MUSICA THEORICA 2021, V. 6.1
SCIENTIFIC ARTICLE
DOI: 10.52930/mt.v6i1.162
Data do recebimento: 04/07/2021
Data da aprovação final: 15/10/2021

Sinais dos tempos: a crítica musical de Adorno e o jazz negro de Mingus

Signs of times: Adorno's music criticism and Mingus's black jazz

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende
Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Resumo: É muito provável que Adorno nunca escutou Mingus, e que Mingus nunca leu Adorno. Este se interessou, antes, pelo jazz como fenômeno de massa, enquanto o primeiro buscava maneiras para sair dele. As críticas de Adorno ao jazz são bem conhecidas. Os principais textos nos quais elas se expressam compreendem um intervalo de 25 anos. Dentre eles está "Moda intemporal: sobre o jazz" (1953), publicado num momento em que a trajetória de Charles Mingus dá uma guinada em direção a criação de novas formas de atuação. Aproveito essa convergência à distância para aproximá-los e, com as chispas que a fricção de suas ideias produzem, tento iluminar os sinais dos tempos.

Palavras-chave: Theodor Adorno. Jazz. Charles Mingus. Música popular.

Abstract: It is likely that Adorno never listened to Mingus's music, and that Mingus never read Adorno's writtings. The latter was interested, rather, in jazz as a mass phenomenon, while the former tried ways to get out of it. Adorno's criticism of jazz are well known. The main texts in which it is expressed comprise a span of 25 years. Among them is "Timeless fashion: on jazz" (1953), published when the trajectory of Charles Mingus turns towards new forms of acting. I take advantage of this convergence at a distance to bring them closer and, with the sparks produced by the friction of their ideas, try to illuminate the signs of the times.

Keywords: Theodor Adorno. Jazz. Charles Mingus. Popular music.

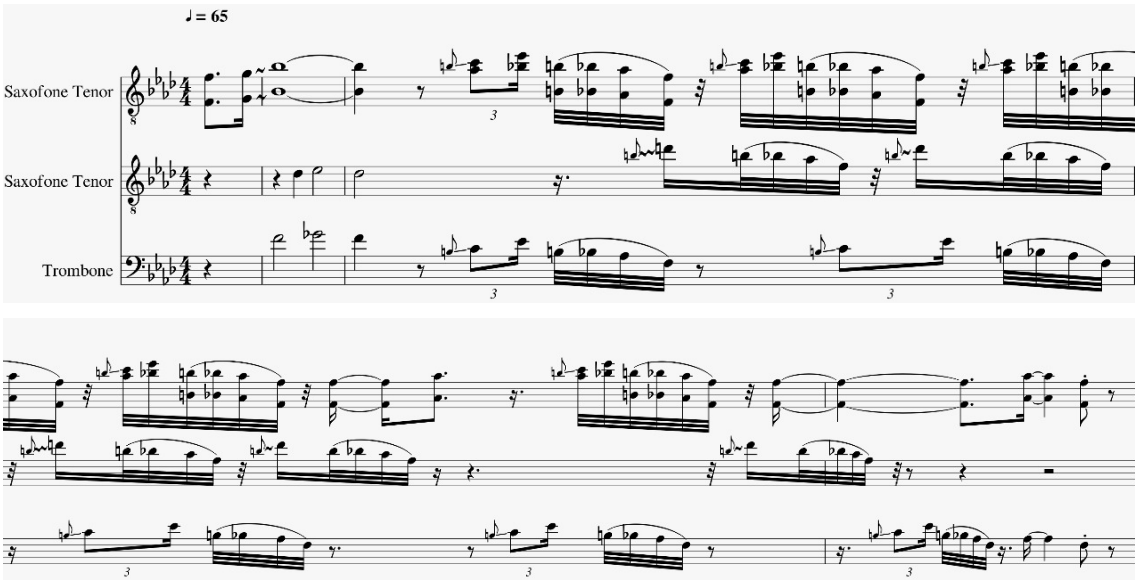
> [S]e trata é de reconhecer na aparência do temporal e do transitório a substância que é imanente e o eterno que é presente.
>
> – Hegel, Princípios da filosofia do direito, (2009, p. XXXVI)

1. O tempo na música

1.1. O "velho blues"

> Mas já não há lugar para as pessoas negras se encontrarem; elas estão separadas.
>
> – Mingus em entrevista a Goodman (1972 [2013], p. 228).

A primeira escuta da seção temática do *"Old" blues for Walt's Torin* de Mingus, lançado em 1964 no disco *Tonight at Noon*, deixa uma impressão duradoura. Essa impressão se liga à sensação temporal criada, na quadratura inicial da seção temática, entre a figuração melódica estática do trio (saxofones e trombone) nos três primeiros compassos e o material contrastante polifônico nos seguintes (Ex. 1). Efetivamente, tal contraposição apenas acentua a sensação que se projeta da escuta do material contrastante. Neste, a pulsação estabelecida pelos instrumentos de base (contrabaixo e bateria), que enfatiza a regularidade dos compassos acentuando o primeiro e o terceiro tempo de cada, contrasta com a textura polifônica criada pelos instrumentos de sopro.



Exemplo 1: Textura polifônica resultante no início da primeira exposição temática de *"Old" Blues for Walt's Torrin* (min. 0:15 a 0:25). Transcrição do autor.

A repetição do tema reforça e intensifica a sensação criada na primeira escuta (min. 0:58 a 1:13), pois a textura polifônica torna ainda mais difusa a pulsação devido à maneira como os instrumentistas de sopro interagem entre si e com os instrumentos de base. Tal rarefação da sensação temporal dependeu fundamentalmente da escuta mútua dos músicos durante a interação. Esta se deu num terreno sólido: o blues. Mas as aspas que envolvem o adjetivo que acompanha esse substantivo no título da composição inserem, pela ironia, um elemento temporal decisivo. É fácil interpretar a ironia: o blues que Mingus cria a partir do material tradicional não tem nada de "velho". Mais sutil é perceber que esse elemento temporal se expressa exatamente na interação entre os músicos, traduzindo-se na sensação que tematizei nas linhas iniciais deste ensaio: a escuta atenta de um pulso comum que, entretanto, se dissolve nas interações criadas a partir dele. Em sentido amplo, esse pulso comum é o blues.

