

# EXPRESSÃO MUSICAL DO INEXPRIMÍVEL: O JAZZ E SEUS MODOS DE PRESENÇA\*

Rafael Sellamano; Willian Vasconcellos\*\*

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo o diálogo com os modos de presença nos fenômenos estéticos, proposto de Rodrigo Duarte, a partir do desenvolvimento estético-social do jazz. Desde sua origem nas comunidades afro-americanas, o jazz passou por diversas transformações que vão da música popular ao jazz de vanguarda, passando pela apropriação por músicos brancos e pelo sistema da indústria cultural. Essa passagem, subsumida pelos músicos pretos de vanguarda, remete à ampliação do fenômeno irrepresentável, produzindo uma música absoluta de origem popular.

**Palavras-chave:** Modos de presença; Indústria cultural; Jazz; Theodor Adorno; Amiri Baraka (LeRoi Jones).

## MUSICAL EXPRESSION OF THE INEXPRESSIBLE: JAZZ AND ITS MODES OF PRESENCE

**Abstract:** The aim of this article is to dialog with the modes of presence in aesthetic phenomena, proposed by Rodrigo Duarte, based on the aesthetic-social development of jazz. Since its origins in African American communities, jazz has undergone various transformations, from popular music to avant-garde jazz, through appropriation by white musicians and the cultural industry system. This passage, subsumed by the black musicians of the avant-garde, leads to the expansion of the unrepresentable phenomenon, producing an absolute music of popular origin.

**Keywords:** Modes of presence; Cultural industry; Jazz; Theodor Adorno; Amiri Baraka (LeRoi Jones).

### INTRODUÇÃO

Em sua primeira formulação dos modos de presença nos fenômenos estéticos, Rodrigo Duarte associa fortemente o irrepresentável aos fenômenos musicais. Uma associação que figura no imaginário ocidental desde seus primórdios, notadamente no mito de Argos: “Esse mito se estabeleceu como arquétipo, no ocidente, sobre a percepção

\* Artigo recebido em 19/02/2025. Aprovado em 17/05/2025.

\*\* Doutor em Filosofia pela UFMG. E-mail: [rafasell@gmail.com](mailto:rafasell@gmail.com); Doutorando em Filosofia pela UFMG. E-mail: [willianvasconcellos@yahoo.com.br](mailto:willianvasconcellos@yahoo.com.br).

da antítese entre dois tipos de imediaticidade: a que suponho ser irrepresentativa do som e aquela – apresentativa – da imagem (...)” (DUARTE, 2023b, p. 12). Trata-se da ideia, retomada pelo romantismo oitocentista, de que os fenômenos sonoros possuem uma internalidade e um impulso desagregador, ‘des-figurativo’, que lhe conferem superioridade em relação à visualidade pictórica, essa última marcada pela exterioridade e pelo impulso agregador, figurativo. Schopenhauer, que, como observa Dalhaus (1989), inspirou profundamente o ideário romântico musical, formulou essa antítese em termos ontológicos, ao ligar os fenômenos musicais à *vontade*, e os fenômenos visuais à *representação*, reafirmando a superioridade dos primeiros em relação aos últimos. Mas foi o jovem Nietzsche, inspirado pela ontologia schopenhaueriana, que reelaborou de forma cabal a antítese musical/visual por meio da distinção entre apolíneo e dionisíaco:

A diferença entre o apolíneo/visual/apresentativo e o dionisíaco/sonoro/irrepresentativo se expressa no fato de aquele propiciar uma espécie de contemplação apaziguadora, enquanto este último se reporta exatamente a uma espécie de turbilhão desmesurado (...). Pode-se inferir, a partir dessas afinidades eletivas, que, também para o jovem Nietzsche (...), os fenômenos do mundo exterior poderiam ser apropriadamente designados pelas artes visuais – apresentativas – ou pela palavra poética – representativa – mas a sua essência mais recôndita, entendida como “dor e contradição originárias”, só encontraria seu correto modo de expressão no som organizado na forma de música dionisíaca – essencialmente irrepresentativa, de acordo com o ponto de vista defendido aqui (DUARTE, 2023b, p. 14-15).

Duarte se reporta também à problemática discutida por Rancière no ensaio “*Se o irrepresentável existe*”, em que o filósofo francês remete a categoria do irrepresentável ao “regime representativo das artes”, regime que, baseado na *Poética* de Aristóteles, orientou os modos de visibilidade e os discursos a respeito da arte no ocidente até o início do século XVIII. Mais ou menos por essa época, o “regime representativo” teria dado lugar a um novo paradigma de visibilidade e de discursividade a respeito da arte, o “regime estético”, em que o irrepresentável não encontraria mais razão de ser, uma vez que se esvaziou o sentido de seu correlato constitutivo, a saber, a categoria de representação: “o irrepresentável existiria apenas enquanto um possível traço de obras pertencentes ao regime representativo, constituindo-se – contra todas as evidências – numa quimera no âmbito do regime estético” (DUARTE, 2023b, p. 19). Dado que

Rancière orienta sua pesquisa tendo em vista somente as relações entre o *visível* e o *dizível*, entre a visibilidade e a discursividade a respeito da arte no ocidente, Duarte ressalta a lacuna deixada pelo filósofo francês a respeito daquilo que pertence ao campo do puramente *audível*, isto é, dos fenômenos puramente sonoros, onde o estatuto da irrepresentabilidade poderia encontrar uma outra categorização: “Uma das questões interessantes que o ponto de vista de Rancière suscita é a de se se poderia falar de um irrepresentável da música, mesmo no âmbito do regime estético das artes – uma das questões que pretendo investigar em outra ocasião” (DUARTE, 2023b, p. 20).

Como resposta a essa última indagação, Pedro Hussak e Henrique Iwao, em “*O regime musical romântico e a irrepresentação*”, recorrem às reflexões de Lydia Goehr a respeito da gênese do conceito de obra musical no ocidente, com o intuito de preencher a lacuna deixada por Rancière a respeito daquilo que pertence ao âmbito do puramente sonoro. Os autores reafirmam o diagnóstico rancièreano, a saber, de que o irrepresentável só encontra vigência no regime representativo das artes, o que na música de concerto ocidental equivaleria ao período romântico. Nesse contexto e em função da emergência do conceito de obra musical, que desvincula o significado da prática musical de conteúdos exteriores a pura relação entre sons – como, por exemplo, conteúdo religioso, nobiliário, moral edificante, pedagógico, racional especulativo (relação entre música e matemática) –, a música passa a ser associada ao inefável, ao irrepresentável: “Estamos, portanto, próximos da concepção de Schopenhauer quanto à música, mencionada por Duarte” (HUSSAK; IWAO, 2023, p. 72). Dessa forma, a antítese musical/visual mostrou-se devedora da inserção da prática musical no campo das belas artes, campo esse que lhe conferia autonomia em relação aos conteúdos exteriores à sua prática, ao mesmo tempo em que se tornou possível confrontá-la com o conteúdo representativo (Rancière)/apresentativo (Duarte) das artes pictóricas: “no caso da música, o momento da sua constituição como campo determinado e entrada na esfera das Belas Artes se deu justamente no romantismo, quando surgiu a formulação de que a música é *irrepresentável* em contraposição à ‘representação’ típica da esfera das artes visuais” (HUSSAK; IWAO, 2023, p. 76).

