

## ***Tradução***

***Com respeito ao jazz. Ensaio sobre um desvio filosófico\****

*Joana Desplat-Roger\*\**

*Tradução: Alessandro Francisco\*\*\**

---

\* Conferência realizada no *Centro MariAntonia* da *Universidade de São Paulo* em 8 de agosto de 2024 e, por ocasião da mesa redonda “Jazz & filosofia”, na *Universidade Federal Fluminense* (UFF) em 12 de agosto de 2024.

\*\* Directrice de programme no *Collège international de philosophie* (Paris, França).

\*\*\* Directeur de programme no *Collège international de philosophie* (Paris, França) e Professor do Programa de Pós-graduação em música do *Instituto de artes* da UNESP. Agradecemos a Mariana de Toledo Barbosa (UFF) pela apreciação da tradução e pelo diálogo, que contribuiu a dar mais clareza a algumas passagens.

## Com respeito ao jazz – desvio filosófico

“*Com respeito ao jazz. Ensaio sobre um desvio filosófico*” é a tradução do título de meu livro publicado na França em 2020: *Le jazz en respect. Essai sur une déroute philosophique*. A tradução do título de um livro apresenta muito frequentemente um grande número de dificuldades, como é o caso aqui. A primeira parte do título (*Le jazz en respect*) se ampara num jogo de palavras difícil de traduzir em português<sup>1</sup>, pois o termo “respeito” recobre, em francês, um duplo sentido. O respeito descreve habitualmente a atitude reverente com relação a algo que merece nosso respeito: é exatamente o sentido de “respeito” em português, que descreve um sentimento inteiramente positivo – até mesmo uma atitude altamente valorizada do ponto de vista da moral. Entretanto, em francês o termo *respect* é igualmente utilizado (mesmo que esse segundo uso seja mais raro que o primeiro) para descrever o fato de manter um inimigo à distância (a expressão *tenir en respect* significa, por exemplo, a ação de ameaçar alguém com uma arma para imobilizá-lo: “com arma em punho”). Esse duplo uso do termo “respeito” em francês testemunha algo de interessante no que concerne à ideia geral de *respect*: ainda quando este é positivo e quando expressa uma atitude reverente, sempre testemunha certa distância em relação ao objeto ou à pessoa que respeitamos (respeito essa pessoa, porque a admiro, porque estou impressionada por ela ou ainda porque ela é mais

---

<sup>1</sup> N. do T. Diz-se *tenir en respect* para evocar o que, em língua portuguesa, se situa entre a abordagem e a ameaça. Sugerimos, aqui, “enquadrar” no sentido policial do termo. Uma tradução eufêmica poderia ser ainda “manter à distância”. Um exemplo dessa expressão pode ser encontrado em *Le Premier homme*, de Albert Camus: « Il prend l'arme et tient l'autre **en respect**, puis réfléchit qu'il ne peut le livrer, l'emmène dans une rue éloignée, le fait courir devant lui et tire. ». Numa tradução possível: “Ele empunha a arma e **enquadra** o outro. Em seguida reflete que não pode entregá-lo, leva-o a uma rua afastada, faz com que corra na sua frente e atira”.

ídosa que eu...). Em resumo, há no respeito uma dimensão de “mérito” que envolve certa distância com seu objeto.

Ora, é exatamente essa postura intelectual de *respect* (compreendido em seu duplo sentido) com relação ao jazz que pretendi interrogar em meu livro: seja por admiração, por veneração ou mesmo por temor ou por ameaça, os filósofos do século XX e do XXI mantiveram o jazz “*en respect*” – isto é, mantiveram-no a uma boa distância. Eu caracterizei essa dificuldade filosófica igualmente como uma *déroute philosophique* (“um desvio filosófico”)<sup>2</sup> no subtítulo de meu livro, para descrever o fato de que o jazz parece constituir um obstáculo teórico para a reflexão filosófica. Entretanto, é preciso compreender que esse obstáculo não é algo ruim, ele não nos conduz a um impasse: creio sobretudo que ele estabelece as condições de uma filosofia em movimento que deve ela própria se repensar por seu encontro frustrado com o jazz. Uma filosofia em “desvio” descreve uma filosofia não linear, não sistemática, impelida de fazer desvios, a repensar incessantemente sua trajetória.

Minha abordagem a esse respeito se situa no entrecruzamento de uma dupla herança filosófica. Inicialmente, a perspectiva deleuziana desdobrada por François Zourabichvili, que supõe que o pensamento filosófico não pode se pôr em movimento senão quando se choca com aquilo que lhe constitui obstáculo, quando topa, tropeça nele. De fato,

---

<sup>2</sup> N. do T. A tradução para o português do vocábulo *déroute* não é menos complexa, uma vez que ele evoca direta e etimologicamente a palavra “derrota” e envolve, por exemplo, a fuga de soldados que perdem uma batalha. Entretanto, o verbo *dérouter* não deixa de se conectar diretamente com o nosso *desviar*. Há, contudo, uma diferença notável entre os sentidos de *dérouter* e de *dévier*. Enquanto, no primeiro, há uma direção estabelecida e um dado obstáculo exige um desvio para que seja possível manter-se na “rota” – portanto, o que está em jogo é não sair da rota, ainda que dela se possa desviar num dado momento –, no segundo, trata-se de se distanciar da via – algo como “extraviar-se”, em português –, como alguém que se perde a caminho de um destino pré-estabelecido.