Nos anos iniciais da década de 1970, Mingus se mostrava bastante preocupado tanto em relação à fragmentação conflitiva das iniciativas de organização política e religiosa de grupos negros, quanto em relação ao surgimento dos novos gêneros de música comercial que explorava elementos da música negra. Para ele, que não tinha muito apreço pela música religiosa (Mingus 1972 in Goodman 2013, p. 11), o blues era a única expressão musical capaz de aproximar e dar sentido coletivo às ações das pessoas negras, e a sua exploração comercial em curso naquele momento acentuava a separação dessas pessoas.

E o jazz? Mingus hesitava ver nele uma expressão musical capaz de uni-las. Uma dupla cisão se apresenta nesse caso. Por um lado, é recorrente em suas entrevistas desse período a ideia de que a transformação do jazz em música artística o separou das massas, sobretudo do grande público negro: "As massas negras não iam atrás da nossa música; a América foi, mas eram pessoas predominantemente brancas" (Mingus 1972 *in* Goodman 2013, p. 9). Por outro lado, insinua-se também uma cisão originária, instalada no momento mesmo do surgimento do jazz: "a própria sociedade, os sangue-azuis [...], não quer aceitar nada que o homem negro faz, como o jazz (eles impuseram a palavra 'jazz' na nossa música)" (Mingus 1972 *in* Goodman 2013, p. 230). Parece ressoar aqui uma leitura como a feita pelo poeta e crítico musical Kenneth Rexroth, segundo a qual "[a]s fontes do jazz são influenciadas pelo conflito racial e social, mas o jazz em

si mesmo aparece inicialmente como parte do negócio do entretenimento" (Rexroth 1958, s/n, citado também em Goodman 2013, p. 24).

O texto escrito por Rexroth, um desses intelectuais brancos que se interessavam pelo jazz e que citavam a música de Mingus, foi publicado em 1958. O "velho blues" que norteia este trabalho foi gravado em 1961. Era um momento de inflexão na história do jazz, que articulava, na reflexão e nas práticas musicais, as duas cisões.

1.2. O tempo da crítica

Trata-se de um veredito cabal sobre o jazz.
– Adorno, em correspondência a Benjamin, (2014 [1936], p. 214)

No inverno de 1961, Adorno começa a ministrar uma série de preleções sobre música que, mais tarde, seriam publicadas sob o título de *Ideias para uma sociologia da música*. Essa obra contém o último dos mais conhecidos ensaios do autor que tomam o jazz como objeto de discussão, "Sobre música ligeira", recolhendo ideias elaboradas ao longo de mais de vinte e cinco anos. A origem dessas ideias remete a um momento em que o cinema e o jazz eram as pontas de lança do processo de expansão e consolidação de um modelo norte-americano de cultura de massas, que mais tarde seria teorizado pelo próprio Adorno, em parceria com Horkheimer, no conceito de indústria cultural. A forma dessas ideias foi delineada, naquele mesmo período, em um famoso embate teórico.

Em 1936, foi publicado o famoso ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", de Walter Benjamin. Os percalços do texto são bem conhecidos, sobretudo no que se refere às sucessivas revisões exigidas pelos interlocutores de cuja aprovação a publicação dependia. Entre eles, como se sabe, estava Theodor Adorno. Inconformado com o lugar ocupado pela obra de arte autônoma no diagnóstico da "perda da aura", e, mais ainda, com a esperança que seu colega depositava no cinema como meio para uma nova educação dos sentidos capaz de ser mobilizada na luta contra o fascismo, Adorno interpelou Benjamin com as seguintes palavras: "Você subestima a tecnicalidade da arte autônoma e superestima a da arte dependente" (Adorno 2012, p. 212). Então, recomendou a seu interlocutor que realizasse, por um lado, "uma penetração

dialética da obra de arte 'autônoma'", e, por outro lado, "uma dialetização ainda mais forte da arte utilitária em sua negatividade" (Adorno 2012, p. 212).

Em 1936, foi publicado o famoso ensaio de Adorno "Sobre o jazz" e, alguns anos mais tarde, o não menos conhecido "Sobre música popular" (1941)[1]. É igualmente famosa a leitura da "negatividade" da arte utilitária que o autor apresenta nesses estudos. Ao reconhecer na produção e recepção do jazz um fenômeno exemplar do potencial mistificador da arte produzida no seio de uma sociedade capitalista massificada, Adorno colecionou, em vida e *a posteriori*, desafetos. Para muitos, ele exagerou na dose. Os mais condescendentes costumam relevar a radicalidade das suas afirmações destacando que o texto de 1936 fora escrito tendo em vista o reflexo do "*hot jazz*" em territórios europeus, inundados pela emergência do nazifascismo. A escuta do repertório de *standards* sendo executado por bandas militares permitia uma fácil associação entre o jazz e a submissão voluntária à ordem. O próprio autor aponta para o aspecto conjuntural de suas reflexões quando, em uma carta de 1949, afirma: "O ensaio em questão foi escrito na Europa, e muitos detalhes estão desatualizados" (Adorno 2006, p. 249). Por outro lado, argumenta-se que o estudo de 1941, escrito nos EUA no seio de um abrangente projeto de investigação empírica da música de rádio[2], não fora capaz de fazer a distinção, ainda turva para a época, entre o jazz comercial de tipo *Tin Pan Alley* e as práticas que começavam a se diferenciar do *mainstream*[3]. Tais ressalvas, entretanto, não dão conta de alcançar seu objetivo principal: delimitar, numa só tacada, um campo de validade restrito às observações de Adorno – que seria responsável pelo seu limitado poder de diagnóstico – e, ao mesmo tempo, preservar o filósofo dos ataques ferozes dos estudiosos da música popular. Na sequência daquela mesma carta, Adorno completa: "mas eu ainda mantenho hoje as concepções básicas [daquele estudo]"

---

[1] "Sobre o jazz" foi precedido por um escrito de 1933 intitulado "Despedida do Jazz", do qual retira algumas de suas ideias fundamentais. Conferir Kuehn, Frank (2015).

[2] Conferir, por exemplo, Carone (2011).

[3] Carone explica que, "[d]esde o fim de 1890 até 1950, foi consolidado um sistema que unificava as grandes editoras de música impressa (*sheets*), compositores, letristas, e *pluggers* para a produção, divulgação e distribuição da música popular norte-americana no país e no mundo. Esse sistema foi conhecido como *Tin Pan Alley* e só cedeu o seu lugar à indústria fonográfica a partir de meados de 1950. (Carone 2011, p. 167).

(Adorno 2006, p. 249). Em outubro desse mesmo ano (1949), o filósofo regressaria a Europa.

