Viso: Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº M.PRES, out/2026

http://www.revistaviso.com.br/

Sobrerrepresentação em crise: a síncope no jazz e seus modos de presença

Rafael Sellamano

ORCID: 0009-0000-3730-6159

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

Willian Vasconcellos

ORCID: 0009-0004-7651-1007

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

Sobrerrepresentação em crise: a síncope no jazz e seus modos de presença

O presente artigo visa problematizar a função da síncope no jazz, compreendida analogamente ao choque no cinema. A partir do arcabouço teórico dos Modos de Presença de Rodrigo Duarte, busca-se confrontar as posições de Theodor Adorno e Amiri Baraka. Subvertendo suas funções estritamente mercadológicas, tanto a síncope quanto o choque poderiam operar no interior da sobrerrepresentação enquanto negatividade formal, indicando uma dimensão opaca do irrepresentável.

Palavras-chave

modos de presença; síncope; jazz; choque; Theodor Adorno; Amiri Baraka (LeRoi Jones)

ABSTRACT

Overrepresentation in Crisis: Syncopation in Jazz and its Modes of Presence

This article aims to problematize the function of syncopation in jazz, understood analogously to shock in cinema. Drawing on Rodrigo Duarte's theoretical framework of Modes of Presence, it seeks to confront the positions of Theodor Adorno and Amiri Baraka. By subverting their functions as pure forms of commodification, both syncopation and shock could operate within overrepresentation as formal negativity, signaling an opaque dimension of the unrepresentable.

Keywords

modes of presence; syncopation; jazz; shock; Theodor Adorno; Amiri Baraka (LeRoi Jones)

SELLAMANO, Rafael; VASCONCELLOS, Willian. “Sobrerrepresentação em crise: a síncope no jazz e seus modos de presença”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 20, n° M.PRES (Especial: Modos de presença), p. 150-180.

DOI: 10.22409/1981-4062/mpres/740

Aprovado: 31.05.2026. Publicado: 05.10.2026.

© 2026 Rafael Sellamano; Willian Vasconcellos. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 31.05.2026. Published: 05.10.2026.

© 2026 Rafael Sellamano; Willian Vasconcellos. This document is distributed under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Choque e síncope: espaços para o irrepresentável

Confrontando as posições de Theodor W. Adorno e de Amiri Baraka e lançando mão do arcabouço conceitual de Rodrigo Duarte[1], delineamos em trabalho recente[2] um desenvolvimento estético-social do jazz que encontrou em suas formas vanguardistas a renúncia ao seu caráter sobrerrepresentacional, contemporizado pelo cinema, para se filiar ao modo de presença do irrepresentável. O ineditismo formal dessa filiação e o conteúdo político no jazz de vanguarda relacionam-se diretamente com a autonomia social conquistada pelos jazzistas negros no contexto norte-americano dos anos de 1960. Dando continuidade aos estudos realizados naquele ensaio, o que nos propomos aqui é enfocar o fenômeno da síncope, tendo como base o mesmo arcabouço conceitual, mas apontando, entretanto, para um movimento distinto daquele que foi apresentado anteriormente no quadro conceitual dos "modos de presença nos fenômenos estéticos": trata-se agora de uma irrupção do irrepresentável dentro do campo polimedial da sobrerrepresentação, protagonizada pela síncope no jazz.

Do ponto de vista contextual, a análise adorniana da síncope está ligada a seu debate com Walter Benjamin sobre o cinema. Adorno associa a base rítmica quaternária e contínua do jazz, sustentada pelo bumbo da bateria, a um esquema fixo sobre o qual se acumulam adereços sonoros. Entre eles, a síncope se destaca como um desvio apenas aparente, aquilo que ele chama de falsa subversão rítmica. No cinema, a lógica é semelhante: a narrativa linear e previsível funciona como a base sobre a qual se sobrepõem os elementos de superfície. O brilho das estrelas, o *glamour* dos cenários e a sedução das imagens cumprem o mesmo papel que a síncope, o vibrato e o improviso no jazz: um ornamento que simula singularidade, mas que, em última instância, reproduz a repetição estrutural e a padronização industrial.

Benjamin, por sua vez, numa carta de 1936 destinada a Adorno, indica que sua interpretação sobre a síncope o ajudou a compreender o efeito de choque no cinema:

> Na expectativa de nosso encontro iminente, não quero aqui discutir nenhum detalhe particular de seu trabalho. Todavia, não quero deixar passar em brancas nuvens, nem sequer em pretas, como a sua interpretação da síncope no jazz ajudou-me a esclarecer o complexo "efeito de choque" no filme. Em geral, parece-me que nossas respectivas investigações, tal como dois holofotes direcionados de direções opostas sobre o mesmo objeto, revelam o contorno e a dimensão da arte contemporânea de maneira mais inteiramente original e muito mais significativa do que tudo o que foi ensaiado até hoje.[3]

No filme, sobretudo no modelo de decupagem clássica predominante em Hollywood, o corte da montagem e o movimento das imagens parecem interromper o fluxo, mas, na verdade, reforçam a continuidade, tal como a síncope, que só existe porque está apoiada no compasso regular. Diferentemente do choque dadaísta, pensado como escândalo ou provocação moral, o choque do cinema funciona como um "tratamento de choque" que treina o corpo do espectador a se adaptar ao ritmo das imagens: "No cinema afirma-se a percepção sob a forma de choque como princípio formal. Aquilo que, na esteira industrial, determina o ritmo de produção corresponde no cinema ao ritmo subjacente à percepção".[4] O público do cinema se acostuma aos cortes bruscos sem sair do fluxo narrativo, assim como o operário se adapta ao ritmo fragmentado e repetitivo da linha de montagem sem interromper o processo de trabalho. Assim, tanto a síncope quanto o choque dão a impressão de ruptura, mas no fim reforçam a ordem de fundo.

Benjamin compreende que o domínio dessa técnica do choque conseguiria moldar a percepção e o comportamento coletivo, tornando-se uma arma política revolucionária. Adorno, num primeiro momento, o acusa de ingenuidade, tendo em vista a iminente apropriação da técnica pelas leis do capital. Contudo, nos anos 1960, diante das mudanças de paradigma na arte do pós-guerra, ele não somente reconhece os potenciais emancipatórios do cinema, como também sugere que as outras

artes deveriam “secretamente” inspirar-se nele.[5] Trata-se da explicitação de um dos conceitos mais controversos de Adorno: o enlaçamento [*Verfransung*] entre as artes. Em resumo, Adorno reconhece que as artes não existem como esferas isoladas e puras: ao se enlaçarem, cada uma se abre às outras, deixando ver seus limites e contradições. Isso significa que a autonomia artística dos *media* nunca é absoluta. Ao contrário, as artes se inspiram mutuamente, e é justamente nesse enlaçamento que surgem novas possibilidades estéticas e críticas. O cinema, por seu caráter polimedial, seria o maior exemplo disso. Podemos também assimilar essa concepção de Adorno ao conceito de perpresentação, desenvolvido por Duarte, que “designa a confluência dos três modos de presença básicos (irrepresentação, apresentação e representação) num só fenômeno estético”.[6] Portanto, o conceito de perpresentação estaria ligado, nesse sentido, ao enlaçamento das artes de Adorno e, por outro lado, a sobrerrepresentação estaria mais próxima da pseudomorfose.[7]