segundo François Zourabichvili, o papel da filosofia não é jamais aquele de buscar remover o que lhe é obstáculo. Completamente ao contrário, esta deve considerar o que resiste a ela como signo de uma “área positiva para o pensamento, simultaneamente crítica e necessária (inevitável)”<sup>3</sup>. Em seguida, a perspectiva adorniana que define a filosofia como fundamentalmente lacunar, no sentido em que ela deve se compor de distorções, de passos em falso e de inobservâncias para ser verdadeiramente filosófica. No §50 dos *Minima Moralia*, intitulado *Lacunas*, Adorno mostra que a trajetória retilínea do pensamento, que avança sem desvio nem falha, tal como a “a criança exemplar que, com sua mochila invisível nas costas, passa sempre para uma classe superior, sem a menor lacuna”<sup>4</sup>, não possui nada de um pensamento verdadeiramente filosófico. Nessa perspectiva, a lacuna se revela a Adorno o testemunho de um pensamento operante, aquele que se confrontou verdadeiramente com o desconhecido e que não é a simples repetição tautológica do já conhecido.

## Silêncio da estética musical

Cabe, agora, justificar o ponto de partida de minha pesquisa: por que considero que a filosofia contemporânea ocidental se manteve à distância em relação ao jazz? Essa questão se apoia sobre uma surpresa: ao longo de todo o meu estudo, não deixei de constatar a existência de um silêncio filosófico ensurdecedor a propósito do jazz. Esse silêncio pode ser medido em dois níveis: primeiramente, em um nível estético; em segundo lugar, em um nível político.

---

<sup>3</sup> François Zourabichvili, *La Littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, 2011, p. 210.

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, *Minimia moralia.*, op. cit., § 50, (« Lacunes »), p. 112.

Comecemos pelo nível estético. Do ponto de vista da estética musical, é curioso (mas também consternador) constatar que, na França, os filósofos atuais da música se dividem, para dizer esquematicamente, em dois “campos”: de um lado, encontram-se os pesquisadores que dedicam seus trabalhos à música dita “erudita” (a saber, a música erudita ocidental escrita); do outro lado, daqueles que propõem estudos exclusivamente dedicados às músicas ditas “populares” (em particular o rock, o punk ou ainda a *noise*<sup>5</sup>). Ora, essa divisão de papéis não deixa de ter efeito concreto sobre o jazz, pois ele jamais foi considerado por qualquer dos dois campos, pela simples e boa razão pela qual é difícil considerá-lo música “erudita”, já que não faz o mesmo uso da partitura que a música clássica, e que também não é considerado música “popular”. De maneira bastante sintomática, nos estudos filosóficos recentes, o jazz é sistematicamente declinado para o lado da música popular pelos intelectuais que se interessam pela música erudita, e, para o lado da música erudita por aqueles que trabalham sobre a música popular. Aqui, esboça-se, então, o triste destino do jazz: insuficientemente erudito aos olhos da estética musical tradicional, mas não *pop* o bastante para se inscrever no campo dos *popular culture studies*, ele não encontrou verdadeiramente lugar no campo da estética musical francesa e europeia.

Desse modo, uma das hipóteses que desenvolvo em meu livro consiste em mostrar que a oposição música erudita/música popular constitui um primeiro motivo desse silêncio filosófico a propósito do jazz. É francamente consternador o amplíssimo questionamento da distinção música erudita/música popular pela comunidade científica, o que não a impede de permanecer em uso no meio acadêmico (na

---

<sup>5</sup> N. do T. A *noise music*, também conhecida em francês como *musique bruitiste*, designa uma ampla gama de composições, que fazem uso de sons usualmente considerados repulsivos, e que não se restringem a um único gênero.

filosofia, na sociologia, mas também na musicologia). Evidentemente, o uso dessa distinção é acompanhado muito frequentemente de certo mal-estar dos pesquisadores que a empregam, como testemunham numerosas precauções habituais que cercam sua expressão: nós a emolduramos sempre com aspas, sob uma forma escrita ou oral (as aspas são, então, expressas mimicamente com os dedos). Ou ainda, nós a colocamos à distância, pelo uso de formulações-tipo, tais como a música “dita” erudita ou “dita” popular. Esse uso normalizado das aspas evidencia a dificuldade filosófica na qual nos faz mergulhar essa distinção cujas insuficiências são conhecidas há realmente muito tempo. Mas, quando o mundo acadêmico poderia tirar proveito do exemplo do jazz para questionar uma distinção que todo mundo (ou quase) concorda em denunciar como caduca, a filosofia, perpetuando o uso dessa distinção pouco convincente, parece ter produzido um *afastamento* do jazz, essa música *nem* erudita, *nem* popular... Por comodidade ou por ignorância, a estética musical não aproveitou realmente a oportunidade que o jazz lhe oferecia para propor uma reflexão verdadeiramente crítica sobre os termos erudito e popular: ela preferiu excluir o jazz de seu campo de estudos.

## **Mal-estar político em torno do jazz**

Num segundo nível, penso que o silêncio filosófico sobre o jazz é ainda mais preocupante de um ponto de vista político. De fato, é preciso lembrar que o jazz, e mais ainda o *free jazz*, sempre reclamou seus laços estreitos com as reivindicações das comunidades afro-americanas. Contudo, os pensadores sensíveis ao tema da emancipação dos povos nos anos 1960-1970 se interessaram pouco por essa questão. Busquemos, então, explicar esse ponto.