Entretanto, os autores não deixam de ressaltar as consequências que a entrada da música no campo das belas artes, bem como a sua associação com ideário romântico

metafísico do inefável e do irrepresentável, legaram para a prática musical: um aprofundamento, cada vez maior, das abordagens formalistas:

É importante, não obstante, notar que o período romântico também deu origem ao que seria configurado como abordagens formalistas do significado em música. *Do belo musical*, de Eduard Hanslick (...), publicado originariamente em 1854, dizia, afinal, que “O conteúdo da música são formas em movimento”. E não é só isso: a obra efetivamente crítica, em sua tese negativa, a ligação apressada que se fazia da significação musical com os sentimentos, bem como as conotações metafísicas nebulosas que se traçam em torno do fenômeno musical. A obra já apontava para a ideia de uma abordagem da música como arte que desenvolvera sua própria linguagem ou, ao menos, suas próprias características, sem que isso a ligasse a um ideal transcendente. E isso já ali significa, a nosso ver, que a ligação romântica entre obra musical e conteúdo irrepresentável poderia ser futuramente desfeita, mantendo, todavia, a já conquistada emancipação da arte musical. (HUSSAK; IWAO, 2023, p. 74-75).

Esse aprofundamento do formalismo pode ser compreendido, seguindo a análise desenvolvida por Carl Dalhaus em “*A ideia de música absoluta*”, como uma espécie de secularização do ideário metafísico romântico, e que foi de fundamental importância para a emergência das vanguardas musicais do início do século XX. Dessa forma, compreendemos que essa secularização e a conseqüente concepção formalista em música, tal como encontramos exemplarmente na obra de Eduard Hanslick, parece apontar para *outra concepção do irrepresentável em música*, não mais vinculado ao inefável romântico, mas sim, à ideia de que o simples jogo entre sons não representa nada além de si mesmo, isto é, não apresenta um conteúdo significativo que evoque tal ou qual representação/apresentação, mas, simplesmente, soa: “A ideia de música absoluta (...) consiste na convicção de que a música instrumental, precisamente porque carece de conceito, de objeto e de objetivo, expressa pura e claramente a verdadeira natureza da música. (...) A música instrumental, como pura estrutura, representa a si mesma” (DALHAUS, 1989, p. 07, tradução nossa)<sup>1</sup>. É justamente essa outra concepção do

---

<sup>1</sup> Cf. também Hanslick (2002, p. 27): “Escolhemos intencionalmente *movimentos instrumentais* como exemplos. De facto, só o que se pode afirmar acerca da música instrumental vale para a arte sonora como tal. Quando se investiga qualquer peculiaridade geral da música, algo que caracterize a sua essência e a sua natureza, que determine os seus limites e a sua orientação, só pode falar-se da música instrumental. Do que a *música instrumental* não consegue jamais se pode dizer que a *música* o consegue; pois só ela é a *arte dos sons*, pura, absoluta”.

irrepresentável na música, vinculado ao sentido estrito de música absoluta, que foi levado a cabo por Duarte em sua segunda formulação dos modos de presença nos fenômenos estéticos e que toma a obra de Eduard Hanslick como referência. Assim, a categoria do irrepresentável passa a designar:

(...) fenômenos associados à sonoridade, levando-se em conta que – sobretudo quando se trata de fenômenos musicais – um som não representa nada além de si próprio e a linguagem artística que se origina do encadeamento de elementos sonoros entre si é conhecida por ser “não significativa”, no sentido de que esse arranjo de sons é capaz de estabelecer um sentido em termos estritamente musicais, sem que haja qualquer denotação de elementos externos ao discurso que, desse modo, se estabelece. Em termos semióticos, poder-se-ia dizer que a semântica do discurso musical coincide inteiramente com a sua própria sintaxe: não há uma separação rígida entre esses dois âmbitos (DUARTE, 2023a, p. 167).

Duarte, entretanto, estabelece também uma nova e problemática relação entre o *irrepresentável* e a *representação*, categoria que se vincula à linguagem discursiva textual, sobretudo a literatura<sup>2</sup>. Essa interação problemática tem como base a discussão desenvolvida por Theodor Adorno em “*Crítica cultural e sociedade*”, a respeito da impossibilidade de se escrever poesia após Auschwitz: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). A introdução dessa nova e problemática interação teve por consequência a ampliação da categoria de irrepresentação: ela deixa de se restringir à descrição dos fenômenos estéticos puramente musicais, passando a abarcar também “um debate na estética contemporânea sobre a irrepresentabilidade no sentido de uma possível incapacidade de a arte refigurar acontecimentos históricos, tendo em vista o caráter de horror e de crueldade que esses possam assumir” (DUARTE, 2023a, p. 178). Há ainda outra consequência: o diagnóstico adorniano a respeito da impossibilidade de se fazer poesia após Auschwitz deixa de se

---

<sup>2</sup> Atente-se aqui que a categoria *representação* de Rodrigo Duarte se distingue da de Rancière: para o primeiro a representação se liga à linguagem discursiva, para o segundo ela abarca tanto o discurso literário quanto fenômenos pictóricos. Tal qual apontamos no início deste artigo, Duarte reserva a categoria de apresentação para tratar dos fenômenos pictóricos.

restringir ao campo da representação, isto é, da textualidade literária, passando a apontar para aquilo que é irrepresentável no fazer artístico em geral<sup>3</sup>. Assim, a tarefa imposta por Duarte “é a de investigar até que ponto a irrepresentabilidade dos fenômenos musicais se conecta ao irrepresentável num sentido mais amplo, i.e., associado a possíveis repercussões no cenário sócio-político e cultural de regimes totalitários e aos episódios de genocídio deles decorrentes” (*ibid*).

Gostaríamos de observar que o diagnóstico a respeito da “poesia após Auschwitz” parece poder ser enquadrado dentro de uma estratégia argumentativa retórica, recorrente na filosofia de Adorno, que vai além do sentido figurado, e que encontra em seu caráter hiperbólico a *expressão* de seu teor de verdade: “pois não fora o próprio Adorno que advogara a posição segundo a qual a verdade ou falsidade de uma sentença deveria ser considerada como inseparável de sua forma de enunciação e, mais ainda, justamente de sua dimensão retórica e mesmo idiossincrática?” (PUCCIARELLI, 2014, p. 57). É justamente Duarte, em “*Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*”, que empreende uma profunda investigação a respeito do caráter retórico da filosofia de Adorno, enfatizando o elemento expressivo inerente às suas asserções hiperbólicas. A expressão assume, nessa estratégia retórica, um papel oposto ao da comunicação, apontado para *a emergência na textualidade de algo que não se deixaria dizer de outra forma*: “a expressão liga-se à manifestação de algo recalcado, ligado às dores do mundo, cujo externar-se produz simultaneamente um alívio no emissor e um apelo de natureza estética em algum possível – hipotético – receptor, razão pela qual a ela o modo de externalização não é indiferente” (DUARTE, 2008, p. 09). Para além da filosofia, é na arte que o elemento expressivo desempenha um papel fundamental: “a expressão do sofrimento nas obras de arte é produto de um processo mimético através do qual as mais profundas camadas da experiência humana podem finalmente eclodir em um objeto como a obra de arte, que possui na aparência sua maior razão de ser” (DUARTE, 2008, p. 120). Na medida em que, tanto na filosofia, quanto na produção artística em geral, a

---

<sup>3</sup> Mariana Freitas e Thiago Borges, em “*Abolir o impossível na poesia perrepresentativa: Mallarmé, Haroldo de Campos e os modos de presença*” (artigo constante nesta edição da ARTEFILOSOFIA), apontam para a hipótese, da qual partilhamos, de que o sentido amplo do irrepresentável o torna passível de se manifestar em inúmeros fenômenos estéticos, e não somente na música instrumental. Em nossa visão, a conexão da irrepresentação com a categoria de expressão corrobora com essa hipótese.

expressividade perfaz a emergência na superfície desse elemento recalcado, ligado às dores do mundo, partimos da hipótese de que o irrepresentável, em seu *sentido amplo*, se liga justamente à categoria da *expressão*. Dessa maneira, a expressão poderia ser designada como o *modo próprio de manifestação* do irrepresentável em geral, e que, conseqüentemente, se aplica também ao seu sentido estrito, isto é, enquanto expressão musical, perfazendo a conexão entre música absoluta e o sentido amplo do irrepresentável.