Em 1953, ano em que o Instituto de Pesquisa Social se reestabeleceu em Frankfurt, foi publicado o ensaio "Moda intemporal: sobre o jazz", também de Adorno. Como o título do artigo já indica, tempo é a coordenada que orienta suas reflexões. A gênese deste texto é inseparável da experiência do tempo que o separa daqueles ensaios de 1936–41, motivados pela discussão com Benjamin. É a permanência do jazz enquanto mercadoria "em voga" ao longo desse período que, desta vez, motiva a retomada da crítica de sua natureza sócio-musical. Essa permanência se fez perceber, aos ouvidos de Adorno, como a experiência de uma contradição, que logo se anuncia no título do artigo. Sendo o tempo a própria essência da moda, como uma moda musical pôde se manter como fenômeno de massas ao longo de mais de 30 anos, parecendo não estar sujeita ao passar do tempo? Como não poderia deixar de ser, em Adorno, o desenvolvimento dessa contradição articula a constituição interna do fenômeno com a dialética materialista. Assim, as relações entre tempo musical e tempo histórico-social, mediadas pelo "sujeito do jazz" (o mesmo de 1936), se definem e reforçam mutuamente: trata-se de uma mesma temporalidade que, ao desdobrar-se nos bens culturais, recobre, reafirma e aprisiona a experiência. Numa formulação sintética, lemos:

> Assim como nenhuma peça de jazz conhece, em um sentido musical, a história, como todos os seus componentes podem ser desmontados e remontados, e como nenhum compasso segue a lógica do decurso musical, assim a moda intemporal torna-se parábola de uma sociedade planejadamente petrificada (Adorno 1998, p. 121).

Com base no estudo inacabado de Max Weber sobre música, Juan José Carreras argumenta que a racionalização do tempo musical, impulsionada tanto pela "problematização do caráter temporal, fluido e esquivo do fato musical enquanto realização" quanto pelo desenvolvimento de meios técnicos como a notação musical racional, foi a porta de entrada para que o tempo histórico se instaurasse na música[4]: "O tempo musical da composição *é* tempo histórico,

[4] "A íntima relação entre grafia musical, composição e racionalização do tempo fica patente na importância crescente que a explicação e o desenvolvimento da notação musical adquirem na práxis e teoria da música medievais e, precisamente, no peso que a discussão dos parâmetros temporais tem nessa teoria que, assim, passa de um paradigma fundamentalmente estático (de natureza grega, platônico-pitagórica, centrada em torno dos conceitos de sistema e consonância),

possibilita uma história da música 'desde dentro'" (Carreras 2004, p. 282). É justamente esse tempo histórico que, segundo Adorno, estaria ausente no jazz. Em seu lugar haveria um tempo abstrato, que permanece essencialmente o mesmo apesar, ou melhor, justamente pela maneira como os elementos musicais são dispostos para conformar cada composição. Desse modo, ao invés de tempos qualitativamente distintos e reciprocamente determinados, reina no jazz a "monótona unidade [...] dos tempos sempre idênticos" (Adorno 1998, p. 129).

O processo de racionalização da música ao qual Carreras se refere, que incide tanto nos meios materiais quanto nas próprias técnicas e recursos composicionais, apresenta-se ao compositor como história sedimentada em um material musical. A autonomia daquele só poderia se realizar através deste, num diálogo em que o material, sobre o qual as intenções do compositor são trabalhadas, volta a agir sobre a consciência deste. Assim, a subjetividade do compositor se transforma pela experiência temporal em que aquilo que antes era abstração se torna realidade. Apesar de se questionar sobre a necessidade de se trabalhar o material musical na esfera da música de entretenimento, Adorno busca os motivos para que esta atividade seja substituída pela aplicação arbitrária de fórmulas e clichês. Ele os encontra, sobretudo, na submissão do jazz à esfera econômica:

> A concorrência do mercado cultural provou o sucesso de um certo número de técnicas como a síncopa, sons meio vocais e meio instrumentais, harmonia impressionista imprecisa e instrumentação opulenta de acordo com a regra do "não economizamos em nada". Essas técnicas foram em seguida selecionadas e rearranjadas caleidoscopicamente em combinações sempre novas, sem que houvesse a menor relação recíproca entre o esquema do todo e os não menos esquemáticos detalhes (Adorno 1998, p. 121).

Ao ser submetida à heteronomia da esfera das relações de produção e consumo de bens culturais, a relação entre sujeito e material, que está na base da possibilidade da autonomia estética, é substituída por uma montagem arbitrária dos elementos musicais. Assim, as combinações sempre novas surgidas desse procedimento visam justamente barrar a emergência do novo enquanto elemento temporal intrinsecamente dinâmico, que Carreras vincula às relações entre historicidade e composição. A produção planejada, diz Adorno, "parece

---

a outro (aristotélica, centrado em torno de questões rítmicas e de sua *ars notandi,* inerentes à consideração da música polifônica como composição/texto)" (Carreras 1994, p. 279).

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).

Remeter a fundamentação da "paradoxal imortalidade do jazz" à esfera da economia permite estabelecer uma correspondência entre o tempo musical no jazz e a produção de mercadoria. Se foi justamente o tempo da produção econômica burguesa, o tempo do "trabalho que transforma as condições históricas" (Debord 2000, p. 116), que instaura o tempo histórico, irreversível, a vivência concreta desse tempo encontra-se bloqueada pelo desenvolvimento da própria sociedade que lhe deu origem. A manutenção da concentração do poder econômico que lhe é inerente depende, portanto, da "permanência de uma nova imobilidade *na história*" (Debord 2000, p. 118). Essa "nova imobilidade" "[é] o tempo da produção econômica, dividido em fragmentos abstratos e iguais, que se manifesta em todo o planeta como o *mesmo dia*." (Debord 2000, p. 120).

Assim, retornamos ao mesmo ponto:

> Quanto mais perfeitamente a indústria cultural erradica as diferenças, reduzindo com isso as possibilidades de desenvolvimento de seu próprio meio, tanto mais esta empresa, orgulhosa de seu dinamismo, aproxima-se de uma situação estática. Assim como nenhuma peça de jazz conhece, em um sentido musical, a história, como todos os seus componentes podem ser desmontados e remontados, e como nenhum compasso segue a lógica do decurso musical, assim a moda intemporal torna-se parábola de uma sociedade planejadamente petrificada (Adorno 1998, p. 121).

