

**CAMILA RAMELO**

**O JAZZ E A MUNDIALIZAÇÃO: PROCESSOS CULTURAIS E  
CONSUMO MUSICAL NO SÉCULO XX**



ARARAQUARA – S.P.  
2011

CAMILA RAMELO

# **O JAZZ E A MUNDIALIZAÇÃO: PROCESSOS CULTURAIS E CONSUMO MUSICAL NO SÉCULO XX**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentado ao Departamento de Antropologia, Política e Filosofia da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

**Linha de pesquisa: Antropologia**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Medeiros Paoliello**

ARARAQUARA – S.P.  
2011

Ramelo, Camila

O Jazz e a mundialização: processos culturais e consumo musical no século XX / Camila Ramelo. – 2011

41 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

**ORIENTADOR: RENATA PAOLIELLO**

1. Música - Jazz. 2. Cultura. I. Título.

CAMILA RAMELO

# **O JAZZ E A MUNDIALIZAÇÃO: PROCESSOS CULTURAIS E CONSUMO MUSICAL NO SÉCULO XX**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentada ao Departamento de Antropologia, Política e Filosofia da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

**Linha de pesquisa: Antropologia**  
**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Medeiros Paoliello**

Data da apresentação: \_14\_\_/\_03\_\_/\_2011\_\_

## **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Professora Doutora Renata Medeiros Paoliello**  
Universidade Estadual Paulista de Araraquara.

---

**Membro Titular: Professora Doutora Ana Lúcia de Castro**  
Universidade Estadual Paulista de Araraquara.

---

**Membro Titular: Professor Doutor Edmundo Antonio Peggion**  
Universidade Estadual Paulista de Araraquara.

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

À minha mãe, por sempre ter acreditado em mim.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais e noivo pelo apoio de sempre.

À minha orientadora pela grande ajuda em todos os momentos.

Aos meus amigos pelo companheirismo e carinho.

## RESUMO

O jazz traz à tona discussões acerca da globalização e seus desdobramentos. O desenvolvimento desse estilo musical permite uma reflexão dos processos que acometem a cultura no século XX, além de possibilitar um olhar mais atento aos debates que envolvem a padronização e a industrialização cultural neste contexto. As obras de Adorno e Horkheimer tratam dessa temática, tendo em vista a cultura enquanto algo padronizado, resultado do processo que se enquadra nos moldes da produção industrial. Morin avança nessa discussão, sugerindo a emergência de uma cultura de massas enquanto uma terceira cultura. Posteriormente, os autores latino-americanos Ortiz e Canclini imprimem novos tons e abordagens para o tema da globalização pensada através da cultura.

**Palavras – chave:** Jazz. Globalização. Padronização. Cultura.

## **ABSTRACT**

Jazz brings to the surface discussions about globalization and its unfolding. The development of such music style allows a reflection about the processes that influence 20<sup>th</sup> century culture, thus enabling a closer look into debates that involve cultural industrialization and standardization in such context. Horkheimer's and Adorno's work deal with this theme, considering culture as something standardized, a result of the process that fits into the industrial production mold. Morin goes further in this discussion, suggesting the emergence of a mass culture as a third culture. Later, Latin-American authors Ortiz and Canclini bring up new tones and approaches to the globalization through culture theme.

**Keywords:** Jazz. Globalization. Standardization. Culture.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>p.9</b>
<b>1 HISTÓRIA DO JAZZ.....</b>	<b>p.11</b>
<b>2 ESCOLA DE FRANKFURT E A INDÚSTRIA CULTURAL.....</b>	<b>p.15</b>
<b>2.1 Edgar Morin e a Cultura de Massas.....</b>	<b>p.18</b>
<b>2.2 Crítica.....</b>	<b>p.20</b>
<b>3 NOVAS ABORDAGENS.....</b>	<b>p.21</b>
<b>4 O JAZZ E A MUNDIALIZAÇÃO.....</b>	<b>p.33</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>p.36</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>p.38</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>p.40</b>



## INTRODUÇÃO

O jazz, estilo musical típico do século XX, possui características bastante ilustrativas do que vem a ser esse século marcado pela urbanização e pela industrialização. O contexto citado nos permite pensar a mercantilização da cultura, um fenômeno de grande relevância dentro do século XX.

O cenário que envolve o jazz caracteriza-se pelo período de prosperidade por qual passavam os Estados Unidos nos anos 1910-1920, consolidando uma posição de destaque mundial frente ao sistema capitalista de produção. O progresso econômico colocou à disposição do grande público inovações tecnológicas, tais como o rádio, o automóvel e muitos outros produtos de caráter durável e semidurável. O aumento dos níveis de consumo e a crescente industrialização fizeram com que ocorressem mudanças até mesmo no modo de concepção da cultura, ocasionando grandes transformações no que se entendia enquanto arte e enquanto entretenimento.

A mercantilização ou industrialização cultural mencionada pode ser considerada fruto do processo de globalização exacerbada possibilitado pela Revolução Industrial, gerando crescentemente um grande avanço nos meios técnicos e, de acordo com Adorno e Horkheimer (2003), levando a uma produção de cultura que visa o mercado, baseada em uma lógica de produção nos moldes industriais, isto é, a produção cultural colocada em larga escala.

A trajetória do jazz nos permite fazer uma análise desse processo que envolve a cultura, bem como discutir acerca de suas transformações mais recentes no contexto da globalização. Na história do jazz, podem-se observar várias fases que retratam o momento histórico em questão, ou seja, de uma música de negros pobres do sul dos Estados Unidos, o jazz passa a ser símbolo de um modo de vida de um país através de sua expansão pelo mundo, via mídia, como um estilo que se caracteriza pelo aspecto dançante de suas canções. Esse período de intensa expansão ficou conhecido como a “Era do Swing”, marcado pela grande difusão do jazz pelo mundo através do rádio e da indústria fonográfica por meio da gravação de discos de vinil. A “Era do Swing” do jazz permite uma reflexão acerca da industrialização e padronização da cultura, pois coloca em questão uma das características mais marcantes do jazz: o improviso.

A presente pesquisa tem o propósito de discutir se a característica do improviso, ou seja, da linguagem musical improvisada, ainda prevalece mesmo em um contexto de padronização.

Pretende-se, portanto, abordar sociólogos da cultura latino-americanos para se pensar um fenômeno cultural norte-americano: o jazz. Através desses, discutir lacunas apresentadas nas interpretações dos frankfurtianos Adorno e Horkheimer e de Edgar Morin acerca do processo de mercantilização da cultura. Pensar, por meio desses autores latino-americanos, questões acerca da globalização e seus desdobramentos, refletir sobre o que vem a ser a oposição erudito/popular atualmente, além de fazer uma discussão acerca da padronização cultural no contexto estudado.

Primeiramente, o trabalho apresenta de maneira breve a história do jazz, sua formação e influências, suas fases e transformações de seu nascimento até a década de 1940, de modo a familiarizar o leitor com o assunto a ser discutido. O segundo e o terceiro capítulos tratam das discussões teóricas que envolvem o contexto de desenvolvimento do jazz, abordando autores importantes para se pensar a cultura no século XX, dentre eles Adorno, Horkheimer, Morin, Cuche, Canclini e Ortiz.

No capítulo final, associam-se as discussões teóricas abordadas ao jazz, utilizando o instrumental oferecido pela obra de Ortiz e Canclini, para se pensar o jazz enquanto manifestação cultural característica do século XX, colocando em foco a questão do improviso nas canções do estilo no contexto da globalização e da padronização.

## 1 HISTÓRIA DO JAZZ

O jazz surgiu, de forma reconhecível, por volta de 1900, de acordo com Hobsbawn (1990). Esse estilo combinou diversas influências. Uma delas é o *blues*, que se caracteriza pelo “canto e resposta”, isto é, uma pessoa canta e o coro responde, tal como na música das congregações de gospel negro. O *blues* já existia por volta 1880 e marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção individual, comentando a vida cotidiana, fruto de uma segunda geração de escravos que passaram a usar a América como referência.

Outra influência que o jazz recebeu foi a dos *spirituals* e canções gospel dos negros batistas americanos<sup>1</sup> que freqüentavam as igrejas como forma de intercâmbio social, assim como afirma LeRoi Jones (1967). Essas canções tinham grande contribuição dos rituais e cultos africanos percebidos através do ritmo e da harmonia encontrados nessas músicas. O “canto e resposta” característico das canções de trabalho e do *blues* também se fazia presente nas canções gospel e nos *spirituals*.