Tendo em vista o delineamento teórico da categoria de irrepresentação exposto acima, este trabalho se volta para o enquadramento do *jazz* instrumental, em seu desdobramento histórico, enquanto fenômeno estético-cultural que transita da polimedialidade à irrepresentação. O nosso objetivo é mostrar como uma espécie de *música absoluta de origem popular* se desenvolve no seio da indústria cultural norte-americana, emancipando-se de seus condicionantes comerciais, deixando de ser música adaptada para o entretenimento massificado, e rumando em direção à constituição de uma música popular autônoma. O *Bebop* e o *Free Jazz* aparecem como sua máxima expressão. Dessa maneira, pretendemos mostrar como esses dois estilos jazzísticos conjugam, em seus modos específicos de expressão, os aspectos amplo e restrito da irrepresentação, a saber, a qualidade de música absoluta, e a característica de produto estético cultural derivado de uma situação histórica traumática e terrível: a memória sedimentada da escravização e o traslado forçado das populações de origem africana para o continente americano, sua situação de *apartheid* social, de segregação, de marginalização dentro do campo artístico, cultural e político. Dado, porém, que o *jazz* instrumental tem sua origem e consolidação na indústria cultural, no âmbito do entretenimento massificado, intimamente ligado ao desenvolvimento do cinema, da indústria fonográfica e do rádio, cabe delimitá-lo, primeiramente, enquanto fenômeno de natureza polimedial, que encontrou no pensamento de Theodor Adorno uma caracterização profundamente crítica.

## 1 JAZZ, POLIMEDIALIDADE E INDÚSTRIA CULTURAL

Para o desenvolvimento dessa sessão nos embasaremos centralmente nos escritos de Theodor Adorno que, além de ter se debruçado sobre as questões pertinentes à reificação da cultura, também é amplamente conhecido por suas duras críticas ao *jazz*. Contudo, é preciso reconhecer os limites da análise de Adorno que, apesar de sua reputação de crítico ao *jazz*, pouco se importou em analisar esse fenômeno: em comparação com os seus escritos sobre compositores modernistas, os artigos sobre *jazz*, no seu conjunto, constituem quantitativamente uma produção bastante limitada (WITKIN, 2000, p. 146). Nesses textos, em geral, sua atenção estava voltada para a total submissão da música aos padrões de mercado e conseqüentemente para a perda de sua potência negativa. Essa potência pode ser encontrada no cânone europeu, cuja tradição remete a Mozart, Beethoven e Schönberg, em que uma relação intrinsecamente negativa se estabelece com a história. O *jazz*, enquanto um estilo musical completamente estranho a esse cânone, foi encarado pelo autor como um símbolo da industrialização da cultura: seus aspectos de homogeneização e submissão são salientados em detrimento de uma potência emancipadora que a música, enquanto uma obra de arte autônoma, poderia ter.

Tomamos aqui o sentido de polimedialidade<sup>4</sup> a partir de sua passagem pelas agências da indústria cultural. A apropriação do *jazz* por esse sistema se dá sobretudo pelo cinema, em que a música é colocada a serviço das imagens e, ao mesmo tempo, a serviço do mercado. Daí porque *jazz*, compreendido enquanto fenômeno polimedial, se afasta do sentido estrito do irrepresentável, a saber, enquanto música absoluta. Entretanto, ao contrário de outros modos de presença que são subsumidos pela indústria, o *jazz* encontra sua superação a partir da negatividade da forma, que o distingue daquela música que foi cooptada pelo mercado. É o que acontece, como tentaremos demonstrar, no *Free Jazz* e no *Beebop*. A partir da assunção de um posicionamento político, estes dois estilos

---

<sup>4</sup> Ficou estabelecido, a partir das discussões travadas nos encontros do Grupo de Pesquisa *Modos de Presença nos Fenômenos Estéticos* (em especial com os pesquisadores Filipe Andrade, Breno Viegas e com o próprio Rodrigo Duarte), que a polimedialidade constitui fenômeno mais amplo e genérico do que as categorias de “sobre-representação” e “perrepresentação”. A primeira estaria ligada aos fenômenos polimediais cuja finalidade comercial se sobrepõe à artística, já a segunda trata do oposto: a finalidade artística se impõe em detrimento da sua função comercial. Sobre essa distinção, cf. nesta mesma edição de ARTEFILOSOFIA ANDRADE; VIEGAS: *Perrepresentação e sobre-representação: uma leitura da ópera a partir de Theodor W. Adorno*.

jazzísticos distinguem-se estética e formalmente do fenômeno criticado por Adorno. Deste modo, a passagem pelo fenômeno da polimedialidade, em seu sentido negativo, implicou no isolamento do som e um desenvolvimento estrito à irrepresentação.

O *jazz* se situa *pari passu* ao cinema na obra de Adorno. Mas, ao contrário do cinema, o *jazz* nunca foi revisitado e sua visão desse fenômeno artístico permaneceu a de um desprezo eurocêntrico. Contudo, é importante compreender que o que está em jogo em sua crítica é a perda da autonomia da obra de arte, tanto na forma social desses fenômenos (aspectos extraestéticos) como na articulação dos elementos particulares da música com sua totalidade (aspectos intra-estéticos). Também é importante notar que o julgamento das formas puras nas artes, típico de um pensamento modernista vinculado ao cânone europeu, é revisto por Adorno em sua fase tardia<sup>5</sup>. Trataremos destes três pontos adiante.

Em seu ensaio intitulado “*Why did Adorno ‘hate’ Jazz?*” Robert Witkin indica que os ensaios de Adorno sobre *jazz* foram compreendidos como se referindo à uma música que possui as especificidades características da *German Light Music* desenvolvida na república de Weimar nos anos 20 e 30 (WITKIN 2000, p. 147). Trata-se da vinculação da crítica ao *jazz* à crítica de Adorno da música utilitária (*Gebrauchsmusik*) e, nesse sentido, Witkin aponta que suas críticas se encaixam num tipo específico de *jazz*. Embora Adorno tenha tido a oportunidade de conhecer grandes músicos de *jazz*, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, seus escritos dizem mais sobre o *jazz* comercial, havendo pouco espaço para a tentativa de se enxergar vicissitudes em sua obra deste amplo fenômeno.