O "novo" neste retorno enfatiza justamente o bloqueio que a indústria cultural impõe ao desenvolvimento dos seus próprios meios, e que leva o dinamismo musical do jazz a ser a própria negação de um tempo musical dinâmico. O bloqueio que a indústria cultural projeta sobre essa música é símbolo do bloqueio que a sociedade projeta sobre o movimento dinâmico próprio das contradições sociais, de modo que a temporalidade estática e abstrata é a barreira com a qual essa sociedade represa o tempo dinâmico inerente ao desenvolvimento dos conflitos capaz de superá-la.

1.3. Sinais dos tempos

> [E]les nos possuem Mingus. Se eles não nos possuem, eles nos tiram de cena. Jazz é negócio grande para o branco e você não consegue se mexer sem ele. Nós somos apenas formigas operárias. Ele possui as revistas, agências, gravadoras e todas as conexões que vendem jazz ao público.
>
> – Mingus, Autobiografia, (1991 [1971], p. 188)

Adorno não se contradiz quando afirma, em 1949, que conserva os aspectos fundamentais de sua crítica ao jazz. "Moda intemporal" cria certo efeito de *dejavú* na recepção de seus textos. No pulso regular da crítica reaparece a síncopa como expressão da "esterilidade" do tempo musical no jazz. Se em algum momento ela esteve vinculada a práticas musicais potencialmente transgressoras, a leitura adorniana reafirma que, desde a industrialização dessa música, a síncopa teria sido neutralizada e incorporada ao ritmo da produção em cadeia de *standards*, de modo que seu caráter aparentemente "perturbador" jamais toca a uniformidade do "sempre idêntico" (Adorno 1998, p. 117). Assim, para criar um paralelo entre o "sujeito do jazz" e o fundamento social ao qual ele remonta – a saber, uma relação entre individuo e sociedade baseada na afirmação da individualidade enquanto potência impedida de se desenvolver, mutilada portanto –, Adorno reinvoca o palhaço[5]. E, ao reconhecer na síncopa a figura musical equivalente ao seu tropeço, afirma: "pensa-se em primeiro lugar no *clown* excêntrico ou fazem-se comparações com antigos cômicos do cinema. A manifestação de fraquezas individuais é revogada, e a hesitação [no original, *Stolpern*, tropeço] é confirmada como uma espécie de habilidade superior" (Adorno 1998, p. 127).

No mesmo ano da publicação de "Moda Intemporal", 1953, a revista *Downbeat* traz à luz uma entrevista dada por Charles Mingus a Nat Hentoff[6]. A postura combativa que ele assumia diante da indústria do jazz[7] se traduzia, por

---

[5] A figura do palhaço aparece no ensaio de 1936 "Sobre o jazz" (Adorno 1989–90, p. 65–66).

[6] "*Mingus in Job Dilemma, Vows 'No Compromise'*". Não tive acesso à publicação em sua íntegra. Os fragmentos que dela citarei foram extraídos dos trabalhos de Hentoff (1957), Saul (2001), Rustin (2006) e Horton (2007). Hentoff, além de entusiasta do jazz e defensor dos direitos civis, manteve uma amizade duradoura com Mingus. Justamente em 1953, após um ano trabalhando como colunista, se tornou editor da *Dowbeat*, cargo que manteve até 1957.

[7] Essa postura crítica não se limitava à esfera discursiva. Como destaca Saul, "Mingus fez um grande esforço para declarar sua independência da indústria musical e suas orquestrações de

exemplo, numa diferenciação entre as práticas realmente criativas e as imitações que delas foram feitas visando o sucesso comercial. Chama a atenção o termo que ele emprega para referir-se a essa situação. Em suas próprias palavras, "caímos agora na estandardização" (Hentoff 1957, s/n).

Nessa entrevista, Mingus também recorre à figura do palhaço. Segundo ele, "o palhaço tomou conta do jazz", e, ironizando os espetáculos através dos quais essa música se afirmava como um dos principais produtos da indústria do entretenimento, ironiza:

> bom jazz é quando o [*band*] *leader* pula sobre o piano, balança os braços e grita. Jazz fino é quando o tenorista joga o pé pro ar. Jazz excelente é quando ele vomita uma nota perfurante por 32 compassos e desaba sobre seus pés e joelhos. Um puro gênio do jazz se manifesta quando ele e o resto da orquestra correm ao redor do salão enquanto a sessão rítmica faz caretas e dança ao redor dos seus instrumentos. Os empresários faturam com esses artistas de circo como *jazzmen* porque "jazz" se tornou uma mercadoria para vender, como maçãs ou, mais precisamente, milho [*corn,* brega] (*Apud* Horton 2007, p. 190–191 e Saul 2001, p. 398).

Desde 1914, afirma Adorno, o jazz se mantinha como fenômeno de massas. Em seu processo de industrialização, "os aspectos selvagens das práticas das primeiras *jazzbands* de Chicago e do Sul do país, especialmente em New Orleans, amenizaram-se com a crescente comercialização e com a ampliação do público" (Adorno 1998, p. 117). E, frente as reivindicações de que os elementos africanos presentes na formação do jazz popular sejam interpretados como signos de resistência cultural, Adorno rebate:

> a presença de elementos africanos no jazz não pode ser posta em dúvida mas também não há dúvida de que toda espontaneidade nele foi acomodada, desde o início, a um esquema rígido, que associou e continua a associar ao gesto da rebeldia também a disposição à obediência cega (Adorno 1998, p. 118).

Articulam-se, nessas citações, duas concepções fundamentais da reflexão adorniana: "a disposição para a obediência" favoreceu a standardização. O caso

---

gosto popular. […] ele estava tão obcecado com a autonomia de sua própria arte quanto com as maquinações comerciais de selos discográficos, promotores, críticos e audiências […] Mingus lutou por seu nicho no interior do mundo corporativo do jazz lançando ataques de guerrilha de alto conceito, sub-financiadas, e de vida curta, a quase todo setor de uma indústria que, segundo ele, 'rendeu milhões aos nossos senhores [de escravos]'" (Saul 2001, p. 396–97).

da síncopa é exemplar dessa situação. Uma vez que os *standards* são determinados por uma estrutura abstrata, que subjaz o curso específico da música e que existe independentemente dele, qualquer potencialidade individual é absorvida e neutralizada dentro do esquema pré-figurado e recheado de clichês e fórmulas facilmente digeríveis. Assim, qualquer elemento que possa desafiar o esquema geral do *standard*, devido a sua "disposição para a obediência", se transforma em potência mutilada e, desse modo, corresponde à expressão musical do tipo social dominante, ao qual Adorno se refere, valendo-se da teoria psicanalítica, como castrado.