A expressão “*free jazz*” vem do título do álbum epônimo de Ornette Coleman e de seu duplo quarteto, um álbum que tomará rapidamente o valor de manifesto. O *Free Jazz* de Ornette Coleman marca uma verdadeira virada no cerne da história do jazz, na medida em que clama por uma liberação com relação às regras estéticas consideradas aquelas do jazz. Ora, essa reivindicação estética do *free jazz* se duplica numa reivindicação dessa vez explicitamente política e revolucionária, já que, pelo *free jazz*, os negros americanos entendem proclamar a reapropriação de uma música que originalmente foi sua, mas que, ao longo de suas diversas evoluções, submeteu-se a um movimento de recuperação por normas estéticas e econômicas da sociedade branca americana e europeia. Para conhecer a extensão do alcance político do *free jazz*, é necessário realocar sua emergência no cerne de um contexto particular, correspondente à criação do *Black Arts Movement* (BAM) de que LeRoi Jones / Amiri Baraka é um dos fundadores.

Entre 1960 e 1970, o BAM reúne inúmeros artistas, filósofos e militantes afro-americanos que reivindicam sua arte como “a vertente estética e espiritual do conceito de Black Power”. Explicitamente separatista, esse movimento prega a *Black Aesthetic* e promove uma liberação total em relação aos cânones da estética ocidental. Nessa perspectiva, o *Black Arts Movement* assume certo “funcionalismo” da arte, cuja finalidade exclusiva consiste em favorizar a conscientização do povo negro, a promover as artes que afirmem a capacidade do povo para a revolta, para a autodeterminação e, enfim, para prepará-lo à ação revolucionária.

Esse contexto político particular dos anos 1960-1970 encontra repercussões importantes no cerne da recepção do *free jazz*, principalmente na França: enquanto os primeiros concertos são recebidos por gritos e assobios, essa politização do discurso dos músicos negros aparece como propriamente intolerável para uma grande parte da crítica

musical, que penou para fazer o jazz acessar a categoria de arte “universal” e que assiste bruscamente a uma reivindicação que reduz a obra à causa da revolução (negra). Assim, entre 1962 e 1965, aparece na França e nos Estados Unidos uma série de artigos que retratam Ornette Coleman, Albert Ayler, Sun Ra, Archie Shepp e Don Cherry (mas também músicos já célebres como Eric Dolphy, John Coltrane e Sonny Rollins) como impostores, acusados de não saber tocar, mas também, e paradoxalmente, de intelectualizar demais sua prática musical, decepando-a de suas raízes populares.

Poderíamos, contudo, ter acreditado que essas questões aventadas pelo *free jazz* (no que concerne à cultura afro-americana, à revolução negra, à dominação imperialista, etc.) encontrassem um eco filosófico. Entretanto, os filósofos franceses contemporâneos do jazz, aqueles mesmos que realizaram análises políticas amplamente debatidas ao longo desses mesmos anos (Foucault, Deleuze, Althusser, Rancière...), jamais tomaram posição acerca das reivindicações políticas impelidas por essa música. Esse silêncio parece ainda mais perturbador que o contrário: os textos políticos de alguns desses filósofos foram frequentemente convocados pela crítica de jazz dos anos 1960-1970. Assim, em 1967 em *Les Cahiers du jazz*, um artigo assinado pelo jornalista Éric Plaisance se refere explicitamente a Louis Althusser, Pierre Macherey e ainda a Alain Badiou para fazer frente a algumas análises marxistas do *free jazz*. Igualmente, Paul Gilroy, em *L'Atlantique noir*, apoia-se explicitamente no pensamento de Foucault para pensar a identidade negra para além de uma perspectiva essencialista. Contudo, nem Foucault, nem Althusser, nem Deleuze intervieram nos debates sobre o jazz e a condição negra que os anos 1960-1970 mobilizaram.

Os grandes filósofos engajados do século XX aparecem, de certo modo, como testemunhos silenciosos de todas as controvérsias em torno das políticas do jazz que acabamos de evocar. A esse respeito, a forte

politização do discurso dos músicos afro-americanos contrasta com a apatia de sua recepção filosófica.

### Diferentes tonalidades do silêncio filosófico em torno do jazz

Precisemos detidamente o que entendo pelo “silêncio filosófico” a propósito do jazz que, muito evidentemente, não abrange o mesmo significado no conjunto dos filósofos do século XX. A maneira pela qual o jazz foi “enquadrado” (no sentido de “com arma em punho”) não é obviamente sempre sinal de uma hostilidade, mesmo se, em certos casos, pareça evidente que ela possa se tornar uma ameaça.

Philippe Lacoue-Labarthe aparece como o perfeito exemplo de uma forma de respeito reverente com respeito ao jazz: esse filósofo francês, grande amigo de Jean-Luc Nancy, venerava tanto o jazz que sua adoração o impedia de produzir uma teoria sobre ele. Segundo o testemunho de Jean-Luc Nancy, com quem tive a ocasião de discutir esse tema, Philippe Lacoue-Labarthe escutava jazz de uma maneira religiosa: isolava-se durante horas num quarto que era exclusivamente reservado à escuta do jazz. Ora, ainda que tivesse escrito diversos livros sobre música, jamais evocou o jazz em seus escritos. No seu caso, seu silêncio sobre essa música era, portanto, plenamente reivindicado: Lacoue-Labarthe considerava que lhe era propriamente impossível falar do que o tocava de demasiado perto. Aliás, é essa mesma postura intelectual que reivindica Derrida a respeito da música em geral, num texto publicado em 2023 na revista *Rue Descartes*:

Sinto-me ainda muito respeitoso, [...] mais respeitoso que os filósofos ensurdecidos ou ensurdecedores que ousam falar da música denegando-a, objetivando-a, isto é, evitando-a e mantendo-a à distância, ao alcance da vista, ou seja, de modo inauditamente inaudito. Permaneço, portanto, no silêncio obstinado de minha consciência culpada, pior e melhor que eles.