Como defende Estevez: “Quando Adorno fala de *jazz*, ele está se referindo a uma música bastante diferente daquela que seus críticos geralmente entendem como *jazz*” (ESTEVEZ, 2021, p. 58). Para o autor, os pressupostos da crítica de Adorno se desenvolveram a partir do (I) contato com a cena musical da República de Weimar nos anos 1920 e 1930, onde o *jazz* foi importado da tradição musical norte-americana e adaptado a novos termos: um tipo de música comercial, voltado à dança, sem muitas

---

<sup>5</sup> O texto simbólico dessa revisão por Adorno é “*A Arte e as artes*” de 1967 (ADORNO, 2018). Nele o projeto modernista de autonomia entre as artes é revisto a partir do conceito de enlaçamento.

inovações rítmicas, harmônicas e melódicas, composta sobretudo por músicos brancos europeus. Outro pressuposto da crítica adorniana é (II) o contexto norte-americano da década de 1930 até meados dos anos 1940, marcado pela consolidação do *Swing* como tendência musical jazzística de maior sucesso comercial.

Deve-se levar em conta, contudo, que o *jazz* passou por inúmeras transformações desde então: após o fenômeno do *Swing*, o *jazz* “sofreu profundas inovações vanguardistas através do *Hard Bop* e do *Free Jazz* durante a década de 1950 e 1960 e, enfim continuou a se fragmentar e complexificar seu material musical” (ESTEVEZ, 2021, p. 73). Defendemos que, a partir do diagnóstico de tempo, a crítica adorniana ao *jazz* continua a jogar luz, talvez não ao *jazz*, mas aos novos gêneros musicais que inundam as rádios, as redes sociais e as trilhas sonoras dos filmes de maior sucesso.

Isso posto, em “*Sobre o Jazz*” de 1936, Adorno observa que o *jazz* se encontra subsumido pela lógica de troca do sistema capitalista, assim como, seus elementos particulares, em especial, o elemento de suas origens negra e africana:

A medida em que o jazz tem alguma coisa a ver com a música negra genuína é altamente questionável. (...) Hoje em dia, em todo o caso, todos os elementos formais do jazz foram completamente pré-formados de maneira abstrata pela exigência capitalista de serem permutáveis como mercadorias (ADORNO, 1989-90, p. 52-53, tradução nossa).

Adorno argumenta que a “manufatura do *jazz*” é um fenômeno urbano em que a pele do negro tem uma função colorística, tanto quanto a cor prata do saxofone. Para o autor, a “vitalidade”<sup>6</sup> do elemento negro não se faz presente nessas mercadorias: o negócio do entretenimento europeu-americano contratou posteriormente os supostos vencedores, os brancos, para aparecerem nessas peças do imperialismo publicitário-colonial (ADORNO, 1989-90, p. 53).

É inegável que a origem popular do *jazz* se dá a partir da relação com o *blues* criado nas comunidades afro-americanas. O intuito de Adorno não é o de negar essa origem afro-americana, mas sim, indicar que esse elemento foi absorvido e colocado em

---

<sup>6</sup> Termo utilizado pelas propagandas nos Estados Unidos para se referir ao *jazz*. Adorno utiliza o termo de forma irônica.

função do comércio através da indústria cultural. Isso posto, é possível fazer um paralelo do elemento negro fundador do *jazz* com o que Adorno indica sobre a cultura popular. No texto *Résumé über Kulturindustrie* de 1967, ele afirma:

Em nossos esboços, tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “Indústria Cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente (ADORNO, 1986, p. 92).

Trata-se, portanto, da indicação de que, tal como o elemento negro no *jazz*, tanto a arte popular quanto a arte modernista europeia foram absorvidas, em níveis distintos, pela indústria cultural e submetidas aos ditames do mundo dos negócios. Em “*O esquema da cultura de massas*”, Adorno aponta para o cerne de sua crítica intra-estética ao *jazz*. A apreensão da totalidade parece impossível por característica própria a este estilo: “os momentos da sucessão temporal são mais ou menos intercambiáveis, que um desenvolvimento de fato não ocorre, e que o instante passado não é nem um grão mais rico em experiência do que o instante precedente” (ADORNO, 2020, p. 168-169). Tal como nas músicas atuais de sucesso comercial, tais aspectos intra-estéticos se relacionam com os extraestéticos, de modo que, o *jazz*, que Adorno em 1953 considerou uma “moda intemporal”, esboça esquemas de um comportamento social que a humanidade não possui condições de superar: “A produção planejada parece retirar do processo de vida todo o imprevisto, o imprevisível e o incalculável, privando-o assim do genuinamente novo, sem o qual a história dificilmente pode ser pensada” (ADORNO, 1998, p. 122). Dito de outro modo, na articulação dos elementos particulares da música com sua totalidade não existe tensão, uma vez que esses elementos são intercambiáveis dentro do todo. Isso reflete a situação social do *jazz* e sua relação com a história, em que a produção planejada típica da indústria cultural retira dos sujeitos tudo que possa ser imprevisto e incalculável, tornando o presente incessantemente repetitivo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Existe ainda outro elemento intra-estético igualmente importante na crítica de Adorno ao *jazz*, a saber, a sua consideração da síncope como falsa subversão temporal na música. Em função da sua extensão, consideramos que esse tema merece um desenvolvimento à parte, que em breve será levado a cabo.

Podemos localizar o início da relação entre cinema e *jazz* na obra de Adorno no ensaio “*O fetichismo da música e a regressão na audição*” de 1938, após seu exílio nos Estados Unidos. Trata-se de uma resposta ao ensaio de Benjamin “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” (1936). Curiosamente, o ensaio de Benjamin versa sobre o cinema e sua potência de rompimento com a tradição, enquanto Adorno responde sustentado na música, criticando o amigo por seu completo abandono das possibilidades emancipatórias daquilo que o próprio Benjamin chamou “artes tradicionais”. Não à toa a crítica ao *jazz* está bastante vinculada à sua submissão às imagens no cinema: a difusão do *jazz* e do cinema via indústria cultural estão intimamente conectadas. Vale lembrar que o primeiro filme falado da história do cinema é o hollywoodiano “*The Jazz Singer*” de 1927<sup>8</sup>. No filme, o *jazz* é retratado como um sinal de mudança dos tempos, em que a tradição seria paulatinamente subsumida pelas novas tendências. O uso de *blackface* pelo ator Jack Robin é essencial para representar a integração do personagem àquele novo mundo e para simbolizar a crítica de Adorno, para quem o elemento negro no *jazz* é utilizado de forma fetichista em submissão ao todo universal. Trata-se, também, de vender a ideia do triunfo da ordem capitalista e sua reprodução social enquanto repetição incessante do presente.

Segundo Adorno e Horkheimer, a indústria cultural se caracteriza por um sistema composto pelo cinema, rádio e revistas que integradas conferem uma falsa identidade entre o universal e o particular (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 99-100). Trata-se da total submissão da cultura à lógica de troca do sistema capitalista e, conseqüentemente, do sacrifício daquilo que fazia a diferença entre a lógica das obras e a do sistema social, pois, a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. Não à toa a indústria cultural é um sistema que provém dos países industriais liberais e por isso triunfaram seus meios mais característicos: o cinema, o rádio, o *jazz* e as revistas.