Assim como Benjamin, que entendia que o princípio artístico no cinema surge somente em razão de sua montagem[8], Adorno lança luz a uma compreensão alargada sobre essa técnica. Mas, ao contrário da montagem utilizada nos modelos sobrerrepresentacionais, trata-se de pensar uma “montagem que não se imiscui nas coisas”, como afirmou Adorno, “mas que as recoloca em constelações escriturais”.[9]

A montagem, muito além de organizar as imagens na tela, também estrutura a forma como elas são percebidas e conectadas. O modelo hollywoodiano, que procura manter o fluxo de continuidade, é apenas uma dessas formas de estruturação. Cada corte, cada justaposição de planos, cria lacunas que a mente do espectador precisa preencher, reconstruindo a continuidade narrativa. O que o cinema ancorado na decupagem clássica procura fazer é justamente tornar essas lacunas cada vez mais transparentes, ou seja, diminuí-las ao máximo para serem cada vez menos percebidas pelo público.[10]

Para pensar uma estética da montagem, Alexander Kluge, cineasta e amigo de Adorno, com quem compartilhava afinidades intelectuais, recorre ao fato de que a temporalidade do cinema é controlada pelo número e duração dos planos separados e, sobretudo, pelo vazio presente entre eles. Em oposição ao modelo da decupagem clássica, Kluge compreende que a tela escura e o silêncio servem para o desenvolvimento de um filme interno: uma estética da montagem em que os espaços e pausas são representações de imagens invisíveis que se desviam do filme.[11]

Além disso, para Miriam Hansen, existe uma ambiguidade do conceito de choque no interior da obra de Benjamin: ao mesmo passo em que o conceito trata de figurar a vida moderna e a relação com o trabalho no capitalismo, ele também é utilizado para descrever um momento de reconhecimento sexual na obra de Baudelaire: "Nessa ambiguidade dialética, porém, o choque pode assumir uma importância estratégica – como meio artificial de impulsionar o corpo para momentos de reconhecimento".[12] Nesse contexto, a filmagem e a montagem poderiam ter uma função terapêutica semelhante à de estados alterados da mente, "como experiência com drogas, as caminhadas flanadoras, as sessões espíritas surrealistas ou as sessões psicanalíticas –, procedimentos destinados a ativar camadas de memória inconsciente sepultadas nas estruturas reificadas da subjetividade".[13] O choque seria, nesta chave de leitura, um procedimento artificial destinado a ativar camadas inconscientes de memórias reificadas pela estrutura social de trabalho.

Tanto no modelo de Kluge quanto na compreensão do conceito de choque por Hansen, a significação do filme fica em suspenso, os planos são organizados em constelações que precisam ser elaboradas pelo próprio espectador. Para Benjamin, as "ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas".[14] Ou seja, no plano da epistemologia, assim como as estrelas, as ideias só revelam seu sentido quando organizadas numa configuração. Contudo, a constelação não elimina as diferenças e nem as reduz a uma regra geral. Do mesmo modo,

o cinema, por meio da montagem, pode se organizar sem eliminar as diferenças e nem reduzir os planos e a trilha sonora a uma perspectiva narrativa unívoca. Gostaríamos de sugerir que, no interior dessa relação dialética entre planos, vazios, sons e silêncio, o irrepresentável irrompe do interior da perpresentação.

No esquema de Duarte, a irrepresentação é tratada a partir da música: "em termos semióticos, poder-se-ia dizer que a semântica do discurso musical coincide inteiramente com a sua própria sintaxe: não há separação rígida entre esses dois âmbitos".[15] Trata-se de dizer que seu significado está na própria organização dos sons, na maneira como ela se estrutura, não havendo um referencial fora dela. Contudo, outra significação do conceito se faz presente, na interação entre o irrepresentável e a representação, a "incapacidade de a arte refigurar acontecimentos históricos, tendo em vista o caráter de horror e crueldade que possam assumir".[16] Trata-se de um segundo nível que compreende o irrepresentável como limite histórico da arte, ou seja, a incapacidade de dar forma a certos acontecimentos marcados pelo horror.

A premissa de Duarte se ancora na famosa frase de Adorno sobre a poesia após Auschwitz: "A Crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro".[17] Não escapou a Duarte a questão central dessa afirmação: "A chave, no entanto, para se entender o aspecto dialético da afirmação sobre o problema da cultura após Auschwitz se encontra na vertente estética do pensamento de Adorno".[18] Nesse sentido, o "problema da cultura após Auschwitz" designa justamente a situação em que a produção cultural foi submetida à lógica da indústria cultural, tornando-se cúmplice de uma ordem social marcada pela barbárie. Trata-se da mesma racionalidade instrumental que teve nos campos de extermínio sua máxima expressão.

Diante da impossibilidade de refigurar o horror, articulada à crítica da indústria cultural, a afirmação hiperbólica de Adorno

aponta, entre outros aspectos críticos, para o risco de a barbárie converter-se em mercadoria cultural. Em um sistema no qual a cultura é padronizada, visando controle social e lucratividade, até mesmo a barbárie pode ser absorvida como espetáculo. Nesse contexto, o irrepresentável pode ser interpretado como a persistência da negatividade e da recusa de uma arte reconciliada: uma presença oculta de um fantasma que resiste à sua conversão em mercadoria. Dito de outro modo, o irrepresentável seria a transcendência da forma mercadoria, elemento intrínseco à arte cinematográfica, da qual emerge, na relação com o objeto, outra forma de se experienciar o mundo.

Ultrapassando as fronteiras formais entre as artes, tal como formulado por Adorno, o cinema revela sua potência ao assimilar procedimentos dos diferentes modos de presença descritos por Duarte. Nesse enlaçamento, a montagem deixa de ser mero procedimento técnico e passa a operar como estrutura rítmica capaz de tensionar a própria forma mercadoria. Se no modelo sobrerrepresentacional, a síncope e o choque reforçam a continuidade estrutural, a montagem sugerida por Kluge pode assumir outra função. O vazio entre os planos, a tela escura e o silêncio instauram a sensação de choque tal como compreendida por Hansen, ou seja, na ativação de memórias inconscientes soterradas na subjetividade reificada. Nesse movimento, o irrepresentável não aparece como conteúdo positivo, mas como tensão interna da perpresentação e como negatividade que resiste à integração à lógica de padronização. Desse modo, tanto no cinema quanto no jazz, o choque e a síncope poderiam reconfigurar o regime de percepção, sugerindo outras formas de relação entre arte, técnica e experiência histórica. Eles podem ser utilizados tanto na reprodução histórica da forma mercadoria quanto na tensão dessa lógica, a qual indica novos ritmos para além daquele da “esteira industrial que determina o ritmo de produção”.