Pior, porque quase nunca proferi [a palavra] música *como tal*; melhor, porque ao menos não a proferi e pretendi dizer algo de pertinente e apropriado sobre ela.<sup>6</sup>

Ao contrário de Lacoue-Labarthe, Jacques Derrida confrontou-se um dia filosoficamente com o jazz, e mais precisamente com a cena do *free jazz*. A história é mais conhecida na França, e particularmente interessante: logo após seu encontro com o músico do *free jazz* Ornette Coleman em junho de 1997, Derrida aceita o convite lançado por ele para participar de seu concerto programado para o festival de jazz da Villette em Paris. Derrida, que não é um conhecedor de *free jazz*, escreve um texto para ocasião, que ele lerá no palco, acompanhado de Coleman e de seus músicos. Infelizmente, Derrida nunca terminou a leitura de seu texto. Não tendo sido apresentado ao auditório por Ornette Coleman, ele é levado a interromper sua leitura e a abandonar o palco precipitadamente sob os insultos, assobios e injúrias do público. A violência do incidente, tal como reportada por aquelas e aqueles que o assistiram, diz de modo irrefutável algo sobre a relação que se estabelece entre o jazz e o intelectualismo filosófico. E, de fato, se Derrida foi maltratado no palco do *free jazz*, indubitavelmente o foi porque, nesse momento preciso, representava o intelectual que vinha contaminar a música com um discurso teórico. Essa situação denota um paradoxo, pois a postura de Derrida não corresponde de modo algum àquela do intelectual que trabalha para subsumir a singularidade da experiência musical em seus conceitos teóricos abstratos. Longe disso, a filosofia de Derrida não deixa jamais de denunciar a tendência da conceptualização filosófica de tradição pós-platônica à apropriação da arte. A esse respeito, o mal-entendido que constitui sua intervenção durante o concerto de

---

<sup>6</sup> Jacques Derrida, « Cette nuit dans la nuit de la nuit... », in *Rue Descartes*, no 42, novembro 2003, p. 115.

Coleman é marcante: é para inverter o primado do saber filosófico sobre a experiência musical que Derrida tentou comungar com a música improvisada por meio da “escrita”, uma prática que lhe permite descrever o transbordamento do regime do sentido e do caráter conceitual. Em outros termos, ao explorar o que transborda o caráter conceitual filosófico por meio da escrita, Derrida representou naquela noite, contra sua vontade, a postura do erudito, uma postura que foi copiosamente vaiada pelo público habituado à música de Coleman. Certamente, trata-se aqui apenas de uma história, mas ela diz algo importante sobre o impossível encontro entre o jazz e a filosofia. Reconheçamos, contudo, o mérito de Derrida de não ter tentado se confrontar com isso, mesmo que sua tentativa se encerre num fracasso.

Continuemos a explorar diferentes fracassos filosóficos, agora com uma palavra sobre o caso particular de Jean-Paul Sartre, que também parece desconcertante. Sartre sempre ostentou seu gosto pelo jazz: sabe-se que frequentou as altas paragens parisienses de jazz por intermédio de Boris Vian e que conheceu Charlie Parker e Miles Davis. Seu romance *A Náusea*, escrito em 1938, é literalmente habitado pelo trecho de jazz *Some of These Days* (Shelton Brooks, 1910). Entretanto, é surpreendente constatar a que ponto, em seu romance, Sartre acumula erros factuais a respeito dessa canção. Alguns deles são relativos a detalhes técnicos (confusão entre clarineta e saxofone), mas, dentre eles, um é assombroso. Em certo ponto do romance, o protagonista principal anuncia que “a nega vai cantar”. Ora, a cantora que popularizou *Some of These Days* não é de maneira alguma uma cantora negra. Trata-se, na realidade, de uma cantora branca: Sophie Tucker. De maneira ainda mais perturbadora, Sartre dá a entender que o compositor do trecho seria judeu, enquanto essa canção foi, na verdade, escrita e composta por Shelton Brooks em 1910, um pianista negro americano. De certa maneira, pode-se considerar que o romance de Sartre reconhece com

exatidão relações de dominação entre os diferentes protagonistas em jogo nesse excerto, mas o que pensar dessa assimilação (o que há de mais *invertido*) dos negros e dos judeus? Pode-se imaginar tamanha e tão negligente comparação entre ambos, e ainda de modo tal que o leitor não tenha qualquer meio de saber se essa inversão é fruto de um simples lapso da parte de Sartre, de sua ignorância, ou, mais ainda, de um traço de ironia?