Segundo Hobsbawn (1990), quando esses estilos musicais formadores do jazz fundiram-se com componentes de canções européias é que temos a evolução do jazz, que nada mais é do que o resultado da fusão desses componentes musicais. A fusão de estilos europeus e africanos podia ser percebida nos espetáculos chamados menestréis. Esses espetáculos, de acordo com Jones (1967), representaram a entrada do negro no mundo do entretenimento profissional. Existiam os menestréis brancos que em seus espetáculos pintavam seus rostos de preto, fazendo paródias da vida do negro. E os menestréis negros, que pintavam seus rostos de preto, numa tentativa de se aproximar do teatro branco, fazendo uma sátira com o fato dos brancos pintarem seus rostos de preto. Porém os negros mostravam-se mais autênticos em seus espetáculos. Enfim, o que se pode afirmar é que as primeiras companhias negras de menestréis fizeram com que os artistas negros obtivessem seu primeiro emprego. Além disso, a música negra foi difundida para diversos pontos do país, apresentando o jazz inicial a várias outras regiões geográficas. Para Hobsbawn (1990), o ponto de fervura dessa fusão pode ser notado em meados de 1890.

O primeiro estilo identificável do jazz, o *ragtime*, surge em St. Louis, mas é em Nova Orleans que o jazz consegue desenvolver-se, pois, para Hobsbawn (1990), foi nessa cidade

cosmopolita do sul dos Estados Unidos que o jazz emergiu como um fenômeno de massa. Assim, o jazz aparece como um produto da industrialização, como entretenimento da população pobre da cidade e dos negros libertos do regime de escravidão.

De acordo com Hobsbawn (1990), a expansão do jazz pode ser dividida em três fases:

- 1900 – 1917: quando o jazz tornou-se a linguagem musical da música popular negra em toda a América do Norte;
- 1917 – 1929: quando o jazz “escrito” se expandiu muito pouco, mas evoluiu de maneira rápida e também se tornou a linguagem predominante na música de dança urbana ocidental;
- 1929 – 1941: quando o jazz começou a conquistar públicos minoritários europeus e músicos de vanguarda, e uma forma diluída de jazz, o *swing*, entrou para a música popular de maneira permanente.

A difusão desse estilo musical foi possível a partir do momento em que os músicos subiram o Mississippi até Chicago, e de lá se espalharam até a cidade de Nova Iorque. Mas é só depois da I Guerra Mundial que o jazz aparece como uma música altamente variada, tocada e interpretada por músicos de todo o país, e em 1920 já era considerado linguagem nacional. A expansão do jazz não se restringe somente ao território dos Estados Unidos, visto que em 1917 já havia a formação de bandas do estilo na Inglaterra.

A partir de 1920, segundo Hobsbawn (1990), diante da repercussão adquirida pelo jazz, as empresas de discos começaram a achar que valia a pena gravar exclusivamente para o mercado de negros, pois o jazz não-diluído não obteve grande impacto entre o público branco. De acordo com Jones (1967), as gravadoras começaram a fazer os primeiros discos voltados a determinados grupos e públicos visando um mercado específico. As primeiras gravações de *blues* e de jazz são dirigidas ao público negro e logo se tornaram um grande negócio, pois o negro passa a ser visto enquanto consumidor. As imigrações para o norte do país em busca de novas oportunidades fazem com que o negro seja ocupado como mão-de-obra para as indústrias, o que ocasiona uma mudança em sua posição social. Os discos fonográficos, para o autor, centuplicaram a popularidade desses estilos, injetando certas adaptações para dar conta de uma nova realidade.

---

<sup>1</sup> O cristianismo foi adotado pelos negros no início do século XIX, pois a prática de suas religiões era proibida nos Estados Unidos.

Nos anos seguintes a 1920, músicos brancos jovens entram em contato com as modalidades do jazz autêntico. Ficam pelos clubes negros, ouvindo os músicos de Nova Orleans, tentando tocar o que ouvem. A maioria desses jovens brancos vem da classe média e do Meio-Oeste dos Estados Unidos. Para Jones (1967), o negro havia criado uma música que oferece reflexo tão profundo na América que pode levar os americanos brancos a quererem tocá-la e ouvi-la. O músico branco de jazz chegava então a constituir uma classe nova de americano branco. Ainda para o autor, o jazz tocado pelos músicos negros não é na ocasião o mesmo tocado pelos músicos brancos, não havendo razão para que o seja. A música tocada pelo branco não provinha da mesma experiência cultural, isto é, é uma “arte aprendida”. A música afro-americana não se torna uma expressão da cultura americana até que os brancos possam tocá-la.

Em *O jazz e sua influência na cultura americana*, LeRoi Jones (1967) afirma que, perto de 1930, havia uma grande quantidade de bandas de jazz. Nesse contexto ocorre outra grande mudança na forma musical afro-americana, ou seja, aparecem as grandes bandas de dança, transformada pelo contato com a tradição musical afro-americana. As maiores bandas, posteriores a 1930, são empreendimentos negros de classe média. São exemplos as bandas de Fletcher Henderson, Duke Ellington, Benny Carter. Entre 1925 e 1935 eles criam, em competição entre si, uma tradição musical que requer técnica e musicalidade. Começam a modificar a base do repertório do jazz, saindo do *blues* para as possibilidades harmônicas mais amplas da canção popular. Criam a nova banda grande de jazz, em estilo de conjunto, as chamadas “big bands”.

Em 1929, a Grande Depressão atinge os Estados Unidos fazendo com que uma grave recessão econômica deixe uma massa de desempregados e falidos. A crise obviamente atinge os profissionais da música, tendo em vista que não têm onde tocar, pois a maioria dos bares e clubes nos quais se apresentam é fechada, além da interrupção da produção de discos por parte das gravadoras. A queda na venda de discos, de acordo com Hobsbawn (1990), chega então a um índice de noventa e quatro por cento. Graças ao mercado europeu, algumas formas de jazz podem ser gravadas e muitos músicos encontram trabalho temporário. A crise quase exila o jazz autêntico dos Estados Unidos, porém o país foi reconquistado na década de 1930.

Nesta, começa a despontar um estilo híbrido de jazz, para ser cantado solo ou em coro, mas principalmente, para ser dançável. Essa última característica representa a infiltração de linguagens afro-americanas na música pop, e assim o jazz passa a ser rotulado como uma música de dança. Além disso, novos instrumentos surgem nesse novo jazz, tais como o saxofone, que

antes não eram utilizados pelas bandas de jazz autêntico. A música pop, portanto, passa a adotar a técnica, os arranjos instrumentais elaborados pelos músicos dos anos vinte e, com isso, rende-se ao jazz para dar forma ao *swing*.

De acordo com LeRoi Jones (1967), logo se formam as bandas brancas de *swing*, que conseguem tocar com parte do tom autêntico das grandes bandas negras. Nos anos seguintes a década de 30, o jazz torna-se ainda mais popular e um bom número de bandas consegue aprender a língua do *swing* do jazz de banda grande, com graus variados de autenticidade, segundo LeRoi Jones (1967). Um exemplo é a banda de Benny Goodman. Para esse mesmo autor, o estilo do *swing* produz uma ironia: a música, quando passa a ser mais amplamente divulgada e começa a fazer parte da corrente principal da cultura americana, deixa de ter significado para muitos negros. O rádio e a indústria fonográfica foram fundamentais para a disseminação dessa música nova, voltada principalmente para o entretenimento dos negros das grandes cidades e para os jovens americanos brancos.

A “Era do *Swing*”, como ficou conhecido o período de 1935 a 1945, caracteriza-se como a maior conversão em massa da história do jazz, segundo Stearns [19--?] em *A História do Jazz*. O *swing* faz despertarem dois movimentos dentro do jazz. O primeiro ficou conhecido como “*revival*”, com objetivo de resgatar as formas mais puras e antigas do jazz, defendendo a música feita por si mesma e não direcionada ao mercado. Este movimento conquista muitos adeptos entre os jovens da Europa Ocidental, e, em alguns países, estabelece relações com a esquerda política, segundo Hobsbawn (1990).

O segundo movimento toma corpo dentro da cidade de Nova Iorque entre 1940 e 1942 e marca o início de um novo estilo dentro do jazz: o *bop*. Esse movimento é uma iniciativa mais dos músicos do que do próprio público e visa à criação de uma música que soasse dissonante, anárquica e com alto grau de dificuldade técnica para ser tocada, ou seja, uma música para ser ouvida por músicos, caracterizando uma reação ao entretenimento do público leigo. É uma revolta contra o público e contra a submersão da música em o que julgavam ser inundações de barulho comercial. Tem entre seus idealizadores os nomes de Dizzy Gillespie e Charlie Parker.

A Revolução do *Bebop* (o estilo pode ser chamado tanto *bop* quanto *bebop*), de acordo com Eric Hobsbawn (1990), é tanto política quanto musical e tinha o intuito de inventar uma música que os brancos não possam tocar, pois, acima de tudo, esse novo jazz representa um manifesto em favor da igualdade do negro. Os músicos criadores dizem-se cansados da música

cada vez mais padronizada e repetitiva das bandas de *swing*, e ao contrário delas, investem em pequenos conjuntos que tocam principalmente no que se denomina uma *jam sessions*, marcadas pelo improvisado e pela criatividade.

