

A FAVOR E CONTRA O JAZZ¹

Joachim-Ernst Berendt²

Os apontamentos críticos de Theodor W. Adorno acerca do Jazz (Jazz – Moda atemporal, edição de junho)³ motivaram Joachim-Ernst Berendt – autor de um estudo crítico contemporâneo sobre o jazz, publicado pela Deutsche Verlags-Anstalt,⁴ em 1950, e de um novo livro sobre o assunto, no prelo, pela Editora S. Fischer,⁵ – a redigir uma réplica, reproduzida a seguir, antes da tréplica do prof. Adorno.⁶

Não é fácil assumir uma posição diante de um artigo que, ao empregar a palavra “jazz” de modo equivocadamente, passa ao largo de seu objeto. Apesar disso, comentarei algumas de suas afirmações no tocante à música. Veremos que quase nenhuma delas corresponde aos fatos. Para isso, evitarei intencionalmente as conclusões filosóficas e sociológicas oferecidas por Adorno, pelas quais admito meu interesse, mas que não são de minha competência.

Em qualquer debate sobre o jazz, é fundamental distingui-lo da música comercial de entretenimento [*Unterhaltungsmusik*], da música de baile [*Tanzmusik*] e da música popular trivial [*Schlagermusik*].⁷ Essa distinção se baseia em fatos musicais e não numa especulação intelectual. O jazz autêntico [*der echte Jazz*],⁸ a expressão musical mais original e vigorosa do século XX, caracteriza-se por três elementos

¹ NT BERENDT, Joachim-Ernst. “Für und wider den Jazz”. In: *Merkur*. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA), VII/9, setembro de 1953, p.887-890.

² NT Crítico e produtor de jazz, Berendt é autor do livro de maior vendagem sobre o assunto, lançado pela primeira vez em 1953 e reeditado diversas vezes em versões ampliadas e atualizadas ao longo das cinco décadas seguintes. A última edição, de 2007, foi recentemente lançada no Brasil pela editora Perspectiva. Cf. *O livro do Jazz: de nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

³ NT ADORNO, Theodor. “Zeitlose Mode. Zum Jazz”. In: *Merkur*. Stuttgart: DVA, VII/7, junho de 1953, p.537-582.

⁴ NT BERENDT, J.-E. *Der Jazz*. Eine zeitkritische Studie. Stuttgart: DVA, 1950.

⁵ NT BERENDT, J.-E. *Das Jazzbuch*. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik. Hamburgo: S. Fischer, 1953.

⁶ NT ADORNO, Th. (“Tréplica”). In: *Merkur*. Stuttgart: DVA, VII/9, setembro de 1953, p.890-893.

⁷ NT É preciso ter em mente que a acepção alemã do conceito de música popular difere da brasileira em alguns aspectos. A rigor, música popular designa, no espaço linguístico germânico, “música de folclore” (*Volksmusik*), enquanto os gêneros populares contemporâneos, entre os quais o blues, o rock e a música pop, são designados pelo termo de grande abrangência *Populärmusik*. No contexto da controvérsia, contudo, tanto Adorno quanto Berendt empregam *Schlager* (de *schlagen*, bater, vencer, irromper) e *Tanzmusik* (música de baile), gêneros que pertencem à categoria da música de entretenimento (*Unterhaltungsmusik*). A diferença está no caráter de ambos, haja vista *Schlager* ter forte apelo romântico-sentimental e *Tanzmusik* designar um gênero de música comercial dançante, num espaço disputado tanto por bandas de sopros, em particular de metais, quanto por orquestras de cordas. Ainda que os limites desses gêneros sejam tênues e não possam ser definidos com precisão, as peculiaridades que distinguem o *Schlager* do jazz e da “música séria” (*Ernste Musik*, *Kunstmusik*) são flagrantes, podendo chegar não raramente ao grotesco e ao *kitsch*.