Lamentavelmente, o desdém sartriano a respeito da dimensão política do jazz não para por aí: de certo modo, é confirmado por um célebre artigo datado de 1947 intitulado *Nick's bar, New York City*. A primeira frase desse artigo é muito famosa, pois causou escândalo: Sartre inicia por afirmar que “a música de jazz é como as bananas, deve ser consumida no local”. A sequência do artigo apenas confirma o desprezo sartriano com respeito à dimensão política do jazz. Sem contestar a sinceridade de seu gosto por essa música, Sartre se contenta em apresentá-la como uma música de puro entretenimento, que produz um “frenesi sem saída” e uma “busca irascível e vã por prazer”. Separando deliberadamente o jazz da questão racial e das problemáticas sociais, Sartre se empenha em reduzi-lo a um sentimento de embriaguez que o aproximaria de um gozo sexual sem amanhã:

Isso também não é o canto secular dos escravos negros. Que se lixem os escravos negros. Nem o pequeno sonho triste dos Yankees esmagados por suas máquinas. Nada disso: há um grande homem esbaforido ao acompanhar seu trombone em suas evoluções, há um pianista implacável, um contrabaixista que arranha suas cordas sem escutar os outros. [...] O trombone sua, você sua, o trompista sua, você sua mais, e, em seguida, sente que algo se produziu no palco; eles não têm o mesmo aspecto; apressam-se,

comunicam sua avidez, têm aspecto maníaco e tenso; diríamos que buscam outra coisa. Algo como o prazer sexual<sup>7</sup>.

“Que se lixem os escravos negros”: considero essa frase perturbadora. Após uma breve pesquisa, acabei por encontrar a origem dessa expressão (“que se lixem”)<sup>8</sup>: trata-se de uma expressão incomum em francês, embora seja transparente, isto é, fácil de compreender. Ela aparece na obra literária de Céline para designar, de um modo bastante vulgar, o fato de “rir-se”, “desdenhar”, “que se dane”, “que se lasque”, “não ter nada a ver com isso” (escravos negros).

Ao ler esse artigo de Sartre, o “respeito” filosófico com relação ao jazz perde sua reverência. Pode-se até mesmo dizer que ele desce ao desprezo. Longe do “respeito” pudico e reverente de Lacoue-Labarthe, a postura intelectual de Sartre com respeito ao jazz deixa transparecer uma hostilidade que tem algo a ver com sua dimensão política. Aqui, pode-se identificar um momento de alternância: a relação da filosofia com o jazz não é mais silenciosa. Ela sai do silêncio para dizer coisas que não concernem mais à própria música, mas que dizem respeito aos músicos de jazz e à sua relação com o mundo. Encontra-se esse momento de alternância na filosofia de Adorno, que melhor teorizou o tema do jazz e sobre a qual vamos nos debruçar agora.

## Adorno, pharmakon

Adorno aparece evidentemente como uma figura central de meu livro, inicialmente porque é, sem qualquer dúvida, o filósofo que mais

<sup>7</sup> Jean-Paul Sartre, « Nick's bar, New York City » (1947), in Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Paris, Gallimard, 1970, p. 681–682.

<sup>8</sup> N. do T. Em francês, *s'en barbouiller*, expressão construída a partir do verbo *barbouiller*, isto é, sujar-se, emporcalhar-se, lambuzar-se, bezuntar-se.

escreveu sobre jazz, e, em seguida, porque minha abordagem filosófica deve muito a ele, ainda que me seja propriamente impossível defender seus textos extremamente problemáticos acerca do jazz. Sua crítica do jazz é amplamente conhecida e absolutamente escandalosa. Penso, então, não ser necessário voltar aqui a esses textos terríveis que ele lhe consagrhou, nos quais chega a assimilar o jazz ao fascismo. Obviamente, meu objetivo não é o de buscar defendê-lo, nem tampouco o de condená-lo: essa não é minha intenção, sobretudo porque isso já foi feito antes. Meu trabalho sobre a filosofia de Adorno encontra seu ponto de partida num espanto: por que um autor tão importante pôde dizer coisas tão terríveis (e falsas) sobre o jazz? Alguns dirão que haveria razões historiográficas, até mesmo psicanalíticas, que permitiriam explicar o desprezo de Adorno. Sem dúvida, mas isso não é o que mais me interessa. Tentei, então, percorrer os motivos verdadeiramente filosóficos de sua crítica ao jazz, e alguns deles me interpelaram, até mesmo me tocaram.

Nesse trabalho de pesquisa, percebi que a ideia comum segundo a qual Adorno seria um pensador elitista que condenou toda forma de música “popular” se baseia, na realidade, num contrassenso, pois a posição de Adorno é efetivamente muito mais complexa do que alguns comentadores tentam nos fazer acreditar. De fato, fazer Adorno personificar o inimigo da música do povo acaba por nos fazer esquecer de que sua filosofia da música comporta também uma valorização do *kitsch*, do “popular” (*unteren* em alemão), ou ainda do *clown*. Na realidade, o problema de Adorno não é a música tal como executada pelo povo, mas sua convicção de que a *popular music* não tem mais nada de popular, pois é inteiramente produzida pela indústria cultural, e isso em detrimento do povo. Segundo ele, o “popular” não existe mais na música: nela, residem apenas alguns vestígios sob a forma de grãos de areia, em algumas músicas modernas, que fazem intervir o que ele

denomina de elementos *kitsch*. Eis o que escreve em seu magnífico texto consagrado à peça *Lulu* de Berg:

Os puristas em matéria de estilo se imaginam acima dele e falam de *kitsch* sobre aquilo que os choca, a fim de se protegerem contra o choque do mundo parental, a fim de, sobretudo, não sucumbirem a uma tentação que não tem menos importância para eles do que para Berg, mas à qual eles não são, como ele [Berg], capazes de ceder sem deixar, no entanto, de permanecerem mestres de si mesmos. [...] *Os mais altos cumes da arte não excluem seus baixios, mas iluminam, nas ruínas fumegantes que foram, a chama da utopia.*<sup>9</sup>.