A entrada desse sistema que se retroalimenta impacta diretamente na produção do *jazz*: ele passa a ser fabricado a partir de aspectos do que Duarte chamou de *sobre-representação*. Benjamin havia observado que o cinema possuía uma característica

---

<sup>8</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=HgwI\\_nRFJ2I&ab\\_channel=ThePublicDomainGuy](https://www.youtube.com/watch?v=HgwI_nRFJ2I&ab_channel=ThePublicDomainGuy). Acesso em 23 de junho de 2024.

própria de percepção que estaria ligada à distração (BENJAMIN, 2014, p. 123). A recepção do cinema teria um paralelo com o da arquitetura e sua fruição se daria de forma distraída e coletiva. Adorno, por sua vez, observa que o *jazz* comercial absorveu tal prática: “o ubíquo jazz comercial só pode exercer sua função porque não é percebido em modo de atenção, mas sim durante conversas e sobretudo como acompanhamento para dança”. Contudo, atenta o autor: “Mas se o filme enquanto totalidade parece acomodar-se muito bem ao modo de apreensão desconcentrado, a escuta desconcentrada torna impossível a apreensão da totalidade” (Adorno, 2020, p. 83-84).

É bom observar que os escritos tardios de Adorno possuem algumas peculiaridades em relação às suas críticas anteriores. Sua revisão passa pela revisitação da noção de autonomia entre as artes. Em 1967, num ensaio intitulado “*A arte e as artes*”, Adorno defende a relação entre as artes através do conceito de “enlaçamento”:

O enlaçamento das artes, inimigo de um ideal de harmonia que pressupõe, por assim dizer, relações ordenadas no seio dos gêneros como pertença de sentido, gostaria de sair do aprisionamento ideológico da arte, que atinge até mesmo sua constituição como arte, como esfera autárquica do espírito. É como se os gêneros artísticos, negando sua figura firmemente delineada, mordiscassem no próprio conceito de arte (ADORNO, 2018, p. 59).

Desse modo, Adorno indica uma tendência à *perrepresentação* nas artes enquanto forma de superação da prisão conceitual que a arte contemporânea se encontrava. O cinema seria o modelo desse enlaçamento que, a partir da negação de seu princípio artístico, poderia alargar o próprio conceito de arte, em seu sentido mais amplo. Isso joga luz à possibilidade de uma polimedialidade cuja potência não se vincula imediatamente ao mercado (sobre-representação), mas sim, tomada como emancipação de sua própria condição artística historicamente condicionada (perrepresentação).

A passagem do *jazz* pelas agências da indústria e pelo modelo sobrerrepresentacional sinaliza não somente a sua comercialização em massa, mas também a possibilidade de emancipação desse fenômeno na absorção negativa desse processo. É possível extrair de Adorno alguns elementos que caracterizam essa passagem e como isso afetou o desenvolvimento do material musical do *jazz*. Tentaremos demonstrar na próxima sessão como isso se deu com o *Bebop* e *Free Jazz*.

## 2 MÚSICA PRETA POPULAR DE VANGUARDA

O diagnóstico adorniano se restringe, portanto, ao *jazz* produzido na esfera do entretenimento massificado, distinto, em sua origem, da música genuinamente popular e autônoma, música da qual, eventualmente, alguns elementos são isolados e remodelados em função das demandas comerciais da indústria cultural. Diferentemente do ponto de vista de Adorno, o que propomos nesta sessão é mapear o desenvolvimento do *jazz* que se criou à margem, apartado ou até mesmo contra a cultura de massas – muitas vezes emergindo no seio da própria indústria e subvertendo-a por dentro, outras vezes vindo de fora e modificando os modelos de negócios –, bem como apontar suas relações com a consciência negra, com o movimento negro organizado em suas várias vertentes. Sob esse aspecto, destacamos o surgimento do *Bebop* e do *Free Jazz*. De forma dispersa e conflituosa, cada um desses estilos foi capaz de articular o anseio dos músicos de jazz em emancipar-se do jugo da indústria e a afirmação de uma consciência crítica a respeito da situação do negro e da negra nos EUA. Trata-se aqui do tensionamento ao sistema da indústria cultural, um antídoto na esfera cultural ao entretenimento massificado: vai-se da *sobre-representação* à *irrepresentação*. Para esse propósito, recorreremos à obra de Amiri Baraka (LeRoy Jones)<sup>9</sup>, que expõe a gênese e o caráter formal dessa música absoluta de origem preta e popular, ressaltando a imbricação entre ineditismo formal e conteúdo político no *jazz* de vanguarda. Dessa forma, podemos encontrar no *Free Jazz* um desenvolvimento estético-cultural daquele curto-circuito entre sentindo restrito (música absoluta) e amplo (a barbárie enquanto inexprimível) da irrepresentação, que permite divisar (com os ouvidos) o que seria a expressão musical do inexprimível: inexprimível do ponto de vista do discurso científico, das ciências humanas positivistas ou da comunicação inequívoca<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> “Amiri Baraka (Nova Jersey, 1934-2014) foi um metamorfo radical. Bastante simbólicas em sua trajetória, as sucessivas mudanças de seu nome evidenciam essas transformações: nasceu Everett Leroy Jones, mas adotou depois as alcunhas de LeRoi Jones, Amear Baraka e, por fim, Imamu Amiri Baraka. A variedade de campos em que trabalhou também reforça seu caráter multifacetado, pois foi poeta, dramaturgo, ficcionista, ensaísta, crítico musical, compositor e professor – atividades que concatenou com o seu ativismo”. (RIBEIRO JUNIOR, 2024, p. 18).

<sup>10</sup> Este é o cerne da argumentação de Rodrigo Duarte em *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão* (2008): “Exatamente por isso, ao me referir – nadando contra a corrente – no título deste livro

Em “*Blues People: Negro Music in White America*” (1963)<sup>11</sup> Amiri Baraka (LeRoy Jones) desenvolve a tese sociológica que vincula o surgimento, desenvolvimento e consolidação da *Black Music* no cenário cultural norte-americano com o desdobramento histórico da situação social e política dos negros e negras desde os tempos da escravização. Na medida em que sintetiza em sua forma métrica, melódica e harmônica a sedimentação tardia de toda uma tradição poética vocal, surgida nos campos de trabalho escravo, o *blues* é tomado por Jones/Baraka como expressão originária do sentimento dos negros e das negras sobre a sua situação social, sobretudo a partir da emancipação, na segunda metade do século XIX, quando o estilo musical se consolida<sup>12</sup>. Localizado, no início do século XX, entre uma América branca que o despreza, e uma classe média negra, que se formou antes mesmo da emancipação, caracterizada pela recusa de qualquer elemento oriundo da tradição cultural afro-americana, o *blues*, em sua forma originária, se encontrava, segundo Jones/Baraka, marginalizado no cenário musical e social norte-americano. Dessa fonte originária, apenas alguns resquícios permaneciam, já diluídos e transmutados em entretenimento massificado, na forma do “*blues clássico*” durante a década de 1920, e, na década de 1930, com o *Swing* e o *Dixieland*, primeiras formas jazzísticas a ganharem projeção na cultura de massas norte-americana:

---

ao dito de Adorno (de inspiração benjaminiana) ‘dizer o que não se deixa dizer’, pretendo conferir uma ênfase especial numa concepção que me parece ser a antípoda do hoje onipresente conceito de comunicação, a saber, a expressão. Ela se refere, como a comunicação, a um manifestar-se de algo, porém, diferentemente dela, não pressupõe uma simetria entre intercambiáveis emissores e receptores – que, de resto não se realiza na prática –, apontando na sua própria gênese para o caráter problemático e ideológico das manifestações e de sua recepção (DUARTE, 2008, p. 08-09).