"The Clown" é o nome do disco que Mingus lançou em 1957. Na faixa que dá nome ao disco, um narrador conta a história de um palhaço que conquista a fama entretendo a audiência com números que lhe mutilam o corpo. O trajeto em que o palhaço se torna consciente da eficácia da relação direta entre auto-mutilação e fama conquistada é o mesmo trajeto que faz com que a sua visão sobre a realidade, antes colorida, se torne cinza. Ele morre no auge da fama, com inúmeros contratos para assinar e com seu empresário tramitando negócios ao telefone 24 horas por dia. A crescente auto-submissão do palhaço às exigências do sucesso, exigências essas que maltrataram o seu corpo até a morte, é também a sua crescente conscientização em relação às regras do jogo. No texto da contracapa do LP, Hentoff cita justamente o fragmento da entrevista que realizara em 1953 com Mingus no qual o músico critica a "estandardização" do jazz.

2. Composição e performance: o tempo cindido

2.1. O excêntrico

> A lembrança das origens anárquicas, que o jazz compartilha com todos os movimentos de massa atuais, foi inteiramente reprimida, mesmo que ainda consiga sobreviver abaixo da superfície. O jazz como instituição é algo dado, taken for granted, limpo e asseado
>
> – Adorno, Moda intemporal, (1998 [1953], p. 126).

O excêntrico, diz Benjamin no estudo sobre "A obra de arte", foi o precursor das figuras cômicas que se instalaram confortavelmente no cinema e que, provocando o riso pelo *nonsense* ou pelo grotesco, tinham efeito terapêutico

sob as tensões acumuladas no inconsciente (2014, p. 103). Também neste ponto o ensaio benjaminiano teve seus desdobramentos no pensamento de Adorno[8]. Já no texto de 1936, ele aparece dialeticamente ligado ao palhaço, diferenciando-se deste pela integração social "por cima": "Ele é, como o palhaço, o doido e o outsider, e pode bem beirar o ridículo. Mas a sua exclusão manifesta-se imediatamente – não como impotente […], mas ao invés, como superioridade, ou a aparência dela" (Adorno 1989–90, p. 65). Mais tarde, junto com Horkheimer, ele afirmou que a indústria cultural neutralizava o *nonsense* ao transformá-lo em dispositivo narrativo que evita o desenvolvimento coerente da ideia:

> Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e não da Ideia do todo. Não há enredo que resista ao zelo com que os roteiristas se empenham em tirar de cada cena tudo o que se pode depreender dela. Por fim, o próprio esquema parece perigoso na medida em que estabelece uma conexão inteligível, por mais pobre que seja, onde só é aceitável a falta de sentido (Adorno; Horkheimer 1947 [2002], p. 128–29).

As similaridades com a análise do *standard* são notáveis. Mas vale aqui atentar para a continuação do argumento dos autores:

> A tendência do produto a recorrer malignamente ao puro absurdo – um ingrediente legítimo da arte popular, da farsa e da bufonaria desde os primórdios até Chaplin e os irmãos Marx – aparece da maneira mais evidente nos gêneros menos pretensiosos. [… Neles] Exatamente como os objetos dos filmes cômicos e de terror, o pensamento é ele próprio massacrado e despedaçado (Adorno; Horkheimer 2002, p. 129).

Encontramos novamente aqui a reelaboração crítica da perspectiva benjaminiana: o excêntrico, precursor de Chaplin e dos irmãos Marx na arte popular, enquanto distensão crítica da linguagem pelo desvelamento do absurdo nela contido, é domesticado e absorvido como mecanismo racional de despedaçamento da ideia naquilo que nela haveria de consequente. Essa perspectiva faz eco àquele outro aspecto da crítica adorniana ao jazz, manifestado na mencionada carta de 1949, segundo a qual todo o potencial dissonante das práticas originárias do jazz fora absorvido e neutralizado no momento de sua industrialização graças a sua disposição para a obediência.

---

[8] Na correspondência com Benjamin, Adorno afirma ser o excêntrico o tema central de seu estudo coetâneo sobre o jazz (Adorno 2012, p. 214).

Roland Kirk foi um dos saxofonistas que participaram da gravação do "velho blues" que comentei no inicio deste ensaio. Sua atuação no jazz foi marcada, sobretudo, por suas performances. Praticamente cego, Kirk subia ao palco com três saxofones (dois deles absolutamente inusuais) e um emaranhado de sirene, apito e pequenos instrumentos de percussão pendurados em seu pescoço. Além de tocar os três saxofones ao mesmo tempo, utilizando a técnica de respiração contínua, sua performance incluía outros aspectos músico-gestuais chamativos, como golpes em gongo e giros com mangueira de jardim. Tampouco era raro vê-lo tocar flautas de nariz (uma em cada narina) enquanto cantava ou tocava flauta transversal. Diz-se também que, inspirado em sonhos, mudara letras de seu nome original, Ronald, e, mais tarde, incorporara um segundo nome, Rashaan. Em suma, Rashaan Roland Kirk era uma figura excêntrica.

Mas ela não desponta no vazio. A excentricidade era um elemento tão recorrente no jazz que, em 1964, Nat Hentoff perguntava sobre a importância do culto da personalidade para essa música ao observar que,

> frequentemente[,] parece que . . . para uma figura do jazz ser bem-sucedida, ela deve ter um traço de personalidade proeminente […]. A aparente distintividade de suas personalidades – cômica, urbana, desdenhosa e apaixonada – aparece como a razão de ser de seu gênio como músicos e seu poder relativo como homens negros" (Hentoff *apud* Rustin 2006, p. 315).

A polaridade dialética que se estabelece entre o palhaço e o excêntrico se instalou, historicamente, nas próprias condições de exponibilidade da figura do negro no âmbito da cultura de massas em formação desde as décadas finais do século XIX[9]. Sendo uma caricatura de si mesmo e, ao mesmo tempo, repositório de habilidades naturais especiais (enquadradas no conceito de exótico), a figura do negro foi assim absorvida por aquela cultura[10]. Daí a insistência de Adorno com a síncopa, a um só tempo tropeço e signo de alteridade cultural, ambos

---

[9] Essa forma de exposição do negro tem importantes raízes no mundo colonial. Mbembe, por exemplo, afirma que "a lógica francesa das raças opera sempre por anexação do Outro racial e sua higienização no enredado trio de exotismo, frivolidade e divertimento" (2014, p. 121–22). A literatura sobre esse tema é extensa e multifacetada. Em relação ao âmbito musical, conferir, por exemplo, Scott (2011) e Magaldi (2013).