⁸ NT Para Berendt, o jazz se diferencia do *Schlager* e da *Tanzmusik* por sua autenticidade, ou seja, modo individualizado de se cantar, impostar ou simplesmente “tocar” um instrumento, explorando-o em todas as suas possibilidades e maneiras (*Tongebung*, *Tonbildung*), além de uma grande variedade e complexidade em termos de ritmo e harmonia (vide também a NT 9).

essenciais: a improvisação, o modo *hot* de sua impoção sonora [*Hot-Tonbildung*]⁹ e a sobreposição em camadas rítmicas diversas [*rhythmische Vielschichtigkeit*]. Tanto a música tradicional europeia quanto o *Schlager* carecem desses três elementos.

O primeiro ponto é o mais importante. Os especialistas em música tradicional também reconhecem que com a improvisação do jazz renova-se uma tradição que há dois séculos está ausente na música europeia e que é essencial à música viva. Nos conjuntos de música popular comercial [*Schlagerkapellen*], ao contrário, a execução segue nota por nota o que está escrito na partitura.

Quanto ao segundo ponto, cabe lembrar que, no jazz, cada solista tem o seu próprio timbre, isto é, um modo de impoção sonora que é inteiramente pessoal e intransferível [*durch und durch persönliche, ihm allein eigene Tonbildung*].¹⁰ É nessa impoção pessoal que todo “fã de jazz” mediano [*jeder durchschnittliche “Jazz-Fan”*]¹¹ é capaz de reconhecer o seu músico preferido, em geral já depois da segunda ou terceira nota, tal como ocorre na música tradicional, em que, após poucos compassos, pode-se dizer se a sinfonia é de Beethoven ou de Brahms. A esse respeito, e de maneira mais simples, pode-se dizer que, na produção sonora própria ao jazz, a expressão é mais importante do que a beleza, enquanto, na música tradicional, “a beleza do som”, via de regra, prevalece sobre o elemento expressivo [*Ausdruckswert*]. Já para o público da música popular comercial, o mais importante é o padrão de beleza adotado. Eis também por que os músicos que tocam música meramente comercial [*Schlagerkapellen*], desde que tenham o mesmo nível técnico, podem ser substituídos livremente.

Já em relação ao terceiro ponto, o jazz possui um ritmo fundamental estável,¹² que é continuamente negado por um ritmo melódico repleto de variações, a fim de ser reiterado e novamente negado. Por meio desse procedimento, criam-se camadas rítmicas sobrepostas, algo que confere ao jazz autêntico complexidades ligadas ao ritmo até então inexistentes na música tradicional europeia. Na música popularesca, retém-se desse processo recíproco apenas o metro fundamental, que, como Adorno afirma com propriedade, é mantido “invariavelmente, custe o que custar”, e que, sem ser contraditado ou contraposto [*geschwächt*] pela melodia,¹³ acaba ainda reforçado por ele.¹⁴

⁹ NT Estilo *hot* (“quente”). Um dos estilos do jazz tradicional, principalmente dos anos 1930, designando um modo particularmente vivaz e instigante de tocar. A prática *hot* implica uma forma de improvisação polifônica coletiva, em que diversas camadas rítmicas, harmônicas e melódicas contrastam entre si e se instigam em uma espécie de diálogo musical com linguagem própria. Pertencem ao estilo *hot* as orquestras de Duke Ellington e de Count Basie com seus respectivos solistas, assim como os guitarristas Charlie Christian e Django Reinhardt, cujo grupo “Quintette du Hot Club de France” não leva o “hot” em seu nome por acaso.

¹⁰ NT *Tonbildung* ou *Tongebung*. “Um termo central na crítica internacional especializada” e um conceito central em Berendt, para quem designa uma maneira própria de o vocalista ou músico instrumentalista de jazz interpretar e improvisar com uma impoção, toque ou marca sonora pessoal e intransferível.

¹¹ NT “Fã”. De *fan*, corruptela do anglo-saxão *fanatic*, adepto ou admirador fervoroso de algo ou de alguém. Berendt tende a empregar o termo em sentido afirmativo de entusiasta ou apreciador, enquanto Adorno o emprega com a conotação negativa de sectário obstinado e intolerante. Analisadas a partir das circunstâncias da época, ambas as acepções tinham as suas razões de ser.

¹² NT Melhor: “metro fundamental estável”.

¹³ NT Melhor: “pelo ritmo melódico”.