<sup>11</sup> Na tradução brasileira, o livro ganhou o seguinte título: “*O jazz e a sua influência na cultura americana*”. Embora essa escolha faça jus a uma boa parte do conteúdo explorado pelo livro de 1963, o “novo” título, no entanto, omite o conteúdo eminentemente político expressado pelo título original, e que se mostra fundamental para a compreensão do ponto de vista que Jones/Baraka defende em suas teses.

<sup>12</sup> “(...) situando as canções dos negros como produto de uma experiência social específica, que diz respeito ao processo de formação da identidade afro-americana – sobretudo a partir da Emancipação, seguida da Reconstrução do país (1865-1877) –, Jones se fundamenta principalmente no pensamento do antropólogo Melville Herskovits, estudioso da diáspora africana na América do Norte, para argumentar que a própria construção das bases culturais americanas foi devedora, em grande medida, dos agenciamentos dos escravizados e de seus descendentes, mas, sobretudo, de um longo (e tenso) movimento de deglutição, adaptação e reinterpretação de sua cultura dentro do *mainstream* cultural euro-americano. Para tanto, LeRoi se vale de vários flagrantes na história dos primórdios da *Black Music* – em termos de linguagem poética e musical, mas, sobretudo, no que chama de ‘atitude’, ‘postura’ por parte desses sujeitos –, a fim de distinguir a experiência das gerações dos negros na América. Contudo, ressoando a influência do pensamento de W. E. B. Du Bois (...), localizável, principalmente, em *As almas do povo negro* (...), Jones não descarta o contributo da cultura africana para a construção das bases dessa cultura afro-americana” (RIBEIRO JUNIOR, 2024, p. 28).

O *blues*, como experiência americana plenamente integrada, era o que se chamava o *blues* “clássico”. Publicamente, como artistas americanas, as grandes cantoras de *blues* dos anos seguintes a 1920 conferiram ao mesmo um significado social e cultural que nunca teve antes, ou a partir de então. A gente do *jazz* entrou em cena, daí em diante. Em sua forma mais significativa, o *blues* voltou mais uma vez para o subterrâneo, para as festas familiares e cabarés negros que existiam nas novas coletividades negras do Norte, com todo o abandono selvagem e “não-americano” que se tinha como típico da sociedade negra anterior à classe média. Sem os executantes de *jazz*, o *blues* teria existido como música americana, isto é, teria sido considerado como tal pela corrente principal, somente durante a época dos cantores clássicos. Antes dos mesmos e após, o *blues* autônomo era o produto de uma subcultura (JONES/BARAKA, 1967, p. 147).

Jones/Baraka defende a ideia de que somente na música o negro teria feito uma contribuição verdadeiramente genuína à cultura estadunidense. Na pintura, na literatura e no teatro, as contribuições dadas pelos negros são indistinguíveis das brancas, já que, em sua grande maioria, os artistas e intelectuais negros eram oriundos de uma classe média assimilada: “O negro da classe média baseia toda sua existência na hipótese desesperada de que ninguém deve lembrar que, por quase três séculos, houve escravidão na América, onde o homem branco foi o senhor e o negro, seu escravo” (JONES/BARAKA, 1967, p. 159). O horizonte de cidadania da classe média negra norte-americana, no início do século XX, sobretudo após a migração em massa para os estados do norte, baseava-se, segundo Jones/Baraka, num branqueamento dos gostos artísticos e dos hábitos culturais<sup>13</sup>. Afastar-se das formas tradicionais da cultura afro-americana, sobretudo o *blues*, era tomado pela classe média negra como sinal de distinção, num processo de assimilação da cultura branca que tinha como finalidade uma integração total, sem mais barreiras, para todos os negros e negras na sociedade norte-americana – ideal integracionista que estava fadado ao fracasso (as leis de segregação, adotadas pelos estados do sul poucos anos após o fim da guerra civil e da consequente emancipação, eram já sinais claros da impossibilidade dessa integração). Apartada do *mainstream* cultural, a música negra genuína, na medida em que se desenvolveu *pari passu* ao desdobramento histórico da situação social e política dos negros e negras norte-americanos, sem comportar ilusões como as da classe

---

<sup>13</sup> A respeito da crítica de Jones/Baraka à classe média negra, Ribeiro Junior (2024, p. 28) comenta: “Neste ponto, observo os ecos políticos do Movimento dos Direitos Civis e do pensamento de Malcolm X, mas também a própria experiência conflitante de LeRoi Jones no seio das instituições da classe média negra”.

média, manteve-se sempre como veículo de expressão da situação precária que foi legada a essa população após a emancipação:

A música negra mais expressiva, em qualquer dado período, será um reflexo exato do que seja o próprio negro. Constituirá um retrato do negro na América, naquele momento determinado, de quem ele pensa ser, do que ele pensa ser a América ou o mundo, dadas as circunstâncias, preconceitos e deleites dessa América. A música e a vida negra na América sempre foram o resultado de uma reação a, e uma adaptação de aquilo que, como América, os negros receberam ou puderam conseguir para si. (...) A adaptação do negro à vida americana se baseou, desde a Emancipação, nesse conhecimento crescente da América e sua familiarização cada vez maior como funcionamento da mente do homem branco. O americano negro sempre procurou adaptar-se à outra América e existir como produto fortuito dessa adaptação, mas tal conceito central da cultura afro-americana foi abandonado pela classe média. Depois da mudança para o norte e o adiantamento que isso proporcionou, era a assimilação o que a classe média aspirava, e não apenas o desaparecimento dentro das fronteiras de uma América completamente branca, mas a eliminação, para sempre, de qualquer aspecto de uma América preta que já existira (JONES/BARAKA, 1967, p. 144-145).

Dessa forma, Jones/Baraka diagnóstica, no cenário pós emancipação, a existência de uma fronteira social que separa o negro e a negra libertos do negro e da negra cidadãos. Na expectativa de tornar-se cidadã a classe média negra optou, mesmo que inconscientemente, pela assimilação, adotando e reproduzindo a cultura branca norte-americana, marcada pelo liberalismo econômico e pelo gosto cultural *kitsch*. Mas permanecia viva entre as classes populares as manifestações culturais afro-americanas que seriam, segundo Jones/Baraka, mais genuínas e que ganharam um desenvolvimento paralelo e apartado do *mainstream* cultural norte-americano, *mainstream* onde as primeiras formas jazzísticas (*Swing/Dixieland*) já se encontravam bastante disseminadas, em grande parte, pelas mãos de músicos brancos. O desenvolvimento em paralelo da música negra genuína encontrou na geração dos anos de 1940 não somente um novo desenvolvimento formal, que daria origem ao *Bebop*, mas também uma nova mentalidade da classe cultural e artística negra, muitos deles e delas egressos das universidades, que não compartilhava do ideal integracionista cultivado pela classe média nos primeiros decênios após a emancipação. Essa nova mentalidade se insurgiu contra a segregação e a situação precária do negro e da negra na sociedade, dando ensejo a uma

forma de arte que deliberadamente recusava a América branca e os valores da classe média negra. Tratava-se, sobretudo, de uma *atitude* e de uma *posição*, que refletiam uma mudança crucial do pensamento negro e da negra a respeito da sua situação cultural e política:

Se a música negra pode ser tida como o resultado de certas atitudes, certos modos determinados de pensar sobre o mundo (e apenas de modo supremo sobre os modos pelos quais a música pode ser feita), nesse caso a hipótese básica deste livro está compreendida. A música do negro modificou-se à medida que também ele se modificava, refletindo atitudes mutáveis ou (e isso é de igual importância) *atitudes coerentes dentro de contextos modificados*. E o *motivo* pelo qual a música se transformou é o que me parece mais importante (JONES/BARAKA, 1967, p. 159).