Adorno reconhece no cinema a possibilidade de superação ou transcendência da forma mercadoria, entretanto, manteve-se até o fim da vida crítico em relação ao jazz. Dado que a síncope, conforme o juízo de Benjamin, performa o mesmo efeito de

choque que encontramos na montagem cinematográfica, o que nos propomos, no restante do artigo, é delinear uma leitura da síncope no jazz que, tal como a montagem, coloca o sistema da sobrerrepresentação em crise, apontando para tensionamento da forma mercadoria no interior da indústria cultural. Partimos da crítica adorniana à síncope no jazz para depois, recorrendo à análise sócio-histórica de Amiri Baraka, elencar as possíveis saídas para os impasses levantados por Adorno.

Ornamento e fetiche: a análise adorniana da síncope no jazz

Os escritos de Adorno a respeito do jazz se estendem de 1933 a 1953, reunindo ensaios bem curtos e outros mais longos, um verbete de dicionário e tréplicas às apreciações críticas de suas análises. Dois ensaios se destacam pela extensão: "Sobre o jazz" [*Über Jazz*], de 1936, ao qual Benjamin se refere em sua correspondência com Adorno e "Moda intemporal – sobre o jazz" [*Zeitlose Mode: Zum Jazz*], de 1953. O primeiro consolida os termos técnicos, a análise do material musical e a abordagem psicossocial do jazz elaborada por Adorno. O segundo, publicado 17 anos depois, reafirma e complementa as teses defendidas no primeiro ensaio. É curioso e desconcertante o fato de que Adorno tenha insistido na mesma abordagem por tanto tempo, sobretudo depois de ter tido contato, durante o exílio, com o jazz efetivamente produzido em solo norte-americano, e ter acompanhado de perto o desenvolvimento do jazz nos anos 1940, com o aparecimento do *bebop*. Robinson[19] interpreta essa desconcertante constatação partindo da ideia de que a análise adorniana de 1936 tinha por alvo não propriamente o jazz estadunidense, mas, provavelmente, aquele que foi produzido na República de Weimar nas primeiras décadas do século XX. Devido a uma série de fatores políticos e econômicos, tanto os artistas quanto a indústria de entretenimento alemã estabeleceram contato muito precário com a música que era feita nos Estados Unidos, o que levou ao desenvolvimento de um estilo muito particular de música popular: "o jazz alemão surgiu através da combinação das síncopes do *ragtime* e de um estilo de execução desinibido com três gêneros musicais comerciais

já existentes, herdados da Alemanha guilhermina: a banda militar, a orquestra de salão e a *Radaukapelle*, ou 'banda barulhenta'".[20] Trata-se de uma música de viés comercial e massificado, baseada no ritmo quaternário da marcha militar, voltada para a dança e para o entretenimento, que ganhou a alcunha de jazz durante o período de Weimar mais como marca publicitária do que propriamente pelos elementos musicais que apresentava. Como apoio a sua tese de leitura, Robinson destaca que muitos dos termos técnicos utilizados por Adorno eram passíveis de serem encontrados nos inúmeros "manuais de jazz" que circulavam na República de Weimar durante as primeiras décadas do século XX.

De fato, como veremos, é em referência direta aos termos técnicos que pautavam a música popular desenvolvida na Alemanha de Weimar que Adorno analisa a síncope no jazz em seu ensaio de 1936. Por outro lado, é importante destacar que sua análise encaixa-se perfeitamente ao jazz produzido nos Estados Unidos nas décadas de 1920 e 1930, sobretudo no que diz respeito ao s*wing*. De forma que uma justa análise das teses adornianas a respeito da síncope deve tentar apontar os momentos em que Adorno se concentra no jazz de Weimar e os momentos em que ele vai além. Até mesmo porque, como destaca o próprio Robinson, o ensaio de 1936 foi escrito numa época em que o vocabulário técnico a respeito do jazz ainda não tinha sido consolidado nem mesmo nos Estados Unidos. Se esse é o caso, pode-se especular, a título de hipótese, que o uso que Adorno faz de termos técnicos retirados dos manuais "jazzísticos" de Weimar ocorre mais em função da falta de um vocabulário corrente do que em função do objeto de análise.

No ensaio de 1936, a leitura adorniana da síncope no jazz possui dois níveis: o primeiro apresenta uma descrição da origem e do desenvolvimento da síncope de acordo com a evolução do material musical, e também a sua função social; o segundo traça um paralelismo entre a função fetichizante da síncope e a alienação psicossocial que acomete tanto os entusiastas quanto os compositores e intérpretes. Neste artigo, nos concentramos no primeiro nível. Como se sabe, Adorno recusa

terminantemente a ideia de que o jazz teria tido origem direta nas tradições culturais afrodiaspóricas da comunidade negra norte-americana. Qualquer elemento autóctone ligado à cultura popular negra e residualmente encontrado no jazz já teria sido falsificado e transformado em *commodity*.[21] Adorno imputa ao jazz uma origem bem mais prosaica, a saber, como derivado da "música de dança" voltada para o entretenimento massificado. O jazz, entretanto, se distingue da música dançante em geral pela sua qualidade pretensamente "moderna", uma "qualidade" que, justamente, confere a ele seu caráter fetichizante: rotula-se como avançado um procedimento rítmico e melódico que, para Adorno, é decididamente retrógrado, primitivo e ultrapassado:

> Musicalmente, essa "modernidade" refere-se principalmente ao som e ao ritmo, sem romper fundamentalmente com a convenção harmônico-melódica da música de dança tradicional. A síncope é seu princípio rítmico. Ela ocorre em uma variedade de modificações, além de sua forma elementar (como o "*cakewalk*", precursor do jazz, a utiliza), modificações que permanecem constantemente permeadas por essa forma elementar. As modificações mais comumente utilizadas são o deslocamento do ritmo básico por meio de omissões (o *charleston*) ou de ligaduras (*ragtime*); o ritmo "falso", mais ou menos um tratamento do compasso comum como resultado de três & três & duas colcheias, com o acento sempre na primeira nota do grupo, que se destaca como um "falso" compasso [*Scheintakt*] em relação ao ritmo principal; finalmente, o "*break*", uma cadência semelhante a uma improvisação, geralmente no final da parte intermediária, dois compassos antes da repetição da parte principal do refrão. Em todas essas síncopes, que ocasionalmente em peças virtuosas produzem uma complexidade extraordinária, o pulso fundamental é rigorosamente mantido; ele é marcado repetidas vezes pelo bumbo da bateria.[22]

Para descrever a forma elementar da síncope, Adorno toma como exemplo um tipo específico de dança ou música dançante, o *cakewalk.* A dança tem origem nas *plantations* escravagistas do Sul dos Estados Unidos, e data provavelmente do início do

século XIX: "Acontecia, em geral, nos dias de descanso, em dias de festa dos senhores [...], quando eram permitidas exibições dos escravos com seus diversos tipos de dança e música [...]. O '*cake*' (o bolo), uma oferta dos senhores, ficava como troféu para o melhor dançarino".[23] A dança é caracterizada pela paródia cômica, pela mímica caricata e zombateira das danças de origem europeia adotadas pela elite escravagista branca, apresentando exagero nos movimentos e no modo de andar. Após a Guerra Civil Norte-Americana (1861-1865), a dança já aparecia como espetáculo de entretenimento, protagonizada pelos artistas, negros e negras, que passaram a integrar os *minstrels shows* e o teatro de *vaudeville*, protoformas da indústria cultural norte-americana:

> Em geral, envolvia a performance de gestos espalhafatosos, curvados e arrogantes ao som do ragtime, com os quadris quase sempre em destaque e em movimento [...]. Em 1890, o *cakewalk* já podia ser assistido em Manhattan no final de um dos conhecidos teatros musicados – *The Creole Show*. A partir daí, foi tratado como uma "febre", uma verdadeira epidemia, que atingia negros e brancos e chegava com sucesso aos teatros de revista e shows burlescos e de vaudeville nos Estados Unidos e na Europa.[24]

O *cakewalk*, enquanto fenômeno do entretenimento norte-americano de finais do século XIX, fazia parte do espectro do *ragtime*, estilo musical pianístico e sincopado que acompanhava vários outros tipos de dança: "O *ragtime* era música negra, resultante da apropriação que o negro fizera das técnicas brancas do piano, utilizadas na música de espetáculo ou de palco. O *ragtime* popularizado, que invadia o país com partituras no primeiro decênio deste século, era uma diluição do estilo negro".[25] Ao que tudo indica, entretanto, a referência de Adorno, nesse caso, parece ser uma derivação muito particular do *cakewalk* e do *ragtime* norte-americanos, a saber, aquela que se desenvolveu na Alemanha nas primeiras décadas do século XX: "A gravação alemã mais antiga que contém a palavra 'jazz' – '*Tiger Rag-Jazz*' [...] – nada mais é do que música de banda militar à qual foram adicionadas algumas síncopes rígidas do tipo que

se popularizou antes da guerra sob o nome de '*cake walk*'".[26] A vinculação, operada por Adorno, entre o *cakewalk* e a "forma elementar" da síncope, bem como a subsequente utilização de termos técnicos retirados dos manuais jazzísticos de Weimar, nos faz concluir que sua referência ao *cakewalk* remete muito mais a esse antigo estilo "jazzístico" alemão, do que àquele que se desenvolveu nos campos da *plantation* escravagista e posteriormente migrou para a indústria de entretenimento norte-americana – embora, nesse último caso, alguma influência pareça ter sido exercida na Alemanha de Weimar, mesmo que restrita a selo publicitário. Assim, para Adorno, a forma elementar da síncope no jazz remete a um estilo muito particular de música dançante, aparentada ao *ragtime* e desenvolvida na Alemanha anteriormente à Primeira Guerra, cuja base rítmica quaternária é derivada da marcha militar e a síncope é invariante ou rígida.

Partindo dessa forma elementar, Adorno destaca, num primeiro momento, os dois tipos mais comuns de modificações que a síncope apresenta em sua forma jazzística: a omissão [*Aussparung*], associada ao *charleston*, e a ligadura ou ligação [*Überbindung*], associada ao *ragtime*: "A principal diferença parece residir no fato de a síncope ser produzida por um som ou por um silêncio – por uma ligação ou por uma pausa."[27] Entretanto, o tipo de modificação mais importante sofrida pela forma elementar da síncope na prática jazzística, segundo Adorno, é o *Scheintakt*, termo técnico que surgiu durante a República de Weimar para explicar aquilo que a terminologia técnica atual denomina *rag secundário*: "Os *Scheintakte*, ou 'pseudo-compassos', são criados quando semínimas ou colcheias são agrupadas em trios dentro de uma métrica de 4/4, permitindo a formação de padrões de três tempos que se estendem além das linhas de compasso normais".[28] Na visão de Adorno, tratava-se simplesmente de um modo de disfarçar a utilização do ritmo quaternário por meio do acento na primeira marcação de semínimas ou colcheias agrupadas subsequencialmente em 3, 3 e 2. Ao somar 3 + 3 + 2 tem-se 8, isto é, duas vezes o compasso 4/4:

> […] o próprio Adorno interpretou erroneamente a natureza do *Scheintakt*. Em várias ocasiões, ele o descreve como uma combinação de 3 + 3 + 2 colcheias dentro de um compasso de 4/4, o que, evidentemente, produziria apenas o ritmo do *charleston* […]. É surpreendente constatar que um analista musical com a exigência de Adorno ignore sistematicamente o simples fato de que os *Scheintakte* só podem ser percebidos se se estenderem além da linha de compasso normal. O argumento de Adorno, no entanto, é que, por mais complexos que os *Scheintakte* possam se tornar, eles sempre acabam se resolvendo no compasso 4/4 subjacente. A liberdade rítmica do *Scheintakt*, assim como a síncope, acaba por revelar-se enganosa, uma ideia recorrente de Adorno.[29]

Por fim, mas não menos importante, tem-se a terceira modificação destacada por Adorno, o *break*: termo técnico de origem inglesa que tinha circulação no meio especializado norte-americano, mas também ostensivamente encontrado nos manuais jazzísticos de Weimar. O *break* é um procedimento mecânico com vistas a "improvisar" os compassos finais de uma melodia qualquer, dentro da estrutura fixa de 32 compassos e que era aplicada de forma generalizada e padronizada na música popular, tanto na Alemanha quanto nos EUA. Eram "improvisações", ou melhor, modificações melódicas rigorosamente codificadas, e que não permitiam a livre variação melódica que encontramos no jazz moderno, sobretudo depois do *bebop*. Quando tomadas do ponto de vista da variação rítmica, essas modificações produziam efeitos realmente interessantes.[30] O argumento de Adorno, entretanto, permanece o mesmo: essas modificações rítmicas, por mais ousadas e virtuosísticas que se apresentem, se encaixam no compasso subjacente. Independentemente do procedimento ou modificação adotada (*charleston*, *ragtime*, *Scheintakt* ou *break*), Adorno acaba conferindo à síncope o estatuto de *falsa subversão temporal*, uma vez que o pulso fundamental permanece o mesmo, ainda que implicitamente. A síncope e suas modificações nada mais são que ornamento: a estrutura básica permanece inalterada e a suposta liberdade rítmica do jazz se revela profundamente ilusória. É essa função

ornamental, que opera o disfarce do "sempre-idêntico" sob a alcunha de novidade ou de modernidade, que confere ao jazz seu caráter fetichizante e que também define sua função social no capitalismo tardio:

> O jazz é uma mercadoria no sentido estrito: sua adequação ao uso permeia sua produção em termos que não são outros senão sua comercialização, na mais extrema contradição com a imediaticidade de seu uso, não apenas além, mas também dentro do próprio processo de trabalho. Ele está subordinado às leis e também ao caráter arbitrário do mercado, bem como à distribuição de sua concorrência ou mesmo de seus seguidores. Os elementos no jazz em que a imediaticidade parece estar presente, os momentos aparentemente improvisacionais – dos quais a síncope é designada como sua forma elementar – são acrescentados em sua exterioridade nua ao caráter padronizado de mercadoria, a fim de mascará-la, sem, no entanto, ganhar poder sobre ela sequer por um segundo. Por meio de suas intenções, seja a de apelar a um "estilo" elevado, ao gosto individual, ou mesmo à espontaneidade individual, o jazz quer melhorar sua comercialização e velar seu próprio caráter de mercadoria que, de acordo com uma das contradições fundamentais do sistema, colocaria em risco seu próprio sucesso se aparecesse no mercado sem disfarce.[31]