[10] Fanon, ao criticar o livro de Mayotte Capécia (pseudônimo de Lucette Ceranus) e, através dele, o imaginário comum de branqueamento alimentado por mulheres negras da Martinica, comenta: "Em plena euforia mística, salmodiando um cântico encantador, Mayotte Capécia pensa que é um anjo que voa toda rósea e branca" (Fanon 2008, p. 60). Tanto aqui como em relação à obra Mbembe, agradeço aos comentários (e à generosa leitura deste artigo) de João Neves.

integrados. Mas é importante reconhecer o dinamismo interno dessa polaridade ao longo das décadas. Se num Fats Waller as habilidades musicais ainda se submetem à ação do cômico, num Thelonius Monk o polo do excêntrico começa a tomar para si o humor, invertendo o lugar do musical na performance[11]. É assim que Rashaan Roland Kirk inclui um toca-fitas K-7 na parafernalha pendurada em seu pescoço, reproduz uma gravação de Fats Waller junto ao microfone, e comenta:

> Eu tenho todos os tipos de amigos me ajudando aqui na banda. [Solfeja um fragmento da gravação] Fats Waller não estava realmente se comportando mal. Ele simplesmente foi mal-entendido algumas vezes. Porque muita gente pensou que ele era uma piada. O homem realmente tocava piano, mas como ele estava rindo, brincando com as pessoas, fazendo-as rir, as pessoas colocaram de lado sua música e o descartaram como sendo um piadista[12] (Kirk s/d, s/n).

Na medida em que essa referência a Waller é uma clara alusão metalinguística que Kirk faz a sua própria performance, ela é também um comentário à história da exponibilidade e da inclusão do negro na cultura de massas, que coloca em cena o "processo ambíguo de inclusão perversa, [a] autocrítica e [a] inventividade tática"[13]. Na medida em que evidencia essa exponibilidade, tal performance também faz alusão à dinâmica própria da inclusão da vida negra na modernidade. O excentrismo de Kirk não confirma a teoria adorniana do "sujeito do jazz", fundamentada na discrepância entre os ideais liberais e os mecanismos de dominação aos quais as pessoas estão submetidas numa sociedade de massas configurada pelo capitalismo monopolista, discrepância que transforma aqueles ideais no envoltório ideológico que justifica e oculta a própria dominação. Antes, aquele excentrismo aponta para um dos pontos cegos dessa teoria, que será discutido mais adiante.

---

[11] A emergência de músicos negros na indústria do jazz o longo da década de 1950 frequentemente dispensou o humor como elemento singularizador. Envolvidos pela "aura" da "genialidade", a ênfase em sua aparição recaiu fundamentalmente no polo do excêntrico, seja na agressividade de um Miles ou de um Mingus, seja no exoterismo de um Coltrane.

[12] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=URS-P9Zt8IU (min. 18:00 aprox.).

[13] Cito o comentário oportuno que João Neves acrescentou à leitura que fiz da performance de Roland Kirk.

2.2. Roland Kirk's Message

Uma das características marcantes da música de Mingus, sobretudo a partir de finais dos anos 50, é o emprego de materiais do blues. Muitas vezes, esse emprego é inseparável da própria performance, não apenas por causa das idiossincrasias de timbre, articulação, ornamentação etc., ou das diferentes abordagens à improvisação, mas, sobretudo, pelas consequências dessa performance para a própria composição. Isso significa que certas peças, do ponto de vista composicional, dependem essencialmente da maneira como os músicos interpretam os parâmetros performáticos estabelecidos por Mingus; daí a importância decisiva dos instrumentistas que o acompanhavam[14].

Isso é verificável, por exemplo, no "velho blues". Do ponto de vista estrutural, seu ponto de partida é a cristalizada fórmula de 12 compassos dividida em duas seções simétricas e contrastantes estabelecidas nas convencionais tonalidades de Fá menor e Si bemol maior. Essa unidade contrastante é reelaborada do ponto de vista harmônico e métrico na seção dos improvisos a partir das constantes mudanças de andamento (Fig. 1). Via de regra, essas mudanças não eram combinadas antecipadamente; antes, faziam parte das intensas práticas de interação desenvolvidas nas agrupações de Mingus. Daí a importância do baterista Dannie Richmond, que trocara o saxofone pelo set de instrumentos de percussão por causa da insistência de Mingus, para o tipo de música que este passou a buscar desde meados da década de 1950. Tais estratégias performáticas exploravam amplamente não apenas as mudanças de pulsação, mas também o uso expressivo das microdefasagens do pulso interno de cada músico no contexto da interação. Roland Kirk aproveitou momentos específicos das sucessivas mudanças de andamento no "velho blues" para criar, com dois saxofones, linhas melódicas em uníssono e intervalos harmônicos de terça que, seja pelo contraste com as elaborações melódicas precedentes e subsequentes (de caráter predominantemente ágeis e virtuosísticas), seja pela coerência das próprias linhas, soam como partes escritas (ponte) no interior da seção de improvisos (Figs. 2 e 3)[15].

---

[14] Sabe-se que Mingus valorizava e explorava as características particulares de cada músico que o acompanhava, levando-os a desenvolvê-las em direções inesperadas.

[15] Jenkins descreve de maneira bem diferente essa seção de improvisos (cf. Jenkins 2006, p. 88–89). A interpretação que faço está apoiada em conversas com o Prof. Dr. Raphael Ferreira, a quem agradeço a interlocução.

