deixa de lado as determinações históricas do próprio objeto analisado.

Em vez disso, dadas as grandes diferenças observadas entre o diagnóstico de Adorno e o jazz atual, faz-se necessário redirecionar os esforços da crítica. Assim, devemos compreender em que medida a crítica adorniana ao jazz joga luz sobre os novos gêneros musicais que ocupam o centro da indústria cultural – que, diga-se de passagem, continuam a arvorar para si uma aura democrática, moderna e libertária, tal qual fez o jazz em seu período de sucesso. Nesse sentido, defendemos que as conclusões de Adorno a respeito do jazz são muito mais tributárias da posição que essa música ocupava na época do que decorrentes de uma suposta interpretação a-histórica da natureza e dos destinos dessa música.

Em seus textos sobre o assunto, é possível vislumbrar um *modelo de crítica* que, transposto com as devidas mediações aos bens culturais que hoje ocupam o centro da cultura massificada, ainda se mostra bastante profícuo e relevante. Da mesma forma, também se coloca como urgente a tarefa de se apontar os limites da análise de Adorno e a validade de seu argumento para compreendermos as representações, práticas e discursos que circulam nos novos meios de comunicação e de mídia.



Embora continue a limitar e a dissolver em seu caráter sistêmico tudo aquilo que tende a colocar em relevo o novo, é importante ressaltar que dentro da indústria cultural continuamos a observar disputas relativas aos significados e aos conteúdos por ela veiculados em seus diversos âmbitos, que muitas vezes são colocados em discussão por diferentes atores sociais. Como na própria análise adorniana do jazz, a cultura transformada em mercadoria não pode ser reduzida ao signo da pura regressão e da falência da arte. Nesse novo status da cultura sob o capitalismo, há contradições ainda não resolvidas nem capturadas pela lógica dominante. Mesmo tendo enfatizado o caráter regressivo do jazz, Adorno nunca perdeu de vista seu “potencial de sublevação musical” (ADORNO, 2011c, p.104).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Sobre el jazz. In: **Escritos Musicales IV: Obra Completa**, 17. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

ADORNO, Theodor W. Adiós al jazz. In: ADORNO, Theodor W. **Escritos Musicales V: Obra Completa**, 18. Madrid: Ediciones Akal, 2011a.

ADORNO, Theodor W. Sobre la situación social de la música. In: ADORNO, Theodor W. **Escritos Musicales V: Obra Completa**, 18. Madrid: Ediciones Akal, 2011b.

ADORNO, Theodor W. Música Ligeira. In: ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Editora UNESP, 2011c.

ADORNO, Theodor W. Crítica de Agosto de 1927. In: ADORNO, Theodor W. **Escritos Musicales VI: Obra Completa**, 19. Madrid: Ediciones Akal, 2014a.

ADORNO, Theodor W. Reflexiones sobre la crítica musical. In: ADORNO, Theodor W. **Escritos Musicales VI: Obra Completa**, 19. Madrid: Ediciones Akal, 2014b.

BERENDT, Joachim-Ernst. Ensaio Sobre a Qualidade do Jazz. In: BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. **O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.573-578.

BOHLÄNDER, Carlo. The Evolution of Jazz Culture in Frankfurt: A Memoir. In: BUDDS, Michael. **Jazz & the Germans: essays on the influence of “hot” American idioms on 20th-century German Music**. Nova York: Pendragon Press, 2002. p. 167-178.



BUDDS, Michael J. The New World Enriches the Old. In: BUDDS, Michael. **Jazz & the Germans**: essays on the influence of “hot” American idioms on 20th-century German Music. Nova York: Pendragon Press, 2002. p. 1-18.

DE GRIEVE, Guillaume. **Jazz on air**: the role of radio in the emerging of jazz in the Weimar Republic. Project ‘Jazz broadcastings in Weimar Germany’, Lovânia, Bélgica: Ku Leuven Faculteit Lettere, 2019.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GODDARD, Chris. **Jazz Away from Home**. Nova York: Paddington Press, 1979.