Esse texto, tão espantoso quanto tocante, desvela a imagem de um Adorno bastante distante daquela do elitista puritano que se lhe atribuiu frequentemente demais. Ele também reconhece claramente a razão pela qual a filosofia adorniana dissimula uma valorização inesperada do *kitsch*. O *kitsch* designa os “baixios” da arte, que a obra deve carregar consigo para poder expressar o sofrimento do indivíduo. Nesse sentido, ele testemunha uma “conivência com o inferior” (“*untere Musik*”), último vestígio da natureza humana mutilada que somente a música moderna pode fazer existir de um modo utópico.

Mas, voltemos ao jazz. Na leitura dos textos adornianos, minha convicção é a seguinte: o problema de Adorno com o jazz é menos um problema estético e mais um problema político. De fato, Adorno está profundamente convencido de que o jazz é incapaz de expressar a revolta dos afro-americanos, mas por que razões? Para compreendê-lo, é preciso que nos interessemos pela crítica que dirige à “arte engajada” em suas *Notas sobre a literatura*. Segundo Adorno, a arte engajada designa a arte que pretende se opor ao mundo moderno produzindo um discurso que clama seu engajamento em alto e bom som. Para ele, essa postura do

---

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno, *Figures sonores. Écrits musicaux I* (1959), trad. fr. Marianne Rocher-Jacquin avec la collaboration de Claude Maillard, Genève, Contrechamps, 2006, p. 78, nous soulignons.

artista soa falsa, pois, ao ser adotada, participa plenamente do mundo ao qual pretende se opor. Encontra-se essa mesma ideia na crítica bastante severa que ele dirige às canções de Joan Baez que denunciam a guerra do Vietnã, numa entrevista televisiva datada de 1968:

Penso, na realidade, que toda tentativa de associar contestação política e “música popular” – isto é, música de entretenimento – está condenada de partida. [...] Devo dizer que considero insuportável que alguém se ponha assim, à frente, e, quaisquer que sejam suas razões, cante a propósito do Vietnã nessa música adocicada. Mesmo essa canção, que se ampara do horror e o torna, de certa maneira, consumível, acaba por arrancar do horror traços que se adaptam ao consumo: eu a considero de fato verdadeiramente insuportável<sup>10</sup>.

Compreende-se que Adorno formula uma incompatibilidade de princípio entre a *popular music* e toda forma de engajamento político reivindicado. Essa incompatibilidade de princípio se baseia em certo número de motivos: a *popular music* é uma música que ele caracteriza como heterônoma, no sentido de que ela é incapaz de resistir à sociedade administrada que a produz: a voz “adocicada” de Joan Baez não poderia testemunhar a “treva” exigida pela história, mas, ao contrário, produz um sentimentalismo reconfortante, ingênuo e utópico.

Dito de outro modo, para Adorno, a única maneira de a arte se relacionar de modo crítico com a sociedade consiste em dissimular essa crítica na própria forma da obra. Então, comprehende-se que, para Adorno, o verdadeiro engajamento da arte certamente não reside na arte que proclama seu engajamento, mas na *arte formalmente autônoma, cujo engajamento não é reivindicado, nem declarado*. O verdadeiro

---

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, entretien télévisé de 1968, voir l'archive YouTube [www.youtube.be/Xd7Fhaji8ow](http://www.youtube.be/Xd7Fhaji8ow), traduite par Agnès Gayraud in *Dialectique de la pop*, op. cit., p. 29.

engajamento não se decreta; ele é introduzido nas obras quando estas “se fazem de mortas no plano político”<sup>11</sup>:

Eis por que é urgente, na Alemanha de hoje, defender a obra autônoma e não a obra engajada. [...] Na Alemanha, o engajamento desemboca muito frequentemente em balidos, naquilo que todo mundo diz ou ao menos gostaria muito de ouvir. [...] A arte, que é um momento da sociedade, mesmo opondo-se a isso, deve, diante dela, tapar os olhos e as orelhas<sup>12</sup>

Esse excerto mostra claramente que, segundo Adorno, a música pode encontrar a via de uma resistência política somente do ponto de vista da matéria musical (e não por um discurso que autoproclama seu engajamento). Ora, isso explica também por que o filósofo de Frankfurt não pôde considerar o jazz uma música autônoma: este não “tapou as orelhas” realmente diante das normas estéticas da sociedade branca americana. A respeito disso, o *free jazz* fez pior: ele se reivindicou desde o início e explicitamente como um modo de expressão radicalmente político. Na perspectiva adorniana, o engajamento proclamado pelas e pelos musicistas de jazz (e, por extensão, afro-americanos) assemelha-se, portanto, a “balidos” que não expressam nada além da própria cumplicidade com aquilo que pretendem denunciar.

Então, se é certo que escapou totalmente a Adorno o potencial subversivo do jazz, seu pensamento permanece, contudo, importante para interrogar o alcance emancipador da música. Ele permite que nos interroguemos sobre o que é verdadeiramente político no *free jazz*, e de um ponto de vista estritamente musical. Nesse ponto, o pensamento adorniano se revela, na minha pesquisa, como um *pharmakon*: o veneno que se torna remédio, uma vez que sua crítica do jazz comporta elementos decisivos para interrogar o alcance político do *free jazz*.

---

<sup>11</sup> ADORNO Theodor W., « Engagement », in *Notes sur la littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, « Champs », n° 430, 1984, p. 305.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 303-304.