¹⁴ NT Esse é certamente um dos elementos responsáveis pelo aspecto trivial do *Schlager*.

Essas distinções são elementares não apenas para os apreciadores do jazz como também para a musicologia tradicional, de modo que seria irresponsável igualar o jazz à música popular trivial. Mas é exatamente isso o que Adorno faz. Ele fala jazz quando quer dizer *Schlager*, e *Schlager* quando quer dizer jazz. Ele sugere que o jazz é música de baile,¹⁵ ainda que não se veja ninguém dançando nos locais em que se ouve jazz [*Jazz-Stätten*] na Europa ou na América.¹⁶ Ele fala da “propaganda, veiculada cientificamente”, por orquestras de jazz de renome, embora até o momento não se tenha encontrado nenhuma orquestra de jazz que desfrute desse veículo, ao passo que é possível encontrar muitas orquestras de *Schlager* e de música de baile que se aproveitam dessa forma de difusão propagandística. Ele associa a parada de sucessos ao [gênero] jazz, apesar de, desde o final dos anos 1930, nenhuma música de jazz ter figurado na lista dos maiores sucessos, por sinal um dos mais populares programas radiofônicos dos Estados Unidos.¹⁷ Ele fala dos *crooners* como se fossem “cantores de jazz”, apesar de há tempos o *crooner* ser a antítese do cantor de jazz. Ele afirma que a música de jazz não possui “nenhuma lógica interna”, apesar de a “lógica” – ao lado do swing e da impostação sonora – constituir um termo central na crítica internacional especializada do gênero. Na farta literatura ou a favor ou contra o jazz, ainda não há quem tenha questionado a lógica quase espantosa [*beinahe beängstigende*] e compulsória [*zwangsläufige*] que rege cada nota de um *chorus* de Coleman Hawkins. Ele fala de “jazzistas que ganham dinheiro”, apesar de, volta e meia, os músicos de jazz estadunidenses migrarem para as grandes orquestras sinfônicas (que costumeiramente os cortejam), ao passo que é muito difícil encontrar um músico de orquestra sinfônica que tenha trocado o seu emprego bem remunerado pela vida instável de um músico de jazz. Há pouco tempo, o saxofonista tenor Stan Getz – uma das maiores estrelas do jazz moderno, mundialmente conhecido e cuja música pode ser apreciada em centenas de discos – tornou-se membro da Orquestra Sinfônica da NBC, porque um emprego como saxofonista anônimo, ao lado de dez ou quinze outros instrumentistas de madeira [*Holzbläser*], pareceu-lhe financeiramente mais rentável do que o estrelato por ser o mais conhecido saxofonista tenor do jazz moderno.¹⁸ Essa situação já se fazia notar nos anos 1920 e 1930, quando o clarinetista Frank Teschemacher – representante do assim chamado “estilo de Chicago” – disse: *You can't play hot and make a life out of it.*¹⁹ Nessa mesma época, Sidney Bechet – provavelmente o músico de jazz com mais discos gravados – abriu uma alfaiataria numa rua imunda do Harlem, com a qual ele ganhou, em suas próprias palavras, “muito mais dinheiro do que teria conseguido tocando”.

¹⁵ NT Afirmação que Adorno contesta em sua tréplica a Berendt, citando “o Savoy de Harlem”, uma das danceterias (*Ballroom*) afamadas de Nova Iorque dos anos 1930, em cuja homenagem foi composto o sucesso (e hoje *standard* de swingue) *Stompin' at the Savoy*. Se, de um lado, Adorno parece estar apegado à época em que tinha chegado aos Estados Unidos (1937), de outro, também não se pode negar que havia inúmeros locais onde se dançava ao som de jazz.

¹⁶ NT “América”, aqui e doravante, pelas circunstâncias históricas da Alemanha dos anos 1950, “Estados Unidos da América”.

¹⁷ NT Berendt está se referindo indiretamente à evolução do jazz que se desenvolveu cada vez mais em direção a um gênero instrumental refinado e intelectualizado. Como ele irá afirmar mais adiante, o jazz é “de poucos para poucos”, isso quando comparado com a onda de popularidade dos anos 1920 e 1930.