HOBBSAWN, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

HOBSON, Wilder. **American Jazz Music**. Londres: Dent & Sons Ltd., 1940.

HUESMANN, Günther. Prefácio. In: BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. **O livro do jazz**: de Nova Orleans ao século XXI. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 23-27.

KUEHN, Frank M. C. Adorno e o jazz: uma questão de gosto, desgosto ou miopia? In: FREITAS, Verlaïne et al (org.). **Gosto, interpretação e crítica**, v.2. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. p.110-122.

LAREAU, Alan. Johnny’s Jazz: From Kabarett to Krenek. In: BUDDS, Michael. **Jazz & the Germans**: essays on the influence of “hot” American idioms on 20th-century German Music. Nova York: Pendragon Press, 2002. p. 19-60.

MARTÍN-BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones**: comunicación, cultura y hegemonia. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

MÉSZÁROS, István. **O poder da ideologia**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MIRANDA, Danilo Santos de. A Liberdade Musical na Diferença do Espírito. In: BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. **O livro do jazz**: de Nova Orleans ao século XXI. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 13-14.

MÜLLER-DOOHM, Stefan. **Adorno**: A Biography. Cambridge: Polity Press, 2005.

NOWAKOWSKI, Konrad. Jazz in Wien: Die Anfänge bis zur Abreise von Arthur Briggs im Mai 1926. In: GLANZ, Christian; PERMOSER, Manfred. **Anklaenge**



2011/2012: Jazz Unlimited. Beiträge zur Jazz-Rezeption in Österreich. Wien: Mille Tre Verlag, 2012, p.19-157.

OKIJI, Fumi. **Jazz As Critique:** Adorno and black expression revisited. Stanford, California: Stanford University Press, 2018.

PATRIOTA, Rainer. Apresentação à Edição Brasileira. In: BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. **O livro do jazz:** de Nova Orleans ao século XXI. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.15-21.

POTTER, Pamela M. **A mais alemã das artes:** musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da Era Nazista. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933).** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROBINSON, J. Bradford. **The jazz essays of Theodor Adorno:** some thoughts on jazz reception in Weimar Germany. Popular Music, Cambridge University Press, v. 13, n. 1, p.1-25, jan. 1994.

SARGEANT, Winthrop. **Jazz, Hot and Hybrid.** Nova York: Da Capo Press, 1975.

SNOWBALL, David. **Controlling Degenerate Music:** Jazz in the Third Reich. In: BUDDS, Michael. Jazz & the Germans: essays on the influence of “hot” American idioms on 20th-century German Music. Monographs and bibliographies in American Music, nº 17. Hillsdale, Nova York: Pendragon Press, 2002, p.149-166.

TIRRO, Frank. **Jazz Leaves Home:** The Dissemination of “Hot” Music to Central Europe. In: BUDDS, Michael. Jazz & the Germans: essays on the influence of “hot” American idioms on 20th-century German Music. Nova York: Pendragon Press, 2002. p. 61-82.

TOWNSEND, Peter. **Adorno on Jazz:** Vienna versus the Vernacular. Prose Studies, v.2, n.1, maio/1988.

WIPPLINGER, Jonathan O. **The Jazz Republic:** Music, Race and American Culture in Weimar Germany. Social History, Popular Culture, and Politics in Germany. EUA, Michigan: University of Michigan Press, 2017.



Como citar este artigo:

ESTEVEZ, Lucas Fiaschetti. A crítica ao jazz de Theodor W. Adorno à luz da história: de qual música estamos falando? *Áskesis*, São Carlos - SP, v. 10, n.1, p. 56-78, jan./jun. 2021.

ISSN: 2238-3069

DOI: <https://doi.org/10.46269/10121.698>

Data de submissão do artigo: 30/03/2021

Data da decisão editorial: 01/09/2021