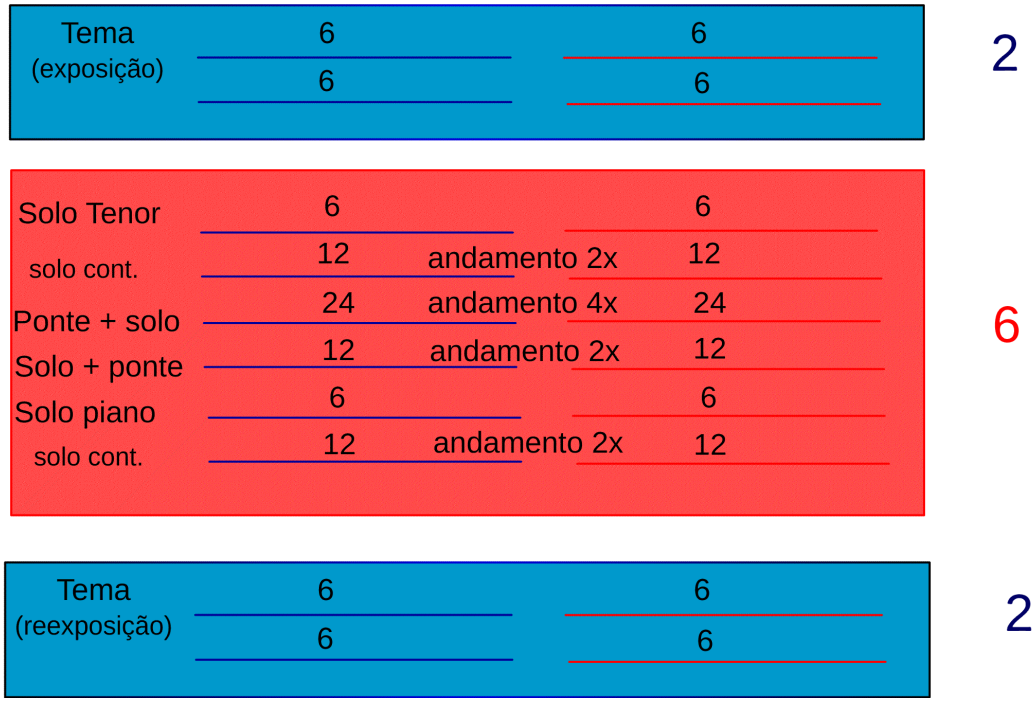


Figura 1: Esquema formal de *"Old" Blues for Walt's Torrin*, explicitando as relações contrastantes entre os segmentos de 12 compassos[16].

Figura 2: Esquema formal da seção de improviso de *"Old" Blues for Walt's Torrin*, explicitando as relações contrastantes e a sensação das estruturas formais criadas pela performance de Roland Kirk.

[16] Nesta e nas seguintes figuras, as cores azul e vermelho são empregadas para ilustrar visualmente as relações de contraste.

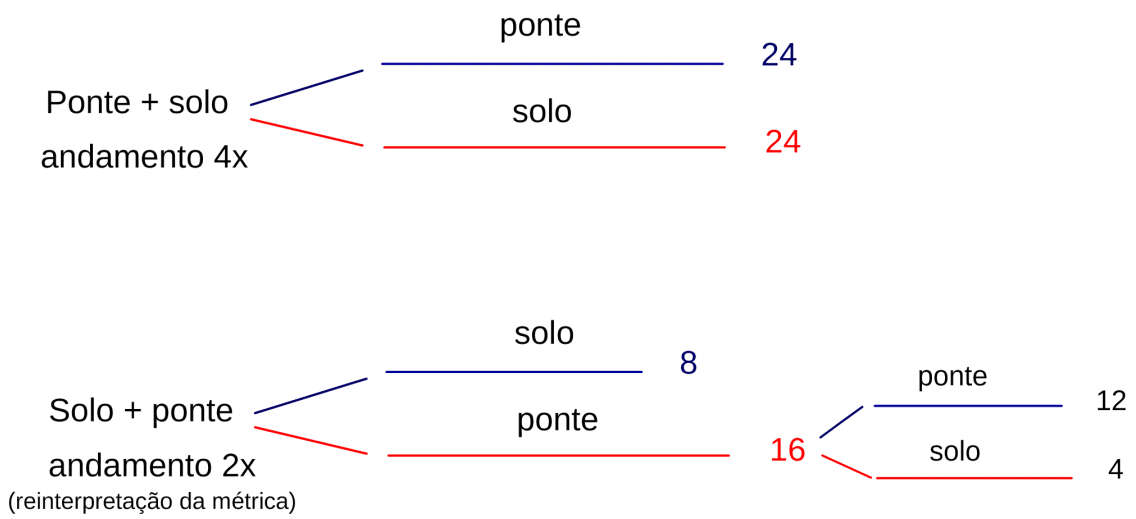


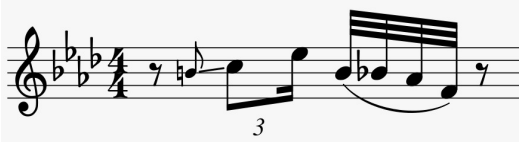
Figura 3: Esquema formal da estrutura central da seção de improviso de *"Old" Blues for Walt's Torrin* explicitando as relações contrastantes entre as partes do improviso de Roland Kirk realizadas com saxofone solo e as partes realizadas com dois saxofones.

Mas não é apenas nos improvisos que a singularidade da performance tem implicação para a configuração da forma. Nas seções de exposição e reexposição nota-se que não há propriamente um tema, mas sim pequenos fragmentos de perfis melódios cuja emergência e definição dependem, em grande medida, dos executantes[17]. Isso fica claro pela comparação entre a versão de 1961, lançada em 1964 no *Tonight at Noon* sob o título *"Old" blues for Walt's Torin*, e a versão do LP *Mingus Plays Piano*, lançada no mesmo ano de 1964 e renomeada *Roland's Kirk Message*[18]. Nessa última versão, o "velho blues" soa como uma improvisação a partir de inflexões do material blues dentro de um enquadramento harmônico específico. Assim, a gravação ao piano explicita a centralidade do elemento performático para a definição do material. A expressividade desse procedimento emerge, entretanto, da própria falta de definição do material performado no sentido da determinação clara da

[17] A decisão de parar de escrever as partes de suas músicas foi uma decisão tomada por Mingus num momento crucial de sua trajetória em meados dos anos 50. A substituição da escrita das partes instrumentais por instruções orais em 1954 (Santoro 2011, p. 109–110) coincide com a fundação do *Jazz Workshop*, iniciativa estético-musical-empresarial de Mingus que voltará a ser mencionada ao longo deste trabalho. Minha principal referência sobre esse tema foi o trabalho de Scott Saul (2001).