De 1941 a 1949, segundo o autor citado, o *bop* era executado por seus pioneiros como uma espécie de manifesto de revolta extremo em seu primeiro estágio. Contudo, com o passar do tempo ele se domestica, fazendo concessões ao público por meio da introdução de um tipo de melodia menos revolucionária, e nos anos 50, fica conhecido como *cool jazz*.

Enfim, não é do interesse desse estudo avançar mais cronologicamente na história do jazz, pois os elementos necessários para a análise já foram descritos. O que nos interessa é utilizar o *swing* como ilustração para se discutir e pensar a cultura de massa descrita por Edgar Morin (1967), pensar a dicotomia entre o erudito e o popular cada vez mais diluída num contexto de globalização, de acordo com Renato Ortiz (1994), visto que o cenário desse estilo incluía a expansão da indústria fonográfica e do rádio. E, pensar, por meio das características do jazz como um todo, os desdobramentos desse estilo dentro do contexto da globalização no século XX.

## **2 ESCOLA DE FRANKFURT E INDÚSTRIA CULTURAL**

O período do jazz conhecido como *swing* e as reações posteriores que esse estilo provocou, tais como o *bop* e os movimentos de *revival*, será contemplado em novas discussões durante o século XX e até mesmo durante o século XXI. A introdução de novas técnicas de reprodução, advindas das inovações tecnológicas propiciadas pela segunda revolução industrial, permite a reprodução de obras de arte em diversos âmbitos, o que ocasiona um maior acesso massivo, gerando um grande debate em torno da cultura e da arte.

Dois dos pensadores mais importantes que refletem sobre o assunto são Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, pertencentes à Escola de Frankfurt. Escreveram juntos durante o período da II Guerra Mundial apoiados na teoria marxista. Discutem em *Dialética do Esclarecimento*, questões fundamentais para se pensar a modernidade advinda do modo de produção capitalista e suas implicações na perspectiva social e individual. Segundo Rüdiger

(2002), ambos os autores fazem uma crítica ao Iluminismo, pois este instaura o modo de vida capitalista e o aprisionamento das consciências. O progresso da razão gera um avanço que não pode ser separado da criação de novas sujeições e dependências, responsáveis pelo surgimento de sintomas regressivos na cultura e de uma silenciosa coisificação da humanidade. Partindo desse pressuposto, os dois autores teorizam a respeito das relações que as pessoas entretêm com a cultura, estando as mesmas inseridas no capitalismo avançado. Neste capitalismo avançado, de acordo com os frankfurtianos, a cultura e a economia perdem sua autonomia relativa, cada vez mais fundidas em um só movimento. Conseqüentemente, a crítica da economia política precisa ser suplementada por uma crítica da indústria cultural. Somente desta maneira poder-se-ia compreender a sociedade contemporânea.

Analisa o que chamam de “indústria cultural”, que pode ser definida como o conjunto de meios de comunicação como o cinema, o rádio, a televisão, revistas, o que caracteriza um sistema poderoso por gerar lucros e, por ser mais acessíveis às massas, mercantilar a cultura, além de veicular seus produtos. O conceito de indústria cultural, para Rüdiger (2002), tem a ver com a expansão das relações mercantis pelo conjunto da vida social, em condições de crescente monopolização. Inicialmente, o fenômeno compõe-se de produzir ou simplesmente adaptar obras de arte de acordo com um padrão de gosto bem-sucedido e desenvolver as técnicas para inseri-las no mercado. A colonização pela publicidade torna esse padrão de gosto veículo da cultura de consumo, assumindo um caráter sistêmico. O estágio final chega com sua conversão em mecanismo de mediação estética do conjunto da produção mercantil, isto é, o mundo todo é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A produção estética integra-se, portanto, à produção mercantil. De acordo com os autores, a indústria cultural provém de países industriais liberais, tal como os Estados Unidos, e é neles que alcançam êxito todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas.

Seria a indústria do entretenimento, a indústria da diversão, impondo métodos de reprodução que torna inevitável, segundo os autores, a disseminação dos bens padronizados para a satisfação das necessidades também padronizadas, além de exercer poder de controle sobre os consumidores desses bens. Para eles, a técnica da indústria cultural levou à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isto significa dizer que a padronização da cultura segue o modo de produção industrial.

Adorno e Horkheimer são imprescindíveis para a discussão deste trabalho, pois fazem críticas ferrenhas ao jazz, inserindo-o nessa perspectiva. Colocam o estilo como um produto cultural padronizado partindo do pressuposto de que os músicos fazem do erro uma norma. O que ocorre é apenas uma improvisação padronizada na qual predominam pseudo-individualidades. O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar o contingente tão integralmente que ele possa ser conservado como o mesmo.

#### Sobre as pseudo-individualidades

A racionalização mercantil das condições de vida e o peso que essa conferiu aos procedimentos de domínio técnico em todas as searas da vida pública determinam que o indivíduo reprima suas inclinações subjetivas, constitua-se em sujeito, a fim de assegurar sua sobrevivência. (RÜDIGER, 2002, 51)

As contradições da subjetividade contemporânea compartilham igual dependência à indústria cultural constituindo o chamado pseudo-individualismo. De acordo com Rüdiger (2002), Adorno diz que a manutenção do equilíbrio entre as diferentes exigências que se colocam ao sujeito na era da técnica é obtida tanto pela ocupação enganosa da espontaneidade quanto pela síntese pouco criativa de substitutos da individualidade. Os indivíduos estão cada vez mais distantes uns dos outros na medida em que são separados por uma tecno-estrutura. Concomitantemente, encontram-se cada vez mais sujeitos a processos de nivelamento e fragmentação das condições de vida que deixam pouco espaço para o cultivo de suas diferenças. A desintegração da vida interior provocada por eles é correspondente ao surgimento do eu - mínimo, que tenta manter sua identidade através da manipulação instrumental das características elementares da sua personalidade. Ou seja, de acordo com Rüdiger

O desenvolvimento de uma pseudo-individualidade é a maneira através da qual ele procura fazer valer suas diferenças para si e para os outros no mercado de trabalho e em todas as outras esferas da vida social em tempos de massificação. (RÜDIGER, 2002, 52)

## 2.1 Edgar Morin e a Cultura de Massa

A partir dessa corrente de pensamento, vão surgindo outras abordagens ao longo das décadas seguintes. Dentre essas novas abordagens podemos citar Edgar Morin que, em *Cultura de massas no século XX, o espírito do tempo*, faz críticas aos frankfurtianos no que se refere ao caráter aristocrático e elitista das proposições, principalmente as de Adorno e Horkheimer.

Morin (1967) traça uma perspectiva de cunho antropológico para se pensar o que ele denomina cultura de massa, classificando-a como uma terceira cultura, oriunda da imprensa, do rádio, da televisão, do cinema, e, que se desenvolve ao lado das culturas clássicas e nacionais. A cultura de massa, de acordo com o autor, é produzida segundo normas de fabricação industrial propagada pelas técnicas de difusão maciça destinando-se a uma massa social. A cultura de massa pode ser considerada enquanto cultura, pois “[...] constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens no que diz respeito à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas” (MORIN, 1967, 17).

A crítica de Morin aos frankfurtianos se torna muito clara quando o autor diz:

É a partir da vulgata marxista que se delineou uma crítica de “esquerda”, que considera a cultura de massa como barbitúrico (o novo ópio do povo) ou mistificação deliberada (o capitalismo desvia as massas de seus verdadeiros problemas). Mas profundamente marxista é a crítica da nova alienação da civilização burguesa: na falsa cultura a alienação do homem não se restringe apenas ao trabalho, mas atinge o consumo e os lazeres. (MORIN, 1967, 19)

A orientação consumidora, para o autor, destrói a hierarquia estética e sua autonomia, características da cultura cultivada, pois os valores artísticos não se diferenciam qualitativamente no seio do consumo corrente. Segundo ele, tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa, a qualidade, a criatividade, a espiritualidade, a estética, a elegância e o saber inerentes à primeira em oposição à quantidade, ao caráter produtivo, ao materialismo, à mercantilização, à grosseria e à ignorância da segunda. Ressalta que o objetivo de sua obra não é fazer uma exaltação da cultura de massa, mas sim diminuir a cultura cultivada, valendo-se de um questionamento próprio sobre sua concepção acerca da cultura. Para Morin (1967), é preciso

seguir a cultura de massa no seu movimento da técnica à alma humana, da alma humana à técnica para que se possa entender o próprio século XX.