¹⁸ NT Por ironia do destino foi o megassucesso internacional *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, que tirou o saxofonista Stan Getz de suas crônicas dificuldades financeiras. Gravado em parceria com o violonista estadunidense Charlie Byrd após uma viagem de concertos pelo Brasil, o compacto é de 1962.

¹⁹ NT “Não dá para tocar o estilo *hot* e extrair daí o seu sustento.”

O jazz sempre foi uma música de poucos para poucos, ao passo que o *Schlager* possui hoje provavelmente o maior público já alcançado por algo.

Adorno afirma que, no jazz, “não haveria nada a ser compreendido, exceto regras” [*Spielregeln*].²⁰ Bem, isso ao menos deixa ver que é preciso saber do que se fala quando se diz jazz. Quanto às regras, elas existem em todo tipo de arte, mas principalmente nos diferentes modos de se fazer música. Se não houvesse regras no jazz, Adorno provavelmente seria o primeiro a recriminá-lo por “anarquia”. Não por acaso, línguas de diferentes culturas empregam para a prática musical, o jogo e a brincadeira uma mesma palavra: *jouer, play, spielen...*²¹

O trecho crucial da crítica de Adorno se encontra na sétima linha de seu artigo, quando ele se refere à “simplória estrutura melódica, harmônica, métrica e formal” do jazz.

Começemos pela estrutura harmônica. Nos estilos do jazz moderno, ela corresponde à da música sinfônica de um Stravinsky ou de um Hindemith. Nesses estilos, as relações harmônicas são esclarecidas pelo mesmo esquema teórico de *Treinamento elementar para músicos*, de Hindemith.²² Em ambos os campos, a terça maior e a terça menor sobrepostas – na música sinfônica, a *terça neutra*; no jazz, as *blue notes* –, bem como a quinta diminuta – em Hindemith, o trítone; no jazz, a *flatted fifth* – exercem o mesmo papel fundamental.²³ Trata-se de um sistema harmônico dos mais complexos da história da música. Desse modo, o argumento da “clarineta que berra fora do tom” (sete páginas depois) se dissolve por si só,²⁴ uma vez que no jazz autêntico, de boa qualidade, não há sequer uma nota que não possa ser explicada harmonicamente, sem qualquer contradição, pela teoria funcional antiga²⁵ ou pelo sistema de Hindemith.

²⁰ NT O termo composto *Spielregeln* é polissêmico, podendo se referir em alemão tanto a regras de tocar, de jogar ou de brincar. Adorno e Berendt, entretanto, mantinham posições diferentes. Berendt costuma se referir ao sentido lúdico, criativo e recreativo do termo, enquanto Adorno prefere ressaltar o elemento normativo e disciplinador. Fiquemos, portanto, apenas com “regras”.

²¹ NT Afirmção que se verifica apenas nos idiomas alemão (*spielen*), inglês (*to play*) e francês (*jouer*), enquanto, em português, é o elemento tático e rítmico que está no centro do termo “tocar”.

²² NT O título original é *Unterweisung im Tonsatz* (Schott’s Söhne, Mainz, 1937), ou seja, “Instruções de composição musical”.

²³ NT A rigor, o termo composto *verminderte Terz* designa “terça diminuta”. Pelo contexto, porém, só pode se tratar da “terça menor” (*erniedrigte Terz* ou *flatted third*), em oposição à terça maior. Tudo indica que seja uma imprecisão conceitual de Berendt (e a qual Adorno, em sua tréplica, manteve). Uma consulta ao *Tonsatz*, no entanto, mostra que Hindemith não emprega o termo “terça neutra” (*neutrale Terz*), ele fala apenas de uma espécie de “faixa” ou “banda indefinida” entre os intervalos de terça maior e menor. A tese de Hindemith é que não seja possível definir com precisão onde começa (ou termina) um e outro intervalo, representando a terça menor, para ele, apenas uma alteração da terça do modo maior. No fundo, trata-se aqui de uma questão conceitual e terminológica que remonta a Pitágoras e cuja discussão envolve tanto a teoria intervalar quanto a teoria da harmonia tonal. De qualquer forma, a justaposição pura e simples de duas terças desiguais nem sempre resulta em *blue note*, já que o seu conceito demanda, além da noção de intervalo, também diversos parâmetros expressivos em que entonação, impositação, articulação e ornamentação exercem uma função central.