Os músicos dos anos seguintes a 1940 (...) entenderam a frustração que a sociedade americana propunha ao negro, isto é, que a única assimilação proporcionada pela sociedade era o desaparecimento das coisas mais importantes que o homem preto possuía, sem ter mesmo a compensação política ou econômica proporcionada ao americano branco. O *swing* demonstrava isso mais uma vez – que mesmo às custas dos elementos mais belos da tradição musical afro-americana, para ser um músico bem sucedido de *swing* (isto é, rico), era preciso ser branco (JONES/BARAKA, 1967, p. 190).

Dessa forma, o *Beebop* é caracterizado por Jones/Baraka como uma modificação na música afro-americana motivada pela nova mentalidade da classe cultural e artística negra, a florada durante a década de 1940. Ele se torna expressão dessa nova mentalidade, na medida em que traduz formalmente, isto é, por meio de um modo específico de articular os sons (música absoluta de origem popular), uma atitude e uma posição anti-assimilacionista, que imprime na música de vanguarda negra uma certa *opacidade*: “A música negra surgida nos anos seguintes a 1940 tivera mais do que uma implicação acidental de rebelião social associada a si. Em certa medida, essa música resultava de tentativas conscientes de retirá-la do perigo de ser diluída pela corrente principal, ou mesmo de ser compreendida por ela” (JONES/BARAKA, 1967, p. 192). Músicos como Charlie Parquer, Thelonious Monk e Dizzy Gillespie produziram, mais ou menos conscientemente, uma música onde os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos se furtavam, à época, da possibilidade de serem compreendidos, executados ou mesmo apreciados pelos músicos brancos ou pela classe média negra. Essa reformulação do modo de tocar ou mesmo de compor *jazz* promovida pelos *Beebopers*, se pautava por uma

reutilização ou reformulação dos elementos musicais afro-americanos originários, notadamente, o ritmo sincopado, o *blues* autônomo, e a improvisação individual, que, em sua forma originária, é remetida por Jones/Baraka ao elemento antifônico característico da música afro-americana desde os tempos das músicas de trabalho nos campos da *plantation* escravagista. No que tange ao último ponto, o *Beebop* operou uma verdadeira revolução, já que o *Swing* e o *Dixieland* eram marcados por um estilo orquestral, onde o papel do arranjador era preponderante em relação ao do improvisador. Mas, para além dos elementos formais, é sobretudo a *atitude* desses músicos que conferiam ao *Beebop* uma contemporaneidade relativamente ao momento histórico e social no qual surgira:

O *Beebop*, quando mais não seja, tornou definida e intransigente essa qualidade necessariamente contemporânea da música afro-americana, não devido a quaisquer manifestações formais (...), mas por causa de uma atitude que era então mais ou menos consciente, entre esses *jazzmen* jovens, de que aquilo que estavam fazendo era diferente do que tinham feito os executantes de *jazz* anteriores a eles, e separado da música assemelhada ao *jazz* mais popular do dia, que eles achavam francamente estéril e feia (JONES/BARAKA, 1967, p. 196-197).

A reação do *mainstream* cultural norte-americano à novidade apresentada pelo *Beebop* foi imediata e marcada por diversos revisionismos históricos. O mais curioso deles, gira em torno da febre “revivalista” novaiorquina, contemporânea à emergência do *Beebop* na década de 1940, e que se pautava pela “redescoberta” do *Jazz* Orquestral de Nova Orleans, na forma do *Dixieland*: “Alguns dos antigos músicos negros, como [Bunk] Johnson e Kid Ory, foram regravados ou redescobertos, mas em sua maioria *Dixieland* era um tipo de ‘jazz branco’ amador que demonstrava, mais do que qualquer outra coisa, a consistência da lacuna cultural” (JONES/BARAKA, 1967, p. 207). É sobretudo no campo da crítica especializada que o fenômeno revivalista ganhou ares de revisionismo histórico, ao dar ensejo ao “debate destituído de sentido” a respeito da natureza do verdadeiro *jazz*, do *jazz* em sua forma pura, que encontrou no até então extinto “estilo de Nova Orleans” sua expressão mais acabada, em contraste com a música “degenerada” produzida pelos *Beebopers*, que nem deveria receber a alcunha de *jazz*:

Muitos dos críticos, nessas revistas, canonizavam a lacuna cultural, escrevendo a respeito do *jazz* como se tivessem tentado desacreditar Picasso, reconstruindo as pirâmides: “Em certo sentido, o revivescimento de Nova Orleans demonstrava que boa parte do mundo

branco chegara a uma imitação da música que o negro americano tocara vinte ou trinta anos antes e a desfrutava – muitas vezes ao ponto de ter participação nisso” (JONES/BARAKA, 1967, p. 207).

Outras reações foram mais autênticas, e se pautaram, segundo Jones/Baraka, por um redirecionamento do *jazz* para as formas musicais de matriz europeia, na tentativa de aplacar a aspereza e assimetria do *Beebop*. O *Progressive Jazz*, o *Cool Jazz* e o *Hard-Bop* emergem na década de 1950 como formas musicais que tendiam novamente a diluir os elementos ligados às raízes afro-americanas do *jazz*, a saber, o ritmo, o *blues* e o improvisado, em favor da adoção de elementos mais amenos, mais afeitos a um certo “lirismo” de cariz europeu, hegemônico no gosto cultural da intelectualidade branca norte-americana. Não obstante, em suas expressões mais significativas (Miles Davis para o *Cool Jazz*, John Coltrane e Sony Rollins para *Hard-Bop*), a música negra dos anos de 1950 preservou elementos do blues autônomo e do improvisado individual que, na década seguinte, derivariam para uma forma jazzística ainda mais radical que o *Beebop*. Sobretudo as figuras de Coltrane e Rollins, mas também Thelonious Monk, um dos principais inovadores do *Beebop* que reaparece na cena vanguardista do *jazz* de finais da década de 1950, operaram inovações que delinearam o horizonte de surgimento do *Free Jazz*, ou do *Jazz avant garde* da década de 1960:

Com esses homens, apareceu também nos anos seguintes a 1960 um grupo mais jovem de músicos que, juntamente com Rollins, Coltrane etc., começaram a responder algumas das perguntas feitas nos anos seguintes a 1950 e vinham até mesmo fazer outras por sua conta. Na falta de um termo mais específico, chamarei esses músicos jovens de *avant garde* (...). Os músicos dessa geração têm idade suficiente para terem recebido a impressão, quando ainda adolescentes, da música negra dos anos seguintes a 1940, e decerto têm idade que basta para haver compreendido as reações como o *Dixie*, o *progressive*, o *cool* e o *hard-bop*, que, em graus diversos, serviram para obscurecer os valiosos legados daquela música. São maduros o bastante, a esta altura, para terem produzido uma linguagem musical altamente expressiva, que faz uso profundo da música vital dos anos seguintes a 1940. Ao fazerem isso, estão ao mesmo tempo reacentuando as qualidades expressivas da tradição musical afro-americana, e também produzindo uma música americana que possui acesso completo à história emocional inestimável da arte ocidental. O pianista Cecil Taylor e o alto-saxofonista Ornette Coleman são os mais importantes desses inovadores recentes (JONES/BARAKA, 1967, p. 226-227).