Ao longo de sua discussão, o autor afirma que na produção cultural de massa há uma grande concentração técnica implicando também em uma concentração burocrática, o que acarreta uma provável despersonalização da criação e a predominância da organização racional da produção sobre a invenção. Todavia, essa tendência exigida pelo sistema industrial choca-se com uma exigência nascida da mesma natureza do consumo cultural que é a do produto individualizado e sempre renovado, pois a indústria cultural necessita de unidades personalizadas. Ela deve operar a partir dos pares antitéticos burocracia – invenção e padrão – individualidade.

Segundo o autor, “[...] a criação cultural não pode ser totalmente integrada num sistema de produção industrial.” (MORIN, 1967, p.29). É aqui que a produção não alija a criação, pois a burocracia é obrigada a procurar a invenção, isto é, o padrão se detém para ser aperfeiçoado pela originalidade. Há o estabelecimento de uma relação específica entre a lógica industrial-burocrática-padronizadora e a contra-lógica individualista-inventiva-inovadora, constituindo uma relação de forças que são submetidas ao conjunto das forças sociais as quais mediatizam a relação entre o autor e seu público. E, é dessa conexão de forças que depende a riqueza artística e humana da obra. No entanto, de acordo com Morin (1967), a liberdade de criação no seio das estruturas rígidas do sistema industrial pode ser muito restrita e pode servir para dar acabamento à produção-padrão, ou seja, para servir à padronização.

Além disso, a cultura de massa anula as fronteiras culturais e reconstrói as estratificações no seu interior. A indústria cultural promove assim, um grande terreno de comunicação entre as classes sociais, no sentido de uma homogeneização dos costumes. Essa homogeneização é garantida por meio da criação de uma identidade de valores de consumo caracterizando, portanto, a cultura de massa. A tendência homogeneizante é uma tendência cosmopolita, que se inclina a debilitar as diferenciações culturais nacionais em prol de uma cultura das grandes áreas transnacionais, pois a cultura industrial, no seu setor mais dinâmico, já está organizada de maneira internacional. Também, a cultura industrial adapta temas folclóricos locais transformando-os em temas cosmopolitas, tal como o jazz.

Enfim, Morin (1967) afirma que a cultura de massa é o produto de um diálogo entre uma produção e um consumo e esse diálogo se apresenta de modo desigual, pois a produção, o que inclui jornais, revistas, filmes, programas de rádio, etc., desenvolve as narrações e as histórias

através de uma linguagem. Já o consumidor ou expectador, não responde, a não ser por meio de sinais positivos ou negativos, determinando o que é sucesso e o que é fracasso. Finalmente, Morin (1967) diz que o verdadeiro problema é o que envolve a dialética entre o sistema de produção cultural e as necessidades culturais dos consumidores. Afirma ser essa dialética muito complexa, pois, por um lado, o se chama de público é a resultante econômica abstrata da lei da oferta e da procura, ou seja, é o considerado público médio ideal. E, por outro lado, os constrangimentos do Estado por meio da censura, e as regras do sistema industrial pesam sobre o caráter desse diálogo. Conclui que a cultura de massa é “[...] o produto de uma dialética produção - consumo, no centro de uma dialética global que é a da sociedade em sua totalidade.” (MORIN, 1967, p.49).

## 2.2 Crítica

As duas perspectivas mencionadas acima dão uma ligeira idéia das discussões acerca de um novo fenômeno característico do século XX - a industrialização da cultura. Cada um, a seu modo, os distintos autores refletem sobre esse processo e como ele age e interfere na vida de seus consumidores. Muitas críticas foram formuladas a respeito de ambas as visões, já que a própria visão de Morin apresenta uma crítica acerca da perspectiva de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Passa-se então a abordar as críticas à perspectiva de Edgar Morin.

Um dos autores que comentam o assunto é Denys Cuche em *A noção de cultura nas Ciências Sociais*, livro no qual Cuche aponta problemas na interpretação de Edgar Morin, a começar pela própria noção de cultura de massa. Diz ser essa noção imprecisa, pois a palavra “massa” remete tanto ao conjunto da população como ao seu componente popular. Não é porque certa massa de indivíduos recebe a mesma mensagem que esta massa constitui um conjunto homogêneo. Para Cuche (1999), é evidente que há certa uniformização da mensagem midiática, mas isto não permite deduzir que há uma uniformização na recepção da mensagem. Por outro lado, é falso pensar que os meios populares seriam mais vulneráveis à mensagem da mídia.

Estudos demonstraram que a penetração da mídia é mais profunda nas classes médias do que nas populares.

Ainda segundo o autor, um estudo de comunicação de massa não pode se contentar em analisar os discursos e as imagens difundidos. Um estudo completo deve prestar atenção ao que os consumidores fazem com o que eles consomem. Eles não assimilam passivamente os programas divulgados, como propõem os frankfurtianos e Edgar Morin. Apropriam-se deles, reinterpretando-os segundo suas próprias lógicas culturais. A recepção depende muito das particularidades culturais de cada grupo, bem como da situação que cada grupo vive no momento da recepção.

Canclini (1995) também faz seus apontamentos no que tange a esse tema em *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, afirmando que os estudos marxistas sobre o consumo e sobre a primeira etapa da comunicação de massa (1950 a 1970) superestimaram a capacidade de determinação das empresas em relação aos usuários e às audiências. Além disso, em uma clara crítica à perspectiva de Morin, Canclini (1995) assume que, ao se consumir também se pensa, se escolhe e reelabora o sentido social. Morin, ao contrário, coloca que os consumidores dão respostas sim e não, colocando-os em uma posição de certa passividade.

### **3 NOVAS ABORDAGENS**

Canclini (2007) apresenta em *A globalização imaginada* uma abordagem bem ponderada no que se refere à mercantilização da cultura. A obra trata da globalização e seus desdobramentos, dentre eles a produção cultural transnacional, em que se enquadra o jazz. Inicialmente o autor aborda a globalização como um tema que gera muitas afirmações de caráter errôneo. Uma delas coloca a globalização como um processo que uniformiza o mundo. Para ele, não se chegou nem a um consenso do que seria globalizar-se e não houve conclusões em que momento histórico esse processo teria se iniciado.

O grande impasse que envolve essa questão concentra-se na diferença entre internacionalização e transnacionalização. A internacionalização da economia e da cultura tem início com as navegações transoceânicas, com a abertura comercial das sociedades européias para o Extremo Oriente e as Américas e a conseqüente colonização. Já a transnacionalização é um processo que se forma mediante a internacionalização econômica e cultural, mas que avança a partir da primeira metade do século XX, ao gerar organismos, empresas e movimentos cuja sede não se encontra predominantemente em uma só nação. A tecnologia exerce nesse processo um papel imprescindível enquanto facilitador, pois os novos fluxos comunicacionais informatizados geram processos globais ao se associarem a grandes concentrações de capitais financeiros e industriais, com a maior flexibilização e eliminação de restrições e controles nacionais que dificultavam as transações internacionais.

Para Canclini (2007), a globalização não apenas homogeneíza e aproxima, como acreditam Adorno e Morin, mas também multiplica as diferenças e gera novas desigualdades. Não se pode dar atenção à versão oficial das finanças e da mídia globalizadas, sem ao mesmo tempo entender a sedução e o pânico de chegar facilmente a certos lugares e interagir com as diferenças. O autor afirma que fica muito complicado entender a globalização sem levar em conta a interculturalidade e a exclusão, ou seja, a globalização sem a interculturalidade é um objeto cultural não-identificado. Quando se leva em conta o diferente, pede-se que ele se desidentifique ou se descaracterize, não necessariamente que desapareça.

No campo cultural, Canclini (2007) acredita que, apesar de existirem tendências globalizadoras, sobretudo na indústria cultural, não tem sentido falar numa cultura global que substituiria as culturas nacionais, quando apenas uma fração dos produtos cinematográficos e músicas são gerados sem marcas locais. Porém as mudanças advindas da globalização alteram a maneira de conceber a cultura. Segundo o autor, durante os anos 60 e 80 do século XX, os estudos sócio-semióticos, e com eles a antropologia, sociologia e outras disciplinas, foram estabelecendo que a cultura designava processos de produção, circulação e consumo da significação da vida social.

Todavia essa definição não inclui aquilo que cada cultura constitui por sua diferença com relação às demais. Segundo ele, nos anos 90, vários autores propuseram a re-conceituação desse termo para poder falar da interculturalidade. Nessa perspectiva, é evidente o papel-chave que o imaginário desempenha no cultural. Mas o imaginário intercultural, não como um mero

suplemento daquilo que cada cultura local representa do vivido na sociedade a que pertence. Em primeiro lugar, as imagens representam e instituem o social, como tantas vezes se demonstrou ao examinar o papel dos imaginários urbanos e midiáticos. Em segundo lugar, hoje é evidente que representamos e instituímos em imagens aquilo que nossa sociedade experimenta em relação a outras, pois as relações territoriais com o próprio são habitadas pelos vínculos com aqueles que residem em outros territórios. E, finalmente, esse ordenamento é sempre uma delimitação flutuante, instrumento para fazer a sociedade com sentido e deriva poética para o não-visível.