²⁴ NT Berendt está se referindo ao trecho do ensaio em que Adorno ataca: “Aquele que deixa se seduzir pela crescente aceitação da cultura de massa, acreditando um *Schlager* ser arte moderna, porque um clarinete berra fora do tom ou [aquele] que confunde uma tríade incrementada com *dirty notes* com atonalidade, já se rendeu à barbárie” (ADORNO, junho de 1953).

²⁵ NT Muito provavelmente, Berendt está se referindo à teoria da funcionalidade harmônica de Hugo Riemann (1849-1919).

No que tange à “estrutura métrica simplória”, à qual Adorno se refere repetidamente com as palavras “rígida” e “truque da síncope” etc., deve-se lembrar de que os mais seletos ritmistas da música de concerto do século XX reverenciaram o jazz justamente por causa de seu virtuosismo em sobrepor ritmos em cinco, seis ou mais camadas. Na grande música sinfônica europeia, entretanto, tal sobreposição rítmica é praticamente desconhecida. Ela existe apenas na concepção essencialmente ritmada da música africana e em algumas culturas da Indonésia e do Extremo-Oriente.

No jazz, os ritmos são sobrepostos com o mesmo virtuosismo que as melodias barrocas ou que a harmonia característica do Romantismo tardio. Sobre essas sobreposições, Fritz Usinger afirmou: “É a genial combinação artística de coerção e liberdade que faz do jazz a música ritmicamente mais instigante da atualidade”.²⁶ Sem ter nenhuma explicação para esse fenômeno, Adorno recorre à psicologia analítica e ao “tipo sadomasoquista”.²⁷ Para compreender o que é autêntico ou sadomasoquista na luta do negro por sua liberdade e em sua música, temos avalistas [*Gewährsleute*] melhores: Faulkner, do lado dos brancos, e Langston Hughes, do lado dos negros.²⁸ Vejamos a que ponto a civilização do homem branco chegou: um povo é, desde o início, subjugado e coagido a trabalhar como ajudantes, criados e serviçais, supostamente em razão de sua “predisposição à obediência cega”, sendo mantidos de propósito em estratos sociais inferiores, e agora os negros ainda têm de ouvir que possuem a inclinação para desenvolver traços sadomasoquistas. Quem já teve um negro como ajudante ou conviveu com uma família de negros sabe muito bem discernir entre o serviço de um auxiliar e a “obediência cega”.

Enfim, o que se salva da afirmação de Adorno sobre “a estrutura métrica simplória” do jazz? Já houve tempo em que qualquer alteração do tempo representava *per se* [*schlechthin*] um pecado contra o espírito da música: o Barroco. De minha parte, no entanto, jamais pensei que, em qualquer uma das obras de Bach, “a proibição de modificar vivamente o metro fundamental durante a execução de uma peça” restringisse o fazer musical. Adorno, contudo, adota em relação ao jazz os parâmetros [*Massstäbe*] da música romântica. Adotar em relação ao jazz os parâmetros do *Schlager* tampouco faria sentido, mas o que se lê no ensaio de Adorno são diversas passagens em que se confundem parâmetros diferentes.

Já no que tange à “estrutura simplória da melodia”, deve-se dizer que, no jazz, as melodias surgem da livre improvisação. Sobre esse ponto, Adorno diz que “os mais enfadonhos produtos da indústria do *Schlager* são maquiados [*frisiert*]”. De acordo com ele, o *Schlager* figura como “o único material”. Em primeiro lugar: no jazz, existem centenas de temas que nada têm a ver com o *Schlager*. Era assim em seu nascedouro

²⁶ NT Fritz Usinger (1895-1982), Alemanha, premiado escritor, ensaísta e poeta do período pós-guerra.