Adorno, a seu modo, retoma aqui um procedimento inaugurado pelo jovem Lukács e que foi determinante para os teóricos da primeira geração da Escola de Frankfurt: a ampliação para o âmbito da cultura em geral da lógica de funcionamento do "fetichismo da mercadoria" que, em *O capital*, de Marx, estava restrita ao âmbito da produção mercantil e do trabalho alienado. O jazz e a música popular como um todo reproduzem invariavelmente um "padrão abstrato" ou "esquema subjacente"[32], isto é, uma "forma mercadoria", marcada pela padronização – padrão que é cunhado, administrado, imputado, promovido e atualizado pela associação comercial entre indústria fonográfica, rádio e cinema. A síncope, assim como o timbre, o improviso e o arranjo no jazz, serve simplesmente para

revestir essa forma mercadoria com a aura de novidade ou modernidade, tendo como finalidade única a continuidade do negócio: "para ser promovido, um *hit* deve ter ao menos um traço através do qual possa ser distinguido de qualquer outro, e ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todos os demais. O presente critério, pelo qual uma música é julgada digna de promoção, é paradoxal".[33] A única forma de cumprir essa finalidade paradoxal é revestir a mercadoria musical com qualquer ornamento que ajude a disfarçar a padronização: "O traço distintivo não precisa necessariamente ser melódico, mas pode consistir em irregularidades métricas, acordes ou timbres sonoros peculiares".[34]

Muitas das características elencadas por Adorno são efetivamente encontradas no jazz produzido nos Estados Unidos durante as décadas de 1920 e 1930, sobretudo no estilo *swing*. Não obstante, sua análise possui limitações evidentes, das quais gostaríamos de destacar pelo menos duas, sendo a segunda uma consequência da primeira: o não reconhecimento da origem e da influência determinante da cultura afro-americana autóctone no jazz, e a consequente não percepção/compreensão da mudança radical operada pelo *bebop* na década de 1940.

Expressão de uma inadequação: o desenvolvimento rítmico do jazz sob o ponto de vista de Amiri Baraka

Dado que em "Blues People: Negro Music in White America" de Amiri Baraka/LeRoi Jones[35] não existe referência explícita ao pensamento adorniano e que sua análise sócio-histórica do desenvolvimento do jazz tenha como base o pensamento afrodiaspórico, chama a atenção o fato de que a descrição barakiana do *swing* esteja muito próxima daquela que Adorno imputa ao jazz como um todo – o que corrobora a hipótese de que a análise de Adorno não tinha como referência somente o jazz desenvolvido na República de Weimar: existem características objetivas do jazz norte-americano das décadas de 1920 e 1930 que são compartilhadas pelos dois autores, mesmo que suas teorias tenham como pano de fundo

referências históricas, sociológicas e filosóficas completamente distintas.

Por outro lado, a função social que o jazz incorpora na obra de Baraka é completamente diferente daquela descrita por Adorno. Baraka estabelece um paralelo entre o desenvolvimento social da população negra norte-americana, desde os tempos da escravidão até a conquista dos direitos civis na década de 1960, com o desenvolvimento da música negra: "A música negra mais expressiva, em qualquer dado período, será um […] retrato do negro da América, naquele momento determinado, de quem ele pensa ser, do que ele pensa ser a América ou o mundo, dadas as circunstâncias, preconceitos e deleites dessa América".[36] Nas décadas de 1920 e 1930, estabelecia-se uma classe média negra, sobretudo nos estados do Norte, formada por emigrantes ex-escravizados vindos do Sul dos EUA, mas também pelas primeiras gerações de afrodescendentes livres desde o nascimento. Essa classe média apontava para duas tendências: uma assimilacionista, que emulava os valores, o modo de vida e a cultura da população branca norte-americana, e uma anti-assimilacionista, que prezava pelo cultivo das tradições culturais afro-americanas. É a tensão entre essas duas tendências, suas múltiplas inter-relações, bem como as suas relações com a música de origem europeia e a indústria do entretenimento que, segundo Baraka, vão moldar a música negra da era do s*wing*, bem como o desenvolvimento do jazz de vanguarda a partir da década de 1940.

As primeiras bandas negras de jazz apareceram no Sul dos Estados Unidos no entorno de Nova Orleans. Elas tiveram origem em diversos festejos populares, como o carnaval, mas principalmente nos cortejos fúnebres onde a banda, composta principalmente de metais, homenageava o morto. As bandas eram pequenas e tinham como traço marcante a harmonia e a melodia derivadas do *blues*. O ritmo era quaternário e originário da banda militar: "A música era uma mistura bruta de marcha, dança, *blues* e ritmo do primeiro *rag*, com todos os executantes improvisando ao mesmo tempo".[37] Além das bandas de metais, existia um estilo pianístico de jazz que era executado, em geral,

nos bordéis e casas de prostituição, sobretudo na região de Storyville em Nova Orleans. Era um estilo fortemente marcado pelo *ragtime* e que também apresentava ritmo quaternário de marcha.

Uma música popular de tipo orquestral, voltada para a dança e o entretenimento, já existia no Norte dos EUA antes da imigração em massa dos músicos negros vindos do Sul. A chegada desses imigrantes mudou a feição da música popular de entretenimento com a inserção gradual do *blues* nos desempenhos dos músicos das orquestras. O piano, que no Sul ficava restrito aos bordéis, passou também a integrar essas grandes bandas que proliferavam no Norte do país. Aos poucos, orquestras negras começaram a alcançar espaço na indústria do entretenimento. Entretanto, no início da década de 1920, o grande público só conhecia o jazz pelas mãos de músicos brancos, como Paul Whiteman e a Original Dixeland Jazz Band: "O rádio passara a existir em 1920, e a ironia está em que a maioria dos negros provavelmente pensava em jazz, baseados no que tinham ouvido dizer, como sendo uma diluição branca de formas mais antigas de *blues*!".[38] Somente após algum tempo, quando apareceram as gravações de bandas negras como as de King Oliver e de Fletcher Henderson é que a população afro-americana se familiarizou com o legítimo jazz negro.

A grande banda de jazz, que integrou a música negra vinda do Sul ao estilo orquestral do Norte*,* deu origem ao s*wing*. Essa integração, entretanto, tendeu fortemente para o lado da indústria do entretenimento. O estilo tinha como finalidade ser música para a dança, caracterizando-se pelo ritmo quaternário bem marcado, pela improvisação mecânica (não raramente, os músicos recorriam ao *break*[39]) e pelo trabalho ornamental do arranjador: "A música do *swing*, que foi o resultado do jazz arranjado, de banda grande, ao desenvolver-se para a música que quase não tinha a ver com o *blues*, pouco tinha a ver com a América preta, embora certamente viesse dali".[40] O trabalho do arranjador era fundamental nesse estilo, sobrepondo-se ao do compositor, e, com o passar dos anos, os arranjos padronizados se tornaram quase indistinguíveis, independentemente da banda

que estivesse tocando. Baraka observa que esse pendor à padronização se sobrepôs aos elementos musicais autóctones que deram origem ao jazz no Sul do país, criando um tipo de música popular de entretenimento que, especialmente a partir da década de 1930, tornou-se a influência mais forte no *mainstream* musical norte-americano:

> O *swing* não apresentava qualquer significado para a gente do *blues* e tampouco era expressivo da vida emocional da maioria dos negros jovens, depois da guerra. Ainda assim, por volta de 1940 fizera submergir todas as aquisições mais marcantes vindas da tradição musical afro-americana numa massa de comercialismo "popular". E a maior parte da América gostou da música. Havia programas radiofônicos de *swing* em todo país, os músicos de *swing* mais populares tinham seus próprios programas de rádio e eram quase tão conhecidos quanto os astros de cinema. O jazz da grande banda, para todos os fins práticos, passara completamente para a corrente principal e servia agora, em sua execução, apenas como reflexo estilizado de um ambiente culturalmente débil. O impulso espontâneo fora substituído pelo arranjador, e o elemento humano da música confinava-se a qualquer dificuldade que os executantes individuais pudessem encontrar, ao lerem a partitura musical.[41]

Do ponto de vista da sua função social, o estilo *swing* atendia ao gosto e aos anseios da classe média negra assimilada, bem como o das massas brancas desejosas por entretenimento. Baraka compreende a mentalidade da classe média negra como ávida pela integração e por sua recusa tenaz da cultura afro-americana. A utopia da integração total passava pela conquista da cidadania plena, a ser alcançada pela classe média negra por meio do esforço individual dentro de uma sociedade capitalista altamente competitiva, pelo ingresso nas universidades, pelo sucesso profissional e pela emulação do modo de vida e da cultura da população branca. É dessa forma que a integração da música negra no *mainstream* cultural operada pelo *swing* refletia, na mentalidade da classe média negra, a utopia de integração no campo social. De qualquer maneira, os elementos diluídos da

tradição musical afro-americana que ainda eram passíveis de serem encontrados no *swing* tiveram algum impacto na sociedade como um todo. Baraka insiste que, se não fosse o *swing*, nem o negro de classe média, nem o músico branco teriam tido qualquer contato com o *blues*. Algum avanço, nesse sentido, tinha sido feito, embora o ideal integracionista da classe média negra estivesse fadado ao fracasso.

Havia, entretanto, outra camada da sociedade negra no Norte que cultivava o legado cultural afro-americano, dando desenvolvimento à parte para a música negra não integrada no *mainstream* cultural, a qual Baraka denomina *blues autônomo*: "O povo ou gente do *blues* (que, na descrição de Ralph Ellison, eram 'aqueles que aceitavam sua experiência popular e viviam dela') tivera sua continuidade […]. O *blues* autônomo não podia refletir o espírito do negro de classe média […]".[42] Em meados da década de 1940, especialmente após o fim da Segunda Guerra Mundial, ficou claro para boa parte da juventude negra que a utopia integracionista não passava de mero engodo. Uma nova mentalidade aflorou no seio de boa parte da população negra que não desejava mais integração alguma, mas sim a conquista de direitos civis e melhores condições de vida por meio da luta e da organização política. Essa nova mentalidade, segundo Baraka, também se refletiu na produção musical negra:

> Os músicos dos anos seguintes a 1940, no entanto, entenderam a frustração que a sociedade americana propunha ao negro, isto é, que a única integração proporcionada pela sociedade era o desaparecimento das coisas mais importantes que o homem preto possuía, sem ter mesmo a compensação política ou econômica proporcionada ao americano branco. O *swing* demonstra isso mais uma vez – que mesmo às custas dos elementos mais belos da tradição musical afro-americana, para ser um músico bem-sucedido de *swing* (isto é, rico), era preciso ser branco.[43]

Segundo Baraka, a década de 1940 foi marcada por um inconformismo generalizado, compartilhado entre a juventude negra e por uma parcela da sociedade branca que não compartilhava os valores e o modo de vida da corrente

majoritária da sociedade norte-americana, e que se refletiu na música negra de vanguarda como subversão formal: "A música negra surgida nos anos seguintes a 1940 tivera mais do que uma implicação acidental de rebelião social associada a si. Em certa medida resultava de tentativas conscientes de retirá-la do perigo de ser diluída pela corrente principal, ou mesmo ser compreendida por ela".[44] Foi assim que o *bebop* reincorporou a melodia e a harmonia do *blues* autônomo em suas composições e performances. O formato mais enxuto, agrupando poucos integrantes, aboliu a dependência do arranjo (e do arranjador) e da consequente improvisação coletiva, fornecendo aos músicos muito mais liberdade na execução dos improvisos. Mas, foi sobretudo no ritmo que o *bebop* alcançou as maiores inovações formais: "Não é estranho que o *bebop* viesse a encontrar tamanha desaprovação por parte dos músicos mais antigos, muito dos quais estavam ainda *ajustando-se* à ideia de 'quatro batidas iguais', que caracterizava o melhor na música da era do *swing* e a delineara".[45] A ideia de "*ajuste*" é central no argumento de Baraka e também na reconsideração que propomos sobre o estatuto da síncope no jazz:

> Tomando por empréstimo o princípio de uma barra de duas e de quatro batidas, primeiramente dos hinos e depois das polcas e marchas militares, o negro americano rompeu de modo acentuado com seus ancestrais africanos. Seu sentido de ritmo, no entanto, não se encontra absolutamente à vontade dentro dessa estrutura rígida. Surgiu uma oposição entre o recipiente e a coisa nele contida. Meio século depois do nascimento do jazz, essa oposição ainda não está desfeita, e provavelmente jamais o será. O negro aceitou as barras 2/4 e 4/4 apenas como estrutura em que pudesse enfiar os desenhos sucessivos de suas concepções… ele experimentou com modos diferentes de acomodar-se ao espaço entre as barras delimitadoras.[46]

Aqui, torna-se patente o quanto a consideração da cultura afro-americana autóctone é importante para compreender a origem e a evolução do jazz sob uma perspectiva mais ampla e complexa, principalmente no que diz respeito à evolução rítmica de seus estilos. Sob essa perspectiva, a síncope deixa de figurar

como “falsa subversão” para tornar-se expressão, mesmo que diluída, de uma herança rítmica complexa e irregular sedimentada nos diversos modos pelos quais a cultura musical africana tomou forma na América do Norte, desde o canto de trabalho nos tempos da *plantation* escravagista até a emergência do jazz de vanguarda. Isso se aplica, portanto, tanto ao *swing* quanto ao *bebop.* No primeiro caso, no *swing*, vemos a tendência para o ajuste, para a conformação em tempo quaternário de um material musical que, desde a sua origem mais remota, se recusa a ajustar-se ao tempo de marcha. *A síncope no swing é a expressão dessa inadequação*. No segundo caso, no *bebop*, encontramos a tendência contrária: uma liberação dos elementos rítmicos de sua marcação subjacente, do ajuste ao sistema quaternário, operada, num primeiro momento, pela liberação do bumbo da bateria da sua função de marcação:

> Talvez a maior das inovações fosse o papel modificado do baterista. A firmeza da batida era em geral mantida nos grupos jazzísticos anteriores ao *bop* pelo tambor-baixo (fosse em duas ou quatro batidas por barra). Depois disso o baterista de *bebop* começou a utilizar seus címbalos superiores para marcar a batida, e utilizava o tambor-baixo para reforços ocasionais ou destaques trovejantes. O címbalo superior era percutido de modo que seu som tremelicante sublinhasse a música com uma implicação de *legato* da batida desejada de 4/4. Essa prática também tornava necessário que o baixo de cordas apresentasse a escora constante de 4/4 da música, e dava ao instrumento uma função muito mais importante na seção rítmica do jazz do que tivera antes. Acima da firmeza e legato quase perfeito implicado pela batida dos címbalos e aumentada pelo baixo de cordas, os demais instrumentos variam seu ataque à linha melódica, deslocando assim os acentos de tal modo a implicar um efeito polirrítmico. O bom baterista de *bop* também podia, enquanto mantinha o 4/4 firme com o címbalo, utilizar a mão esquerda, o címbalo-cartola e o tambor baixo para criar um efeito polirrítmico ainda mais complexo.[47]

Não demorou muito até que a marcação firme do címbalo ficasse mais frouxa, variante ou irregular. O mesmo ocorreu com o papel rítmico exercido pelo contrabaixo que, em diversas formações jazzísticas a partir dos anos de 1940, teve sua função ampliada, com participação nas seções de solo e no acompanhamento harmônico. Com o aparecimento do *free jazz* na década de 1960, as próprias noções de ritmo, harmonia e melodia são deixadas de lado, num movimento que fez a música negra rumar em direção ao experimentalismo vanguardista, e no qual a função de cada instrumento passa a ser redefinida de acordo com as exigências expressivas de cada obra musical ou de cada executante.[48] Essa liberação, na década de 1960, dos elementos formais mais rígidos que moldavam o jazz no início do século XX desenvolve-se, segundo Baraka, paralelamente a uma liberação cada vez maior do julgo social e cultural infligido à população negra pela maioria branca: a luta pelos direitos civis, a formação do Partido dos Panteras Negras, o movimento Black Power, o nacionalismo negro, Martin Luther King Jr., Malcon X… tudo isso e muito mais compunha o caldeirão efervescente do movimento negro norte-americano na década de 1960, em que o qualitativo "*free*", aplicado à música negra de vanguarda, possuía significado e alcance muito mais amplos do que pode parecer num primeiro momento.

Conclusão: sobrerrepresentação em crise

Conforme definiu Rodrigo Duarte, a modalidade da sobrerrepresentação "é fortemente afeita à indústria cultural, cujos produtos são, quase sempre, esteticamente precários – manifestações de puro e simples *kitsch* – e ideologicamente perversos, já que procuram minar a capacidade de autodeterminação dos indivíduos […]".[49] Não há dúvidas de que o *swing*, em sua associação com o cinema, com a dança e com o entretenimento massificado, integra o campo polimedial da sobrerrepresentação. Ademais, o consórcio entre indústria fonográfica, rádio e cinema, com vistas à promoção de um *hit* qualquer, apresenta-se como um tipo muito peculiar de sobrerrepresentação na medida em que conforma a

organização interna dos elementos musicais a padrões mercadológicos exteriores à própria composição musical.

Entretanto, a análise barakiana do desenvolvimento rítmico da música negra revela uma faceta do jazz mais comercial que invariavelmente fica encoberta pela sua consideração puramente mercadológica: a síncope no *swing* e no *bebop*, em vez de puro ornamento ou fetiche (falsa subversão temporal), pode ser encarada também como expressão de uma inadequação duplamente articulada: da música negra aos ditames da indústria cultural e da população negra aos ditames da sociedade branca norte-americana. Sob esse aspecto, a síncope performa uma espécie de tensionamento interno ao campo da sobrerrepresentação, onde os dois elementos que compõem a modalidade do irrepresentável, a saber, a música absoluta e o horror derivado de grandes tragédias sócio-históricas, se sobrepõem às outras modalidades.

Evidentemente, essa rápida figuração do irrepresentável (frente às outras modalidades que compõem o campo polimedial da sobrerrepresentação), performada pela síncope no *swing*, não é suficiente para que se considere o jazz de feição mais comercial como um tipo de música elegível à categoria de arte autônoma. O *swing* sempre foi uma música feita para o entretenimento e nunca quis ser muito mais do que isso. Entretanto, o ponto de vista unilateral de Adorno, que analisa o jazz apenas em seus aspectos mercadológicos e sem ter em conta os elementos musicais afro-americanos dos quais essa música deriva, apresenta-se como uma limitação incontornável em sua teoria. Sua análise da síncope no jazz mostra-se parcial e um tanto quanto imprecisa. Como consequência, Adorno não foi capaz de perceber que, já nos anos de 1940, o jazz tendia para a produção de uma música muito mais sofisticada, com autonomia cada vez maior em relação ao campo do entretenimento, e que, por fim, a partir dos anos de 1960, não somente extrapolou o campo da sobrerrepresentação, mas a polimedialidade como um todo, rumando em direção ao irrepresentável. Como vimos, o desenvolvimento dos elementos rítmicos do jazz foi

determinante para a emancipação operada pela música negra de vanguarda na década de 1960.

Tal irrupção do irrepresentável ganha contornos ainda mais nítidos quando tensionada pelo debate de 1936 entre Adorno e Benjamin acerca do cinema. Ao passo que Adorno identificava na síncope e no choque meros ornamentos que dissimulam uma rigidez formal, uma pseudomorfose que condiciona o sujeito ao ritmo alienante da esteira industrial, Benjamin indicava o choque como um princípio formal capaz de fraturar a percepção reificada. Essa compreensão do choque, como vimos, passa pela releitura de Miriam Hansen, que resgata a ambiguidade dialética do conceito e a estética dos vazios e silêncios dos filmes de Alexander Kluge. Nesse paralelo, a síncope deixa de ser "falsa subversão", tal como denunciada por Adorno, para operar no interior de uma técnica de montagem. A subversão da sobrerrepresentação se realiza através da negatividade formal estabelecida socialmente, seja no cinema, seja no jazz. Dito de outro modo, do interior da sobrerrepresentação, as lacunas rítmicas e os deslocamentos temporais funcionam analogamente à tela escura e às pausas fílmicas, apontando para a dimensão opaca da irrepresentação, ou seja, da negatividade que resiste à integração mercadológica frente ao horror da experiência histórica. Assim, a síncope performa uma crise interna na forma mercadoria, convertendo o entretenimento padronizado em inadequação, tanto estética quanto social.

Referências bibliográficas

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

_____. "Crítica cultural e sociedade". *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. “Notas sobre o filme”. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986a, p. 100-107.

_____. “On Jazz”. In: *Essays on Music*. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley, Los Angeles; Londres: University of California, 2002, p. 470-495.

_____. “Sobre a música popular”. In: COHN, Gabriel (org.) *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*. Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986b, p. 115-146

_____. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética.* Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

BARAKA, Amiri (JONES, LeRoi). *O jazz e a sua influência na cultura americana*. Tradução de Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Record, 1967.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado. 2ª reimpr. Porto Alegre: Zouk, 2014.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. 1. Ed. 4. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DUARTE, Rodrigo. “‘Teu corpo na fumaça pelo ar’: Adorno e a questão da poesia após Auschwitz”. In: DUARTE, Rodrigo; PUCCIARELLI, Daniel (orgs.). *A atualidade da Teoria Estética de Theodor W. Adorno*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.