Resumindo, o cultural abrange o conjunto de processos mediante os quais representamos e instituímos imaginariamente o social, concebemos e administramos as relações com os outros, ou seja, as diferenças, e ordenamos sua dispersão por meio de uma delimitação que flutua entre a ordem que possibilita o funcionamento da sociedade global e local e os atores que a abrem ao possível.

De acordo com Canclini (2007), assim como a globalização traz ocultos seus objetos culturais, os processos de integração desenvolvem às pressas seus acordos econômicos, sem tempo para maiores reflexões sobre as radicais mudanças simbólicas que estão gerando, tanto nas sociedades e nos sistemas de comunicação como nas representações que cada nação tem em si mesma e das outras.

Além disso, o autor trata, ao longo do livro, do poder que as construções imaginárias exercem sobre a identidade, a própria e a dos outros, para recortar e manipular os processos sociais. Do mesmo modo, surgem os obstáculos para fundar, nessas concepções identitárias, políticas mais ou menos realistas de interação. A globalização e as integrações regionais exigem conhecer melhor os outros e indagar, com o maior rigor possível, como podem conviver nossas diferenças e qual é o futuro da produção cultural própria em concorrência e intercâmbio com a de outras regiões.

Afirma que, para além das narrativas fáceis de homogeneização absoluta e da resistência do local, a globalização possibilita apreender fragmentos, nunca a totalidade, de outras culturas e refazer o que imagina ser próprio em interações e acordos com outros, nunca com todos. Desse modo, para ele, a oposição já não é entre o global e o local, entendendo-se global como subordinação geral a um único estereótipo cultural, ou local como simples diferença. A diferença não se manifesta como compartimentação de culturas isoladas, e sim como interlocução com

aqueles com que se está em conflito ou buscando alianças. Deve-se inventar e compartilhar recursos materiais e simbólicos. Não dissolver diferenças, mas torná-las combináveis.

No que se refere à mercantilização da cultura, Canclini (2007) coloca que é costume afirmar que a industrialização da cultura é o que mais tem contribuído para sua homogeneização. Sem dúvida, para ele, a criação de formatos industriais até para algumas artes tradicionais e para a literatura, a difusão maciça facilitada pelas novas tecnologias de reprodução e comunicação, o reordenamento dos campos simbólicos num mercado controlado por redes de gestão, quase sempre transnacionais, tudo tende à formação de públicos-mundo com gostos semelhantes. Porém, o autor registra que até os setores mais dispostos a participar da globalização não a imaginam do mesmo modo na arte, na literatura ou outro tipo de publicações, nem no cinema, nem na música. Dentro de cada um desses campos, verificam-se diferenças entre o modo como artistas plásticos, museus e galerias, escritores e editoras, músicos e produtores de discos concebem a globalização e se imaginam nela.

Há uma tensão persistente entre as tendências homogeneizadoras e comerciais da globalização, por um lado, e, ao mesmo tempo, à valorização do campo artístico como instância em que se conservam ou renovam as diferenças simbólicas. O conceito de globalização, entendido como unificação e homogeneização de todas as sociedades, serve para descrever o que ocorre nos mercados financeiros e um pouco menos na produção industrial, sendo ainda mais duvidoso nos intercâmbios culturais e migratórios.

Para Canclini (2007), a veloz expansão das indústrias culturais encerrou a época em que a cultura era considerada um luxo improdutivo. Tampouco pode ser entendida como mero instrumento de influência ideológica, como se fez com os meios de comunicação até pouco tempo atrás, embora ainda tenha esse papel dentro de cada nação, agora para divulgar e tornar persuasivos os discursos da globalização. Mas a economia mundial tem nas indústrias culturais muito mais do que um recurso para moldar imaginários. É uma de suas atividades econômicas mais rentáveis. O duelo entre os Estados Unidos, a Europa e o Japão não é apenas por causa da influência ideológica, uma vez que os lucros com as exportações são o primeiro item na economia norte-americana, e em vários países europeus as indústrias culturais geram cerca de 3% do PIB, e aproximadamente meio milhão de empregos em cada uma das sociedades mais desenvolvidas.

Isto posto, pode-se dizer que do ponto de vista econômico, as empresas produtoras que crescem são as que têm sedes nas metrópoles ou se associam a elas, enquanto o que aumenta nos países periféricos é o consumo, que é, portanto, cada vez mais aquisição do que outros produzem. Dada a parcial regionalização da produção, atenta, até certo ponto, à diversidade do mundo, o mais inquietante da globalização perpetrada pelas indústrias culturais não é a homogeneização do diferente, e sim a institucionalização comercial das inovações, da crítica e da incerteza.

Canclini (2007) faz críticas a autores como Theodor W. Adorno, questionados por seu aristocracismo, e que colocam o entrincheiramento na alta cultura como maneira de desqualificar a mercantilização. Considera, portanto, essas teorias inconsistentes. Diante do pensamento único, que entende os movimentos globalizadores como homogeneizadores, cumpre abordar as diferenças que a globalização não consegue reduzir, grande parte das quais são culturais. Trata-se, portanto, de não conceder o papel decisivo a nenhuma diferença em particular, mas reconhecer sua diversidade e a dificuldade de que as diferenças sejam acumulativas. Uma vez que, num mundo com alto grau de integração, as culturas particulares costumam compartilhar aspectos das culturas hegemônicas, suas diferenças não se associam sempre da mesma forma às desigualdades. Pode-se entender, portanto, que a diversidade não se manifesta apenas como antagonismo, mas também como negociação e transação.

Enfim, para García Canclini (2007), os bens culturais não são apenas mercadorias, mas recursos para a produção de arte e diversidade, identidade nacional e soberania cultural, acesso ao conhecimento e a visões mais plurais. Observa que hoje a cultura (e suas diferenças) é tratada como algo subordinado à homogeneidade econômica. Observa, portanto, a falta de políticas culturais por parte dos Estados, que não devem deixar o conjunto de processos de circulação de bens culturais entregue ao arbítrio dos atores mais poderosos. As empresas privadas, embora declarem defender a liberdade criativa dos indivíduos, realizam intervenções na seleção do que vai circular, condicionando a “invenção” e a “criação” de grupos e indivíduos. Cabe aos Estados - Canclini deixa claro que não se trata de reconverter o Estado em proprietário de emissoras de rádio e televisão, mas de reconstruir seu papel como regulador das empresas privadas - a responsabilidade sobre o destino público desses produtos para que possam ser acessíveis a todos os setores e para que “[...] a diversidade cultural possa ser manifestada e apreciada.” (CANCLINI, 2007, p.177)

De acordo com este autor Canclini (2007, p.177)

A política cultural que deve ser considerada prioritária para a avaliação do desempenho de uma sociedade na globalização é a que se faz com a cidadania. Isto significa, acima de tudo, reservar o papel protagónico às pessoas, não aos capitais nem a outros indicadores de mercado. A primeira pergunta a fazer não é com que produtos culturais se ganhará mais, para então decidir pela produção deste ou daquele filme, disco ou telenovela, abandonando à própria sorte as sinfonias, os quadros e os livros científicos. O ponto de partida é o modo como se estrutura a oferta cultural de uma sociedade (com o património histórico, a criação contemporânea e a que se recebe de outras culturas) e como ela se interage com os hábitos de consumo e capacidade de absorver da população. (CANCLINI, 2007, p.177)

O que se coloca, para o autor, é estudar se as ofertas, os modos de apropriação são os mais adequados para que os diversos setores da sociedade possam se reconhecer nas suas diferenças, possibilitando uma distribuição mais eficaz dos recursos de carácter material e simbólico, confrontar-se de maneira solidária dentro da nação e com as outras nações. Isto requer trabalhar, concomitantemente, com a coesão sociocultural e com as diferenças através do desenvolvimento de programas que visam à redução das desigualdades no acesso à cultura e no seu exercício criativo. É imprescindível a garantia dos espaços públicos e circuitos comunicacionais em que todos possam manifestar o que é significativo para seu grupo. Por meio dessas condições, já se terá quase tudo para que os consumidores e criadores culturais se transformem em cidadãos. É a partir da ideia de que a política cultural deve concentrar-se no seu significado para os cidadãos, que se pode considerar melhor os bens e as mensagens que uma sociedade e os grupos nela inseridos conseguem comunicar a públicos maciços através do mercado.