²⁷ NT Berendt está se referindo ao trecho em que Adorno dispara: “Ainda que não possa se questionar a origem africana dos elementos do jazz, tampouco ele deixa dúvida que, desde o princípio, seus elementos primitivos [*alles Ungebärdige*] eram (e são) atrelados a um esquema rígido, e que seus gestos de rebeldia andam de mãos dadas com uma predisposição à obediência cega, como bem ensina a psicologia analítica no [exemplo do] tipo sadomasoquista [...]” (ADORNO, junho de 1953).

²⁸ NT De Faulkner, Berendt não menciona o prenome. Pelo contexto, só pode se tratar do escritor estadunidense William C. Faulkner (1897-1962), nascido no estado de Mississippi e considerado um dos grandes romancistas estadunidenses. Em 1950, Faulkner recebeu o Prêmio Nobel de Literatura por sua obra, em que retrata a decadência, a desigualdade e o racismo dos estados do sul dos EUA. Também o poeta e escritor Langston Hughes (1902-1967) é do sul. Nascido no estado de Missouri, Hughes destacou-se como militante do movimento negro estadunidense pelos direitos civis.

(*When the Saints go Marching in, High Society, Basin Street Blues, Royal Garden Blues, Jazz me Blues* etc.) e continua a sê-lo hoje em dia (*C Jam Blues, Idaho, Lester Leaps in, Perdido, Lady Bird* etc.). Por serem concebidos para a prática da improvisação – e nada mais –, a maioria desses temas não possui nem mesmo letra.

A despeito disso, é verdade que – às vezes e raramente – um músico de jazz se serve de um *Schlager* como base para a sua improvisação. Mas por que isso deve ser usado contra ele? Bach usou temas popularescos [*Gassenhauer*] em suas cantatas e paixões. Aqui também, Adorno adota os parâmetros do Romantismo. Num estilo musical cujos temas remetem a um afeto ou mesmo a uma “visão de mundo” – na música romântica, portanto –, estes são sacrossantos. Todavia, para a música anterior ou posterior ao Romantismo, eles não representam nada mais do que “material musical”.

Numa música que é improvisada e não composta, os temas têm de vir de algum lugar. A questão é saber de onde eles vêm. Se os músicos de jazz os tomassem da música de concerto, Adorno certamente seria o primeiro a protestar. Mas quando eles os tomam de um *Schlager*, Adorno não deixa de fazê-lo. É precisamente nesse ponto que o caráter da sua dialética se revela. E assim por diante: quando o jazz é expressão de liberdade, torna-se um “gesto de rebelião”; quando é expressão de uma conduta ordenada [*Ausdruck der Einordnung*], transforma-se em “obediência cega”; e quando representa ambos, Adorno recorre ao “tipo sadomasoquista que se rebela contra o pai, apesar de admirá-lo em seu íntimo...”

Adorno renega por inteiro o caráter improvisador do jazz. Será que ele desconhece que nenhum dos grandes músicos do jazz tocou o mesmo solo duas vezes? Existem gravações de Louis Armstrong dos anos 1920 e de Charlie Parker dos anos 1940 que, devido a problemas técnicos, compõem-se de diferentes versões feitas num mesmo dia e posteriormente reunidas num único disco. Tais gravações são a prova cabal de que nenhum deles repetiu um compasso sequer do que tocara na gravação anterior do mesmo tema. Onde, no jazz autêntico, existe isto: “decorado minuciosamente [*sorgfältig einstudiert*] com a precisão de uma máquina”? Gostaria de encontrar um único exemplo concreto disso.

Aliás, onde estão os exemplos? Adorno repreende os “fanáticos” do jazz por “mal serem capazes de se expressarem em conceitos técnico-musicais precisos”. Mas onde se podem ler tais conceitos no ensaio de Adorno? Na passagem em que ele fala da “juventude antenada da América”, o leitor aguarda uma prova clara de que não haveria mais improvisação no jazz – “isto é bobagem” [*Flausen*].²⁹

Declaradamente mefistofélica, todavia, é a assertiva que estabelece paralelos entre o jazz e a ditadura. Desse modo, e isso pela segunda vez ao longo de 15 anos, vivem na Alemanha Oriental de hoje pessoas ameaçadas unicamente porque gostam de ouvir ou tocar jazz,³⁰ e aí chega Adorno e inverte as coisas só porque ele o quer? Será