## Pensar o alcance político do *free jazz*

Então, o que dizer do material musical do *free jazz*, um material que Adorno sempre recusou interrogar, com o pretexto de sua heteronomia de princípio? Não se encontrariam traços da revolução do *free jazz* também em sua forma musical? Não seria possível utilizar os princípios da filosofia adorniana para tentar apreender o *free jazz* como uma revolução musical?

Como dissemos há pouco, os músicos de *free jazz* entendem inverter, por sua prática musical, o que identificam como uma recuperação pelos brancos de sua música originalmente negra – como testemunha explicitamente o título do álbum *This is Our Music*<sup>13</sup>, do quarteto de Ornette Coleman, lançado em 1961. De um ponto de vista estético, essa reivindicação toma a seguinte forma: romper formalmente com os códigos do jazz tradicional a fim de voltar às fontes do jazz para poder, então, devolver-lhe uma coloração negra. Assim, contrariamente às “músicas improvisadas livres”, que têm maior tendência a se inscreverem na tradição das músicas eruditas ocidentais<sup>14</sup>, e que, ademais, reivindicam mais abertamente uma relação “inteiramente nova” com a música, o *free jazz*, por seu lado, testemunha uma relação bem mais complexa e mais ambivalente com sua história e com suas origens. Como seu nome indica, o *free jazz* reivindicou, portanto, sua filiação à história do jazz, mesmo que se tratasse também e ao mesmo tempo de

---

<sup>13</sup> The Ornette Coleman Quartet (Ornette Coleman, Don Cherry, Charlie Haden, Ed Blackwell), *This is Our Music*, Atlantic, 1961.

<sup>14</sup> Sobre as diferenças teóricas, históricas e socioculturais entre a música improvisada e o *free jazz*, ver o artigo de LEWIS George E., « Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives », in *Black Music Research Journal*, vol. 16, no 1, (Spring, 1996), p. 91-122. Nesse texto, Lewis denuncia a tendência da recepção crítica de minimizar a influência dos musicistas afro-americanos na prática musical improvisada dos compositores europeus e euro-americanos.

produzir uma ruptura no seio dessa herança. Nesse sentido, a desconstrução dos códigos do jazz convencional se revela um meio de criar as condições de possibilidade de um retorno às origens do jazz que lhe foram confiscadas. Além disso, pode-se medir a força dessa vinculação à herança do jazz em inúmeras citações que surgem como diversas homenagens aos precursores e que marcam um jogo capaz de fragmentar os códigos do jazz convencional (por isso as peripécias, a cifra, o fato de improvisar um após o outro, etc.). Esse paradoxo assumido entre tradição e subversão é o que permite compreender por que o jogo tão inovador de Coltrane pode, ao mesmo tempo, fazer ressoar a tradição do *blues*, e o saxofonista Albert Ayler faz soar seu *free jazz* com a *soul*. Então, o que anima os músicos de *free jazz* não é tanto a busca absoluta por novidade. Trata-se de instaurar uma relação *crítica* com a tradição jazzística como condição de reapropriação de sua música (negra), destruindo formalmente os códigos da tradição à qual pertencem, sem, no entanto, menosprezar o passado. (como no caso da música de vanguarda). A respeito disso, o gesto musical dos músicos de *free jazz* é análogo aos golpes de martelo que Adorno retoma de Nietzsche para descrever a relação necessariamente crítica com a tradição musical tal como foi implementada pela música moderna:

É preciso compor um “martelo”, como Nietzsche quis fazer da filosofia um martelo, isto é, martelar ligeiramente as formas para que a orelha crítica detecte suas partes ocas, mas não as destroçar, confundindo entulho e vanguarda sob pretexto de que esses entulhos permitam sonhar com cidades bombardeadas<sup>15</sup>.

Assim compreendida, a revolução política operada pelo *free jazz* deve, inicialmente, ser entendida como musical. E se essa revolução

---

<sup>15</sup> ADORNO Theodor W., « L'opéra bourgeois », in *Figures sonores. Écrits musicaux I* (1959), trad. fr. Marianne Rocher-Jacquin avec la collaboration de Claude Maillard, Genève, Contrechamps, 2006, p. 32.

musical é política, não o é no sentido de que ilustra reivindicações políticas dos musicistas incarnando-se numa forma musical, mas no sentido em que implica uma transformação profunda do material musical do jazz. Essa revolução é acima de tudo crítica e dialética, pois consegue manter unidos dois polos irreconciliáveis: a modernidade e a tradição. E, de fato, a revolução do *free jazz* fragmenta essas dicotomias que lhe foram impostas de maneira exterior, sem jamais reconciliá-las: *contendo ambas, por suas extremidades*.

### **Conclusão: sobre música popular brasileira**

Para concluir essa apresentação, e à guisa de abertura, gostaria de partilhar com vocês uma interrogação: essa reflexão sobre o jazz não poderia encontrar alguns ecos a fim de interrogar o estatuto da música popular brasileira?