Dentro desta perspectiva encontra-se Renato Ortiz. Em *Mundialização e Cultura*, o autor também aborda a temática cultural no contexto da globalização. Ortiz (1994) ressalta a distinção dos termos global e mundial. O primeiro refere-se aos processos económicos e tecnológicos, enquanto que o segundo abrange o domínio da cultura. O processo de mundialização se realiza plenamente a partir do século XX com o avanço das inovações tecnológicas, formando uma infraestrutura material para que ele se consolide. A partir disso, tem-se o advento das indústrias culturais. O modo de produção industrial, aplicado ao domínio da cultura, tem capacidade de impulsioná-la pelo mundo afora. O que se encontrava restrito aos mercados nacionais agora se expande.

Isto posto, é imprescindível que se compreenda a mundialização enquanto processo e totalidade. Processo que se reproduz e se desfaz de modo incessante no contexto das disputas e das aspirações divididas pelos atores sociais. Caberia pensar este processo como um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou, traço que não significa homogeneização. Entra-se, com isto, nos debates acerca da cultura de massa e o dilema da uniformização das consciências. Sobre o debate em questão, Ortiz destaca que

Na verdade, a própria concepção do que seria a ‘massa’ associa-se aos fenômenos de multidão, em que as individualidades se dissolveriam em detrimento do todo. O tema se repõe no contexto da difusão tecnológica. Para muitos, a ‘aldeia global’ consagraria uma homogeneização dos hábitos e do pensamento. (ORTIZ, 1994, 32)

Segundo ele, há uma estandardização de diferentes domínios da vida moderna, fruto do industrialismo que penetra a esfera cultural. Todavia, é de suma importância para a discussão que se faça uma distinção clara entre padrão e padronização. A respeito disso, Ortiz considera que

Creio, porém, que deveríamos diferenciar *pattern* e *standard*. Os antropólogos já nos ensinavam que nenhuma sociedade existe sem um padrão determinado. Mas o que eles entendiam por isso: os modelos, as normas estruturantes das relações sociais. (ORTIZ, 1994, 32-33)

Destaca que é somente nas sociedades modernas que *pattern* se identifica a *standard*, significando uma homogeneização dos costumes. A racionalidade do mundo moderno distingue as diversas esferas que compõem a sociedade. No entanto, numa dessas esferas, que se torna preponderante dentro de uma sociedade do consumo, o processo de padronização se instaura com força. O autor afirma que

[...] este traço fundamental das sociedades contemporâneas não nos deve fazer confundir as coisas. Quando Weber fala da racionalização da música ocidental, ele tem em mente a formação de um padrão cultural no sentido em que os antropólogos atribuem ao conceito. Entretanto, dificilmente poderíamos assimilar este padrão à idéia de estandardização. (ORTIZ, 1994, 33)

Isto é, o padrão não se confunde com o *standard*. O que interessa é entender como o processo de padronização torna-se hegemônico no mundo atual, o que significa afirmar que podem coexistir neste contexto hegemônico outros tipos de expressões culturais. Um padrão cultural pode existir sem necessariamente implicar a uniformização de todos. O autor denomina de modernidade-mundo o que considera ser uma cultura mundializada que exibe um padrão, porém esta modernidade-mundo possui uma especificidade, fundando um novo modo de “estar no mundo”.

No que se refere à cultura contemporânea, existem duas teses que permeiam as discussões sobre o tema: a da americanização do mundo e a do imperialismo. A primeira coloca os Estados Unidos como um modelo a ser seguido, ou seja, seus costumes, padrão de conforto e principalmente seus valores democráticos e liberais deveriam ser difundidos ao redor do mundo. A missão deste país seria a de promover a transição dos povos “atrasados” para a modernidade, educando-os para uma sociedade “melhor”. Já a segunda tese faz uma oposição à primeira, colocando os norte-americanos como representantes do capitalismo monopolista que impõe a todos sua coerção. Os produtos culturais do país subjugariam, em escala mundial, os indivíduos, enfraquecendo as culturas nacionais.

De acordo com Ortiz (1994), a tese do imperialismo cultural tem um forte apelo devido a inúmeras evidências empíricas. São exemplos a articulação entre a indústria norte-americana de comunicação e o complexo militar e a invenção do computador a partir da convergência de interesses científicos e militares. Porém, “[...] a certeza das evidências oculta a parcialidade da interpretação” (ORTIZ, 1994, 90). Não há de se negar a centralidade do imperialismo, visto que ela se afirma através dos mecanismos de dominação. O tema da dominação, portanto, não se restringe às dimensões política e econômica. Mas, do ponto de vista de uma reflexão sobre a condição contemporânea, a proposta imperialista encontra seus limites. A discussão acerca das culturas nacionais reatualiza a dicotomia entre interno e externo, promovendo o pensamento dualista.

Ortiz (1994) acrescenta que não considera o conceito de imperialismo cultural como algo somente negativo, pois o conceito tenta dar conta do mundo em termos da submissão das partes pelo avanço do todo capitalista. Ao se lançar para fora das realidades nacionais, ele se obriga a construir uma perspectiva dos mecanismos de dominação exercidos mundialmente. Esta dimensão do poder, mister para o entendimento da globalização, encontra-se ausente nas

problemáticas da aculturação e da difusão. O relativismo cultural, de acordo com o autor, é uma maneira cômoda de se evitar o drama da desigualdade. Afirmar a plenitude das diferenças deixa de lado o contexto hierarquizado em que estão inseridas as sociedades. Neste ponto, Ortiz (1994) entende que é necessário reconhecer que o tema do imperialismo, assim como o do colonialismo, atualiza um conjunto de processos nos quais as relações de poder vêm à tona.

Já a tese da americanização se fixa na difusão de elementos nacionais, esquecendo-se de analisar a globalização enquanto processo. A evidência dos balanços estatísticos (cultura importada X cultura exportada) pertence ao reino da quantidade. Entretanto, seu valor explicativo é frágil. Primeiro, porque o raciocínio opera uma redução da cultura a seus produtos. Segundo, as expressões culturais são assimiladas aos bens econômicos, sendo deste modo pesadas de acordo com os fluxos de importação e exportação. Cultura e economia seriam assim dimensões consideradas equivalentes. Isto significa, porém, que a mundialização só pode ser compreendida como um fenômeno externo aos países que a adotam. Ela decorreria categoricamente de uma indução social. Os países que se encontram fora de seu círculo determinante só podem experimentá-la enquanto imposição alheia. Este tipo de pensamento capta apenas as aparências das coisas, identificando modernidade com “*american way of life*”. Técnica e consumo são vistos como atributos da americanidade.

Para o autor, parece impróprio pensar que o mundo se “americanizou”, o que não significa negar o papel dos Estados Unidos enquanto potência mundial ou agente cultural internacional. A circulação dos bens culturais ganha maior consistência ao ser pensada em termos de mundialização, e não de difusão. Neste caso, é necessário vincular as expressões culturais ao solo da modernidade que lhes dá sustentação.

Pela primeira vez na história dos homens, a idéia de um sistema-mundo se realiza com a globalização. A velocidade das técnicas leva a uma unificação do espaço, fazendo com que os lugares se globalizem, isto é, cada local revela o mundo, já que os pontos desta malha abrangente são passíveis de intercomunicação. Desta maneira o mundo teria se tornado menor, mais denso, manifestando sua imanência por todos os lugares, como afirma Ortiz (1994).

Isto significa que o movimento da mundialização passa pelo da desterritorialização, constituindo um espaço abstrato, racional e deslocalizado. Mas, enquanto pura abstração, o espaço não pode existir. Para isso, ele deve se “localizar” de modo a preencher o vazio com a presença de objetos mundializados. Por isso costuma-se detectar a mundialização através de seus

sinais exteriores, prova de que a mundialização não se sustenta apenas por meio do avanço tecnológico, pois há um universo recheado por objetos compartilhados em grande escala.

Em *Mundialização e Cultura*, Ortiz coloca que movimento de desterritorialização não se concretiza apenas na realização de produtos compostos, ele está na base da formação de uma cultura internacional-popular cujo fulcro é o mercado consumidor. Projetando-se para além das fronteiras nacionais, este tipo de cultura caracteriza uma sociedade global de consumo, modo dominante da modernidade-mundo. O processo de globalização das sociedades e de desterritorialização da cultura acaba por romper vínculos entre memória nacional e os objetos, pois a proliferação desses em escala planetária faz com que sejam desenraizados de seus espaços geográficos. Pode-se afirmar, portanto, a existência de uma memória coletiva internacional-popular, caracterizada através de imagens situações, personagens, veiculados pela televisão, propagandas, cinema. Nela se inscrevem as lembranças de todos. A memória internacional-popular contém os traços da modernidade-mundo, constituindo-se em seu receptáculo. Na verdade, devido à abrangência desta memória internacional-popular e à diversidade dos grupos que a envolve, a evocação da lembrança só pode se concretizar quando referida a um “conjunto bibliográfico” partilhado pelos seus membros. A memória internacional-popular funciona como um sistema de comunicação. Por meio de referências culturais comuns, ela estabelece a convivência entre as pessoas. Sua presença não garante apenas a possibilidade de comunicação entre os espaços planetarizados, ela confirma os mecanismos de autoridade contidos na modernidade-mundo.