Do ponto de vista formal, o *Free Jazz* radicalizou os elementos mobilizados pelo *Beebop* e rumou em direção ao atonalismo, em que as variações rítmicas e timbrísticas passam a determinar horizontalmente o desenvolvimento musical, em detrimento da determinação vertical operada pela harmonia tonal. Do ponto de vista da expressão da condição social e política do negro e da negra norte-americanos, o *Free Jazz* marca, para Jones/Baraka, a entrada definitiva da música negra no âmbito da arte autônoma de vanguarda, apartada radicalmente do *mainstream* cultural médio norte-americano, ao mesmo tempo que performa, musicalmente, o anseio da comunidade negra por liberdade e igualdade de condições:

O que esses músicos fizeram, basicamente, foi restabelecer no jazz sua separação válida quanto às formas populares ocidentais, bem como seu desprezo anárquico por elas. Utilizaram a música dos anos seguintes a 1940 com seus ritmos anfractuados e vibrantes como referência inicial e restauraram a hegemonia do blues como forma básica mais importante na música afro-americana. Restauraram também a improvisação em seu papel tradicional de significado inestimável, retirando mais uma vez o jazz das mãos do arranjador menos talentoso e do diluidor que esteja em moda (embora certamente os mesmos venham a aparecer, com o tempo) (JONES/BARAKA, 1967, p. 227).

O *Free Jazz*, compreendido, naquele ano de 1963, como o estágio mais avançado no desenvolvimento da música afro-americana, performa, para Jones/Baraka, a saída definitiva da expressão musical negra do *mainstream* cultural estadunidense<sup>14</sup>. Dado que o jazz se consolida, enquanto estilo musical distinto do *blues* e do *gospel*, dentro do cenário do entretenimento massificado estadunidense, a tese de Jones/Baraka parece apontar para fato de que foi no confronto permanente entre a forma diluída do jazz comercial com suas origens fortemente enraizadas na tradição musical antifônica afro-americana, que o jazz encontrou o desenvolvimento dialético que o transformou, após

---

<sup>14</sup> Em 1968 Jones/Baraka publica “*Black Music: Free jazz e consciência negra*”. Trata-se de uma série de ensaios escritos entre 1959 e 1967, que retratam, no calor do momento, o surgimento e consolidação do *Free Jazz* na cena musical nova-iorquina: “Nesses textos (muitos deles escritos a partir da observação *in loco* das apresentações musicais em clubes como o *Five Spot*, em Nova Iorque), Jones/Baraka (...) sustenta a mesma premissa da ‘atitude’ nas performances dos instrumentistas, nas quais enxerga uma filosofia social: um conteúdo correspondente à experiência coletiva e ao universo subjetivo dos músicos – aspectos que, segundo ele, eram negligenciados tanto pela crítica musicológica quanto pelas análises excessivamente sociológicas” (RIBEIRO JUNIOR, 2024, p. 30).

idas e vindas, em uma forma genuinamente negra de arte autônoma, ou uma música preta popular de vanguarda.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como conclusão deste trabalho, gostaríamos de esboçar a uma questão mais ampla. Acreditamos que o *Beebop* e o *Free Jazz*, tal como as obras de Rosana Paulino são abordadas no estudo de Alice Lino<sup>15</sup>, pode ser compreendido como expressão estético-cultural de um tipo específico de violência, a saber, a violência da escravização, da colonização, do *apartheid* e da precarização das populações afrodescendentes. No contexto brasileiro, Alice Lino observa que as obras de arte da Rosana Paulino vão de encontro a essa violência operando uma reelaboração semântica no campo da estética, que faz emergir a beleza, a resistência e a sabedoria da cultura afrodescendente brasileira. Algo parecido ocorre no *Beebop* e no *Free Jazz* no contexto norte-americano, comportando um duplo movimento: uma reelaboração *semântica* dos horrores imputados à população negra norte-americana no campo da estética, e uma reelaboração *formal* da música negra, usurpada e instrumentalizada pela indústria cultural. Neste sentido, é possível interpretar que, a partir dos diversos sentidos da violência inferida às populações afrodescendentes, no presente e sobretudo no passado, sejam erigidas formas de representação que visam ressignificar o mundo em que vivemos de uma maneira mais justa. Desse modo, qual é o sentido da violência que é irrepresentável dado o seu altíssimo nível de crueldade ou sua completa adequação à indústria cultural? Qual a diferença fundamental entre uma representação que se torna resistência contra a barbárie e outra que se fundamenta nela? Esperamos, em trabalhos futuros, apontar caminhos para essas e as muitas outras questões suscitadas por este tema tão abrangente.

---

<sup>15</sup> LINO, Alice. *Mulher amefricana: o potencial estético na arte de Rosana Paulino* [em fase de elaboração]. Trata-se de projeto de pesquisa de pós-doutorado, realizado junto ao PPGFIL da UFMG, já em fase de finalização, e que tomou parte das discussões realizadas pelo Grupo de Pesquisa *Modos de Presença nos Fenômenos Estéticos*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

\_\_\_\_\_. *A indústria cultural*. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)**, p. 92-99. Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. *Crítica cultural e sociedade*. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**, p. 07-26. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Moda intemporal – sobre o jazz*. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**, p. 117-130. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *O esquema da cultura de massas*. Em: ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural**. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

\_\_\_\_\_. *On Jazz*. In: **Discourse**, vol. 12, No. 1, A Special Issue on Music, p. 45-69. Translated by Jamie Owen Daniel. Fall-Winter, 1989-1990.

\_\_\_\_\_. *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*. In: **Indústria Cultural**, p. 53-102. Trad. por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BARAKA, Amiri (JONES, LeRoi). **Black Music: Free Jazz e consciência negra 1959-1967**. Trad. André Capilé. São Paulo: sobinfluência edições, 2023.

\_\_\_\_\_. **O jazz e a sua influência na cultura americana**. Trad. Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Record, 1967.

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

DAHLHAUS, Carl. **The Idea of Absolute Music**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

DUARTE, Rodrigo. **Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão**. Chapecó: Argos, 2008.

\_\_\_\_\_. *Do irrepresentável à perrepresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos*. In: FENERICK, PORTUGAL, CONTE (orgs.). **A história nas artes**. Curitiba: Appris, 2023a, p. 167-182.

\_\_\_\_\_. *Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas*. In: DUARTE, R.; ROCHA, R. (orgs.). **Modos de presença nos fenômenos estéticos**. Belo Horizonte: Relicário, 2023b, p. 9-21.

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

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Lisboa. Lisboa: Edições 70, 2002.

HUSSAK, Pedro; IWAO, Henrique. *O regime romântico e a irrepresentação*. In: DUARTE, R.; ROCHA, R. (orgs.). **Modos de presença nos fenômenos estéticos**. Belo Horizonte: Relicário, 2023, p. 65-77.

PUCCIARELLI, Daniel. *Só há Beethoven e Hegel? Breve reflexão sobre uma frase de Adorno*. **ARTEFILOSOFIA**, Ouro Preto, n. 16, Julho 2014, p. 57-76.

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

WITKIN, Robert W. *Why did Adorno "Hate" Jazz?*. In: **Sociological Theory**, Vol. 18, No. 1., pp. 145-170, Mar., 2000.