_____. “Do irrepresentável à perpresentação: Revisitando os Modos de Presença nos fenômenos estéticos”. In: FENERICK,

José Adriano; PORTUGAL, Ana Raquel; CONTE, Marco Aurélio Abrão (orgs.). *A história nas artes* . Curitiba: Appris, 2023ª, p. 167-182.

_____. “Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas”. In: DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rízzia (orgs.). *Modos de presença nos fenômenos estéticos*. Belo Horizonte: Relicário, 2023b, p. 9-21.

_____. “Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Theodor Adorno”. In: *Artefilosofia*, n. 1 (out. 2009), p. 31-40.

HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia”. In: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. “Reinventando os Nickelodeons: Considerações sobre Kluge e o Primeiro Cinema”. In: ALMEIDA, Jana de (orgs.). *Alexander Kluge: o quinto ato*. Tradução de George Sperber, Marília Perracini, Martha Lima e Paulo Oliveira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 43-66.

RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo. “It’s Nation Time! Jazz, raça e política nos escritos de Frantz Fanon e Amiri Baraka (1950-1970)”. *Revista de História*, São Paulo, n. 183 (2024), p. 1-38.

ROBINSON, J. Bradford. “The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany”. *Popular Music*, v. 131 (1994), p. 1-25.

SELLAMANO, Rafael. “Prelúdio para uma topologia da música popular”. In: RODRIGUES, Eduardo L. A.; SOUSA, Wesley F. R.; ANDRADE, Luís F. L. (orgs.). *Quadrilogia filosofia da música: música popular: volume IV*. Belo Horizonte: PPGFIL-UFMG, 2026, , p. 11-34.

SELLAMANO, Rafael; VASCONCELLOS, Willian. “Expressão musical do inexprimível: o jazz e seus modos de presença”. *Artefilosofia*, n. 38, v. 2 (2025), p. 01-24.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 8ª edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

Rafael Sellamano é doutor em filosofia pela UFMG. William Vasconcelos é doutorando em Filosofia pela UFMG.

[1] DUARTE, 2023a; DUARTE, 2023b.

[2] SELLAMANO; VASCONCELLOS, 2025.

[3] ADORNO, 2012, p. 228.

[4] BENJAMIN, 2024, p. 128. A tradução que consta na edição referida apresenta a seguinte formulação: “No cinema afirma-se a percepção sob a forma de choque como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção na linha de montagem corresponde no cinema ao ritmo subjacente à percepção”. Optamos, contudo, por alterá-la, substituindo “linha de montagem” por “esteira industrial” a fim de evitar possível sobreposição semântica entre o sentido técnico-industrial do termo e a noção de montagem enquanto princípio estético.

[5] ADORNO, 2018, p. 64.

[6] DUARTE, 2023a, p. 170.

[7] O conceito de pseudomorfose, para Adorno, diz respeito às metamorfoses de diversos *media* que assumem um caráter de alienação e reificação. Cf. DUARTE, 2019.

[8] BENJAMIN, 2014, p. 59.

[9] ADORNO, 1986a, p. 105.

[10] XAVIER, 2018, p. 41.

[11] HANSEN, 2007, p. 49.

[12] HANSEN, 2012, p. 252.

[13] HANSEN, 2012, p. 253.

[14] BENJAMIN, 1984, p. 56.

[15] DUARTE, 2023a, p. 167.

[16] DUARTE, 2023a, p. 178.

[17] ADORNO, 1998, p. 26.

[18] DUARTE, 2020, p. 179.

[19] ROBINSON, 1994.

[20] ROBINSON, 1994, p. 4-5.

[21] ADORNO, 2002, p. 477.

[22] ADORNO, 2002, p. 470-471.

[23] ABREU, 2017, p. 62-63.

[24] ABREU, 2017, p. 65.

[25] BARAKA/JONES, 1967, p. 120.

[26] ROBINSON, 1994, p. 5.

[27] ROBINSON, 1994, p. 11.

[28] ROBINSON, 1994, p. 12.

[29] ROBINSON, 1994, p. 5.

[30] ROBINSON, 1994, p. 12.

[31] ADORNO, 2002, p. 473.

[32] Para uma análise das teses de Adorno a respeito do "padrão abstrato" subjacente à música popular, cf. SELLAMANO, 2026.

[33] ADORNO, 1986b, p. 126.

[34] ADORNO, 1986b, p. 126.

[35] "Amiri Baraka (Nova Jersey, 1934-2014) foi um metamorfo radical. Bastante simbólicas em sua trajetória, as sucessivas mudanças de seu nome evidenciam essas transformações: nasceu Everett Leroy Jones, mas adotou depois as alcunhas de LeRoi Jones, Amear Baraka e, por fim, Imamu Amiri Baraka" (RIBEIRO JUNIOR, 2024, p. 18.

[36] BARAKA/JONES, 1967, p. 144.

[37] BARAKA/JONES, 1967, p. 152.

[38] BARAKA/JONES, 1967, p. 151.

[39] "Como a maior parte da música afro-americana que o antecedeu, o *jazz* primitivo era música comunal, coletiva. Os estilos de conjunto primitivos famosos do primeiro *jazz* só permitiam *breaks*, ou pequenos aparecimentos tipo solo, pelos executantes individuais, mas a forma e intenção desses *breaks* eram ainda dominados pela forma e intenção do conjunto. Constituíam, em geral, pontuações semimelódicas ao final do coro do conjunto. O *jazz*, mesmo ao tempo da *Creole Band* de Oliver, era ainda uma questão de improvisação coletiva, embora esse conjunto musical trouxesse uma técnica polifônica mais suave e complexa para o estilo de conjunto" (BARAKA/JONES, 1967, p. 161-162).

[40] BARAKA/JONES, 1967, p. 170.

[41] BARAKA/JONES, 1967, p. 185-186.

[42] BARAKA/JONES, 1967, p. 180-181.

[43] BARAKA/JONES, 1967, p. 190.

[44] BARAKA/JONES, 1967, p. 192.

[45] BARAKA/JONES, 1967, p. 195. Grifos nossos.

[46] HODEIR apud BARAKA, 1967, p. 196.

[47] BARAKA, 1967, p. 198.

[48] "O que Coleman e Taylor fizeram foi abordar um tipo de jazz que se mostra praticamente não-acórdico e, em muitos casos, atonal […]. Sua música não depende de acordes constantes apresentados, em sua direção e forma, e tampouco faz de conta que aceita as considerações formais da barra ou medida. Em certo sentido, a música depende, para suas formas, das mesmas referências como as formas primitivas de *blues*. Ele encara a *área total* de sua existência como um meio de evoluir, mover-se, como um conceito musical inteligentemente modelado, desde seu início até o fim. Essa área total não é apenas a consideração em grande parte artificial das linhas de barra e acordes constantemente apresentados, mas as considerações *mais* musicais de ritmo, tom, timbre e melodia. Tudo isso é modelado pelas necessidades emocionais do executante, isto é, pelo solista improvisador ou grupo improvisador" (BARAKA/JONES, 1967, p. 228).

[49] DUARTE, 2023b, p. 16.