Por ser abrangente, uma memória internacional-popular não pode ser a tradução de um grupo restrito. Sua dimensão mundial a obriga a envolver as classes sociais e as nações. Para garantir a “eternidade” do presente, a memória internacional-popular deve expulsar as contradições da história. As necessidades dos homens seriam idênticas em todos os lugares, e sua vida cotidiana se nivelaria às exigências universais de consumo, prontamente preenchidas em suas especificidades. Esta memória traduz o imaginário das sociedades globalizadas. Embora as imagens sejam muitas vezes produzidas por determinadas companhias, elas ultrapassam a intenção inicial da simples propaganda. Elas denotam e conotam um movimento mais amplo no qual uma ética específica, valores, conceitos de espaço e tempo são partilhados por um conjunto de indivíduos imersos na modernidade-mundo. A memória internacional-popular não pode prescindir de instituições que a administrem. Mídia e empresas são agentes preferenciais na sua

constituição; elas fornecem aos homens referências culturais para suas identidades. A solidariedade solitária do consumo pode assim integrar o imaginário coletivo mundial, ordenando os indivíduos e os modos de vida de acordo com uma nova pertinência social.

Ortiz (1994) diz que alguns autores pensam ser o movimento de diferenciação e a globalização incompatíveis. No entanto, entende que homogeneização e segmentação não são antagônicas. Ocorre uma homogeneização no interior dos países, mas ocorre também uma segmentação. Isto significa, que se exploradas as duas tendências em paralelo, pode-se tirar uma vantagem global. Trocando em miúdos, não importa tanto a oposição homogêneo/heterogêneo, o que interessa é compreender como segmentos mundializados partilham as mesmas características. Não se trata de produzir para todos, mas promover os objetos globalmente entre grupos específicos. A padronização é uma questão de grau, o leque da padronização não precisa ser total. Pode-se afirmar, segundo Ortiz (1994), que há uma convergência dos hábitos culturais, exibindo uma tendência das sociedades contemporâneas.

De acordo com o autor, o debate acerca da mundialização é permeado por antinomias: local/global, heterogêneo/homogêneo, entre outras. A padronização e a diferença são faces do mesmo fenômeno. Pensar dicotomicamente não permite entender a atualidade. Para Ortiz (1994), é mister compreender a globalização através da diferenciação. A idéia de modernidade-mundo facilita esta compreensão. Enquanto modernidade, ela significa descentramento, individuação, diferenciação; mas o fato de ser mundo aponta para o extravasamento das fronteiras.

O *pattern* da civilização mundial envolve padronização e segmentação, global e local, manifestando um processo cultural complexo e abrangente. Ele produz diferenças no interior de um mesmo patamar de cultura. Talvez fosse o caso de abandonarmos definitivamente a noção de homogeneização, fartamente utilizada nas discussões sobre a sociedade de massa. A idéia de nivelamento cultural parece ser mais adequada. Ela nos permite apreender o processo de convergência dos hábitos culturais, mas preservando as diferenças entre os diversos níveis de vida. A padronização não é neste caso negada, mas se vincula apenas a alguns segmentos sociais. Um mundo nivelado não é um mundo homogêneo. Seja do ponto de vista interno de cada país, ou da perspectiva global, que os envolve a todos. Contrapor globalização à fragmentação é um falso problema. Importa entender como a modernidade-mundo se expande e se consolida em nível planetário. (ORTIZ, 1994, 182)

Outra discussão sobre a qual se debruça Ortiz (1994) é a da oposição erudito x popular, discutida amplamente por diversos autores. Afirma que a oposição “cultura erudita” x “cultura popular” dá lugar a uma nova oposição: “os que saem muito” e os “que permanecem em casa”, ou seja, a mobilidade característica da vida moderna torna-se sinal de distinção. No interior desta “cultura das saídas” são estabelecidas algumas gradações. As idas aos concertos de *rock*, de *jazz*, a frequência ao cinema, por exemplo, se contrapõem aos concertos clássicos, à ópera, e às visitas aos monumentos históricos. Enfim, é todo um campo cultural que se define a partir de uma dicotomia antigo/moderno. Nele, as práticas ditas “cultas” são re-significadas enquanto condutas ultrapassadas. Na perspectiva do dinamismo moderno, essas práticas são desvalorizadas em relação às idas ao cinema, aos concertos de *rock* e de *jazz*.

Isto posto, pode-se concluir, na visão do autor, que a mundialização redefine o significado da tradição, adquirindo dois entendimentos. O primeiro entendimento seria o da tradição enquanto permanência do passado distante, de uma forma de organização social contraposta à modernização das sociedades. O segundo seria o da tradição enquanto tradição da modernidade, como forma de estruturação da vida social, manifestada nos seus objetos. Moderna tradição que exprime inclusive uma memória internacional-popular, cujos elementos estão prontos para ser reciclados a qualquer momento. Passado que se mescla ao presente, determinando maneiras de ser.

A globalização das sociedades modifica não só o conceito de tradição, mas também o de modernidade. Ser moderno significa pertencer a uma cultura atual. Modernidade enquanto estilo de vida, cuja concepção não se encontra muito distante daquela utilizada pelas indústrias culturais, quando classificam seus produtos como estando “fora” ou “na” moda. Por isso, a idéia de moderno, entendido como forma, surge como elemento de distinção entre os objetos, desejos e modos de viver. A modernidade não é somente um modo de ser, expressão cultural que traduz e se enraíza numa organização social específica; ela é também ideologia. Um conjunto de valores que coloca os indivíduos numa hierarquia, ocultando as diferenças-desigualdades de uma modernidade que se quer global.

#### 4 O JAZZ E A MUNDIALIZAÇÃO

O jazz, enquanto fenômeno moderno típico do século XX, abre caminhos para se pensar, com base nas discussões acima apresentadas, diversos pontos acerca da indústria cultural, da possível homogeneização ocasionada pela globalização, da mercantilização da cultura e a conseqüente padronização que envolve esses processos.

A importância dos estudos de Adorno e Horkheimer se dá pela contribuição destes para os avanços acerca do tema da industrialização da cultura. Segundo eles, a indústria cultural leva a uma mercantilização da mesma, contexto que permite pensar a questão do improvisado e da padronização dentro do jazz, principalmente no período que abrange as décadas de 30 e 40, nas quais se situa a “Era do *Swing*”, conhecida como a época mais comercial e difundida do estilo. Permite uma reflexão, já que os autores citados colocam o jazz como um produto comercial padronizado, visto que o improvisado encontrado nas canções do estilo não passa de manifestações de uma pseudo-individualidade.

Os meios técnicos de difusão, tais como o rádio e os discos, possibilitaram maior difusão ao *swing*, que logo caiu no gosto popular graças ao seu caráter dançante e alegre. De acordo com Hobsbawm (1990), a evolução do jazz estaria confinada a grupos limitados de músicos profissionais ou em cidades específicas se não fosse a indústria fonográfica. Considera-se a “Era do *Swing*” como a fase mais comercial e, conseqüentemente, mais padronizada da história do jazz, comprometendo uma das principais marcas do estilo, o improvisado.

Em *Os parceiros do Rio Bonito* (1975), Antonio Candido ressalta a importância de se compreender as “reações culturais” de um grupo desenvolvidas sob o estímulo de necessidades básicas, conjuntamente com os meios de subsistência do mesmo. Essas necessidades básicas dão lugar à reações culturais originando novos tipos de comportamento, que se tornam necessidades derivadas. Tal afirmação nos permite refletir acerca do improvisado característico do jazz pensado a partir de suas raízes mais profundas, o *blues*. O modo de vida dos escravos nos campos de algodão, submetidos às condições deploráveis de trabalho fizeram com que as canções entoadas durante a lida tivessem um caráter de improvisado possibilitando o nascimento do *blues*, que tinha como essência o “canto e resposta” nas melodias das canções de trabalho. O jazz, fortemente influenciado pelo mesmo, adquiriu essa marca.

Apesar das diversas transformações ocorridas ao longo do tempo no jazz, não se deve esquecer seu caráter de improviso. A “Era do *Swing*”, que pode ser considerada um período de maior “padronização” das canções, reflete um contexto no qual se encontra o jazz, ou seja, o momento em que os Estados Unidos atravessavam uma fase de grande industrialização e difusão dos meios de comunicação. A libertação das convenções vitorianas de comportamento social, emancipação feminina e substituição das danças do século XIX por ritmos mais emocionantes, de acordo com Hobsbawn (1990), foram também imprescindíveis para o enorme alcance desse novo ritmo jazzístico.