²⁹ NT Berendt está se referindo ao trecho do ensaio em que Adorno afirma que a improvisação jazzística é “uma fraude”: “Os que têm uma noção disso, os fanáticos – os americanos empregam a corruptela *fans* –, gostam de falar das qualidades improvisadoras da performance [*Darbietung*]. Mas isso é bobagem [*Flausen*]. Tudo adolescente americano antenado [*jeder gewitzigte Halbwüchsige in Amerika*] sabe que a rotina dos dias de hoje não deixa mais espaço para a improvisação e que aquilo o que parece espontâneo é minuciosamente memorizado com a precisão de uma máquina” (ADORNO, junho de 1953).

³⁰ NT Berendt alude à Alemanha Oriental, ou seja, à outrora República Democrática Alemã, em cujo território a proibição do jazz levou à discriminação quando não à perseguição de seus apreciadores. Isso aconteceu, em boa parte, por causa da polarização do debate entre seguidores e opositores incondicionais

que o “tino” [*Nerv*] o abandonou, e ele já não consegue perceber quão eficaz o jazz “vacina” contra o totalitarismo?³¹ Já se viu um funcionário³² ou militarista que seja fã de jazz? De onde emana a profunda e enraizada aversão dos militares contra o jazz? Ela não existe apenas na Europa. Já se fez notar nos anos em que o jazz surgiu, ou seja, quando a América entrou na Primeira Guerra Mundial e a capital do jazz de outrora – Nova Orleans – tinha sido declarada porto da Marinha de guerra estadunidense. Diante de tais fatos, a afirmação de Adorno de que “não é por acaso que o jazz descende da música militar” se revela um truque barato. A formação dos grupos de jazz descende da formação das bandas militares porque os negros norte-americanos não tinham como perceber que, na música “branca”, havia também outros tipos de conjunto musical. Ocorre que os representantes da música branca sempre acreditaram que sua missão elevada seria introduzir sua cultura a outros povos por intermédio da música militar.

Não quero ser mal compreendido: este texto não é um hino ao jazz. Pode-se ser contra ou a favor do jazz. Apenas não se deveria falar do jazz como algo em que “não haveria nada a ser compreendido...”. Mas do que estávamos mesmo falando?

Tradução,³³ notas e comentários: Frank Michael Carlos Kuehn³⁴

do jazz, e que ocorreu na esfera político-partidária da parte leste e da oeste, só que com resultados opostos. Se o governo da Alemanha Ocidental decidiu apoiar o jazz, o da Alemanha Oriental o tentou banir da vida pública. Ainda assim, levando-se em conta que ambos os interlocutores argumentam com base em paradigmas bem distintos, a controvérsia de Adorno e Berendt é representativa tanto para a sua época quanto para a atual (vide também: KUEHN, Frank M. C. “Adorno e o Jazz: uma questão de gosto, desgosto ou miopia?”. In: FREITAS, V.; DUARTE, R.; CECCHINATO, G.; da SILVA, C. V. [orgs.]. *Gosto, interpretação e crítica*, v.2, 2014, no prelo; bem como: KUEHN, Frank M. C. “Não fosse o samba, não estaria aqui: apontamentos autobiográficos de um estrangeiro em torno do samba”. In: MARTINS de MIRANDA, Jair; ULHÔA, Martha T. [orgs.]. *Anais do II Congresso Nacional do Samba*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p.305-312; disponíveis em: <http://unesp.academia.edu/fmc/>).

³¹ NT Berendt deve estar aludindo ao fato de que Beethoven e Wagner tiveram “fãs” incondicionais entre os carrascos nazistas e seus ideólogos.

³² NT *Funktionär*. Literalmente “funcionário”. Aqui pessoa com cargo de alta representatividade, geralmente de caráter político-partidário, em particular do(s) partido(s) comunista(s) do Bloco Oriental da época.

³³ Pedese levar em conta que nem todas as sutilezas da linguagem podem ter sido observadas.

³⁴ Bolsista pós-doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.