Inicialmente, no nível estético: sabe-se que o termo “música popular brasileira” já é um problema em si, tantos são os estilos musicais absolutamente heterogêneos que reúne (samba, bossa nova, choro, MPB...), advindos de tradições musicais históricas e sociológicas muito diferentes umas das outras. Ora, pergunto-me em que medida a oposição conceitual música popular/música erudita não desempenha, ainda uma vez, um papel na recepção francesa e europeia desse patrimônio musical brasileiro de grande riqueza. De fato, é interessante constatar que conhecemos, na França, bastante bem a bossa nova, que se impôs à paisagem musical francesa pelo viés do jazz. Alguns temas de bossa nova são até mesmo ensinados nos conservatórios de música e apresentados aos alunos como uma “iniciação ao jazz”. Esse simples fato se apoia sobre um absurdo teórico e pedagógico: eu mesma fiz a experiência, na qualidade de aluna, de uma aprendizagem do jazz que

começava pelo *blues* e pela bossa nova, com pretexto falacioso de que esses dois estilos musicais seriam mais “simples” de tocar. Essa maneira de ensinar o jazz me parece sintomática de um ensino concebido à luz de nossos critérios “eruditos” ocidentais: para o aprendiz de *jazzman*, trata-se de alcançar progressivamente certo nível de complexidade harmônica e rítmica para conseguir aprimorar suas performances de improvisador, cujo resultado seria saber executar o *bebop*. Segundo esse modo de pensar, a bossa nova figura como um instrumento de aprendizado muito prático para trabalhar a improvisação, pois ela se baseia numa harmonia relativamente simples e num tempo lento. Nessas condições, os alunos iniciantes acabam por desvirtuar trechos de bossa nova (e de *blues*) sem conhecer absolutamente nada da história cultural dessa música.

Contrariamente a isso, outras correntes musicais, tais como o samba, permanecem confinadas à dimensão tradicional do carnaval do Rio de Janeiro e são pouco conhecidas do outro lado do Atlântico. Por que essa diferença de tratamento? Como não pensar que é precisamente a dimensão *popular* do samba que continua a constituir obstáculo à sua exportação à Europa? Essa diferença de recepção europeia da música brasileira, que toma por apoio uma linha divisória implícita entre músicos considerados eruditos ou populares, não tem, entretanto, nenhum sentido na maneira como elas são praticadas e ouvidas no Brasil: a prática do jogo coletivo das “rodas” (de samba, de choro, de bossa nova) não dá a mínima atenção à distinção entre música erudita e música popular.

Agora, de um ponto de vista político: fiquei impressionada com o alcance político do samba tal como se expressa na experiência popular do carnaval. De modo bastante similar à maneira como o jazz é executado ainda hoje nas ruas de Nova Orleans, os corpos dançantes do carnaval parecem expressar uma forma de luta coletiva particularmente interessante: os corpos em transe até o esgotamento, a desinibição

altamente reivindicada, a alegria comunicativa que não consegue, ou consegue pouco, dissimular os traços marcados pela miséria social e, sobretudo, o sentimento de fazer o exercício de sua vida dançando. Bem distante da imagem do Brasil “marketizada” e típica da “sociedade do espetáculo” que nos chega nas telas de TV na França, o carnaval e seus diferentes “blocos” se revelaram para mim uma experiência da luta social de cada instante que requer uma vigilância intensificada e uma descontração que se expressam sob uma forma radical. Sob ares de festa degenerada, essa maneira de ocupar a rua e de afirmar sua alegria – sem compromisso possível – despontou diante de mim, então, com toda a sua consistência política. O primeiro sinal dessa dimensão política do carnaval se me impôs quando fui atravessada por um sentimento vivo, cuja única experiência de vida comparável que pude experimentar na França, ainda que em menor grau, era a das grandes manifestações políticas, em todo caso as mais festivas e bem-sucedidas (recentemente, por exemplo, contra a reforma das aposentadorias em 2023).

A questão crucial que essas formas de vida, que reivindicam a expressão da alegria, da dança e da descontração, estabelecem para mim, parece presente na maneira como investimos nossos corpos num campo de lutas permanentes: posicionando-nos sós e bem no meio de um “bloco”, numa relação frontal com o curso do mundo e de sua história. Creio que essa experiência particular seja testemunho do potencial de resistência da arte, tal como descrito por Adorno em seu texto *Engajamento*: “A arte não consiste em promover alternativas, mas em resistir pela forma, e por nenhuma outra, contra o curso do mundo que continua a ameaçar os homens como uma pistola posta contra seu peito”<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Theodor W. Adorno, « Engagement », in *Notes sur la littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 289.

Aparentemente, não sou a única a se arrebatar pelo alcance político do carnaval, de sua dança e de sua música. Há pouquíssimo tempo, deparei-me por acaso com esse belo texto da poetisa americana Jacqueline Frost que acaba de ser publicado numa antologia intitulada *Notas sobre o trágico proletário experimental*:

13. (sobre o carnaval). *Mardi Gras*<sup>17</sup> é uma resposta barroca à abjeção da miséria de classe, paródia das hierarquias violentas ao mesmo tempo que uma expressão única em seu gênero da grandeza estética “desigual”. O Carnaval não se contenta em submergir no abjeto pela catarse e pela alegria: ele explora uma forma de alegria vingadora que revela o potencial sedicioso da experimentação popular das formas sociais. O Carnaval é simultaneamente uma jubilação, uma sátira social e uma demonstração político-estética daquilo que poderia ser.<sup>18</sup>.

Concluo com essas palavras, pois eu mesma não poderia encontrar mais belas.

---

<sup>17</sup> N. Do T. A expressão *Mardi Gras*, em tradução literal “Terça gorda”, corresponde à terça-feira de carnaval, isto é, ao dia que antecede na tradição cristã à *Quarta-feira de Cinzas*.

<sup>18</sup> Jacqueline Frost, *Notes sur le tragique prolétaire expérimental*, trad. fr. Victoria Xardel, Eric Pesty Editeur, 2023.