A característica do improviso fica mais limitada neste período devido ao próprio fato das músicas passarem pelo processo de gravação, porém isso não significa que a criatividade e o improviso deixaram de fazer parte do jazz. Não é a intenção deste estudo negar a padronização que envolve a cultura, mas sugerir que essa padronização não precisa, necessariamente ser total, pois não se pode compreender uma manifestação tão rica quanto o jazz a partir de premissas dicotômicas, isto é, padronização e diferença são faces de um mesmo fenômeno. Portanto, como afirma Ortiz (1994), a padronização deve ser vista como uma questão de grau. Ainda de acordo com ele, a modernidade-mundo, na qual se insere o jazz, gera padrões o que não significa gerar padronizações. O padrão que esse período exhibe se concentra no caráter dançante da música. Segundo Hobsbawn (1990), alguns artistas mesmo tocando de maneira comercial, não conseguem mudar seus estilos, pois se há uma unidade natural do jazz, é a execução, ou seja, o momento em que a música é tocada. Uma exibição nunca é igual à outra.

De acordo com as questões discutidas pelos autores já abordados, pode-se pensar o cenário que cerca esse estilo musical, o contexto da globalização. Tema que gera muitas controvérsias, principalmente no que se refere às conseqüências da mesma. O jazz insere-se no contexto da globalização marcada pelo avanço da tecnologia e das técnicas de reprodução, o que deu ao estilo grande repercussão. A expansão do jazz se deu por países da Europa e da África e, segundo Hobsbawn (1990), em meados da década de 1950 o jazz tornou-se linguagem mundial. No entanto, sua expansão só não foi maior devido a fatores políticos, como foi o caso dos territórios nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, que proibiam a execução das canções do estilo.

Mesmo com todo o alcance que ganhou o jazz pelo mundo, o governo estadunidense, como afirma Hobsbawn (1990), só reconheceu o jazz como um agente de propaganda do

“*American way of life*” após 1947, passando a apoiar oficialmente a expansão do estilo musical. Com isso, há uma mudança de status do jazz dentro do cenário do país, pois foi a partir do momento em que os músicos brancos começaram a fazer parte das bandas e do sucesso do jazz, é que o estilo ganhou reconhecimento como música autêntica do país. De uma música dos negros pobres do sul dos Estados Unidos, o jazz, mais especificamente o *swing*, passa a ser símbolo de um modo de vida americano. Esse ponto da discussão remete à tese da americanização citada por Ortiz (1994). A difusão dessa maneira de viver pode ser associada à tentativa do país em mostrar ao mundo a suposta igualdade racial que vigoraria em seus territórios. Todavia, o que se podia notar era o preconceito cada vez mais exacerbado representado pelo retorno da Ku Klux Klan em 1915, por exemplo.

Paralelamente, outro grande debate envolve o jazz: o debate entre o erudito e o popular. Segundo Ortiz (1994), essa oposição se dá de uma nova maneira. Como já explicitado, há o surgimento de outra oposição, baseada na mobilidade, ou seja, “os que saem muito” e “os que permanecem em casa”. O jazz deixa claro que essa linha divisória entre o erudito e o popular é cada vez mais tênue, pois o mercado especializado do jazz produziu uma série de instituições moldadas na indústria da música erudita, como por exemplo, os festivais e os recitais de jazz, que nada mais eram do que uma espécie de reconhecimento cultural do jazz, como afirma Hobsbawn (1990). Montanari (1988) conta um fato interessante que ilustra a força do jazz enquanto manifestação musical é quando Igor Stravinski faz uma composição especial, o *Ebony concerto*, para Woody Herman, famoso músico de jazz e *band leader*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo em questão é possível considerar que o jazz exprime o contexto da globalização e abre possibilidades para debates acerca da mesma. Tomando como ponto de partida o jazz enquanto um fenômeno midiático, fruto da urbanização, pode-se dizer que ele ilustra todo um cenário complexo de discussões sobre a indústria cultural, pois está intimamente ligado a ela.

A conexão estabelecida entre a trajetória do jazz e a globalização traz consigo discussões como a de Canclini (2007) e a de Ortiz (1994). Pode-se considerar baseado nestes estudos, que tanto o jazz quanto a globalização não podem ser compreendidos a partir de simples dicotomias, oposições. Ambos, em sua complexidade exigem abordagens e entendimentos mais holísticos.

Alguns aspectos da globalização e a padronização que envolve a cultura podem ser entendidos com base na idéia de nivelamento cultural apresentada por Ortiz (1994), pois esta permite apreender o processo de convergência dos hábitos culturais, preservando a diferença entre os diversos níveis de vida. O que se quer não é fazer uma negação da padronização da cultura neste estudo, mas, utilizando o instrumental oferecido pela obra de Ortiz (1994), vinculá-la a alguns segmentos sociais. Um mundo nivelado não é o mesmo do que afirmar a existência de um mundo homogêneo. O importante é entender como segmentos mundializados partilham as mesmas características, e para isso, o autor se utiliza de conceitos como “memória internacional-popular” e “modernidade-mundo”.

Já o jazz pode ser entendido enquanto manifestação cultural essencialmente midiática pois, se não fosse a mídia, o sucesso das canções e dos músicos estaria confinado à cidades específicas, assim como destaca Hobsbawn (1990), não obtendo o alcance de tantos públicos ao redor do mundo. Muito do que se produziu talvez nem sobrevivesse até os nossos dias, e muito dessa riqueza musical inigualável poderia ter sido perdida. Boa parte das obras como, por exemplo, as de Jelly Roll Morton, ou mesmo de Billie Holiday, ou de Charlie Parker poderiam não ter alcançado a atualidade.

O jazz, enquanto música e enquanto mensagem, não necessita ser encarado de apenas dois modos: “o jazz feito pelos brancos” ou “o jazz feito pelos negros”, ou seja, não deve ser entendido de maneira tão dual. O jazz tem que ser visto enquanto parte de uma cultura popular, cultura esta tão rica que acolhe em seu interior uma infinita diversidade de manifestações, cada

qual com a sua devida importância. O que seria do *bop* se não fosse o *swing*? Talvez o jazz não possuísse tantas tonalidades. Deve-se atribuir a cada período do jazz a sua devida relevância, levando em conta a riqueza de suas contribuições, não só para os Estados Unidos, mas também para o mundo e para a música como um todo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. \_\_\_\_\_. *Dialética do esclarecimento: dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p.75-101.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.

DURHAM, Eunice Ribeiro. Cultura e Ideologia. In: \_\_\_\_\_. *A dinâmica da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HOBSBAWN, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

JONES, LeRoi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967.

MONTANARI, Valdir. *História da música, da Idade da Pedra à Idade do Rock*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1969.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RÜDIGER, Francisco. *Comunicação e Teoria Crítica da Sociedade: fundamentos da crítica à indústria cultural em Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

STEARNS, Marshall W. *A História do Jazz*. São Paulo: Editora Martins, [19--?].

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

## APÊNDICE

Segue uma lista de sugestões de músicas e artistas que ilustram os períodos do jazz citados nesta pesquisa.

Hobsbawn (1990) divide o jazz em quatro grandes períodos:

- Pré-histórico (1900 – 1917): período em que vigorou o ragtime;
- Antigo (1917 – 1929): fase em que o jazz é a música dos habitantes negros do Sul e da primeira geração de negros que migraram para o Norte;
- Médio (1929 - 1940): período da “Era do *Swing*”, famoso pelas suas grandes orquestras;
- Moderno: (1940 - ): período em que se desenvolveu o *bop*.

Para ilustrar o primeiro período do jazz é interessante que se ouça Jelly Roll Morton, primeiro músico a colocar o jazz em partituras. O segundo período fica bem representado com Louis Armstrong, artista que tinha uma voz singular, inconfundível pela sua rouquidão e, famoso pelo modo como tocava seu trompete, emprestando a ele sua alma.

Já o terceiro período do jazz, caracterizado pelas grandes orquestras, pode ser simbolizado pela banda de Benny Goodman. Para saber o que exprime o quarto período, basta ouvir as criações de Dizzy Gillespie, um dos idealizadores deste segmento do jazz.

Músicas sugeridas:

- Jelly Roll Morton: *Cannon Ball Blues*, *Doctor Jazz* e *The Pears*;

Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br>>. Acesso em: 02 mar 2011.

- Louis Armstrong: *Dream a Little Dream of Me*, *All of Me* e *Blue Skies*;

Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br>>. Acesso em: 02 mar 2011.

- Benny Goodman: *All the Cats Join In*, *Take a Chance on Love* e *Yours*.

Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br>>. Acesso em: 02 mar 2011.

- Dizzy Gillespie: *Bang! Bang!*, *Salt Peanuts* e *I'll Remember April*.

Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br>>. Acesso em: 02 mar 2011.