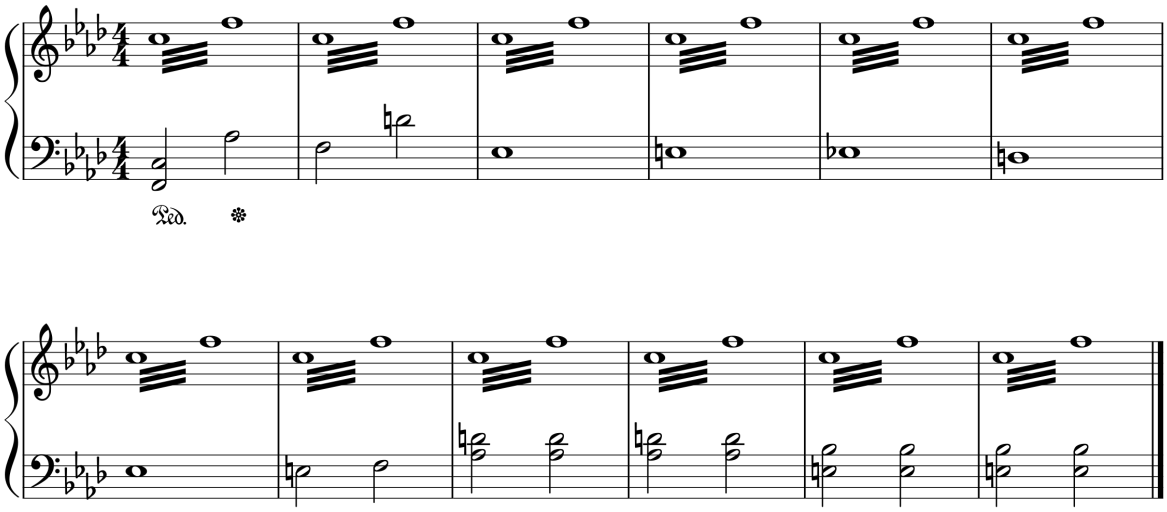
[18] É provável que a força da performance para o resultado final da gravação tenha sido a principal razão para que Mingus rebatizara a composição.

articulação entre alturas e ritmo. Isso fica evidente quando é apresentado, ao piano, o "clichê" blues explorado como material contrastante no início da exposição temática. Na gravação de 1961, é possível representá-lo graficamente como



Exemplo 2: "Clichê" disparador da performance que compõe a textura polifônica na seção de exposição temática de *"Old" Blue for Walt's Torrin* (transcrição do autor).

Já na gravação ao piano o mesmo material apresenta-se de maneira ainda mais turva, quase balbuciado. É como se o gesto performático se sobrepusesse à necessidade de clareza na apresentação do material. Nesse sentido, é interessante notar como a sensação temporal produzida na relação entre a performance desse "clichê" e a pulsação dos instrumentos de base na gravação de 1961 se reapresenta, ao piano solo, na contraposição entre o trêmolo que constitui a ideia básica – ou melhor, um esboço de uma ideia que nunca se enuncia claramente – e as notas na mão esquerda que estabelecem o pulso e sugerem a harmonia (Ex. 3):



Exemplo 3: Início reexposição da seção temática de *Rolank Kirk's Message* (min. 0:44 a 1:05). Transcrição do autor.

O "velho blues" e a "mensagem de Kirk" foram lançados no mesmo ano de 1964. Ambos os títulos são intercambiáveis: à peça ao piano solo caberia perfeitamente o de *Old Blues for Walt's Torin*, na mesma medida em que *Roland*

Kirk's Message se ajusta à gravação do Jazz Workshop. Essa maleabilidade não é sinal de indiferença ou arbitrariedade. Ela aponta, isso sim, para o núcleo opaco do conceito de composição implicado nessa peça, estabelecido em torno daquilo que escapa à abrangência e à determinação histórica desse conceito. Nesse sentido, ambas as gravações se complementam e explicitam o que está em jogo nesse blues: dar expressão àquilo que, na performance, permanece como inarticulado na apresentação do material, e que, no entanto, tem força de configuração. No início deste ensaio, relacionei o adjetivo "velho" com a temporalidade específica produzida pela interação coletiva. A comparação entre as duas gravações explicita a substância da performance evocada pelo adjetivo e, ao mesmo tempo, a conecta com o elemento temporal. Essa busca pelo inarticulado, enquanto substância performática, se comunica com um aspecto da história da música negra norte-americana que Fumi Okiji coloca em primeiro plano ao afirmar que, na performance dos antigos músicos de blues,

> [h]á um jogo entre designação direta e precisão indescritível. Som bruto pode deslizar em palavra e em música, se tornando música e palavra em graus variados. Palavras mastigadas e frases musicais corrompidas nos permitem compartilhar aquilo que somos incapazes de dizer em linguagem direta (Okiji 2018, p. 79).

Elaborar essa relação historicamente constituída entre linguagem e expressão a partir da teoria adorniana pode contribuir tanto para a revisão de certos aspectos dessa própria teoria quanto para ampliar a compreensão da música de Mingus.

2.3. Material musical, consciência e dupla-consciência

> Só se abandona o blues quando se deixar de dizer "negro" ou "preto". [...] Quando eles começarem a nos chamar de cidadãos de primeira classe – o que nunca acontecerá [...] – então talvez não exista mais razão para o blues [existir] (p. 227)
>
> – Mingus em entrevista a Goodman em 1972 (Goodman 2013, p. 227)

> a obra expressiva negra não pode deixar de lançar luz sobre as (im)possibilidades da vida negra.
>
> – Okiji 2018, p. 4

Discuti anteriormente a ideia de que o tempo histórico se instala no interior da própria música através de uma progressiva racionalização de seu material pautada pela possibilidade da previsão e do cálculo de seus parâmetros constitutivos[19]. Elaborando essa matriz weberiana, o conceito material musical em Adorno orienta a leitura da história para captar os momentos em que esse domínio consciente do material musical aponta para um movimento de progressiva autoconsciência artística. Não por acaso um ponto de inflexão decisivo nessa relação se dá na virada do século XVIII para o XIX, quando a autonomia enquanto conceito e ideal se espraia nos mais diferentes âmbitos da vida social, inclusive o musical. A relativa autonomia da criação musical, conquistada num intenso diálogo entre consciência artística e material musical, se realiza no próprio processo composicional, que se decanta como texto. É nele que pode se inscrever o momento de verdade da composição[20]. O descolamento da performance implicado nesse processo de racionalização não significa sua ociosidade. Apesar de ter-se tornado um momento problemático da obra, esta não a dispensa porque dela depende a expressão sensível do seu teor de verdade.

A música negra norte-americana entra definitivamente no âmbito da escrita musical no seio da cultura de massas cosmopolita que se expandia em finais do século XIX. Scott demonstra como características associadas a essa música, tais como a sincopação, a estrutura responsorial, os modelos pentatônicos, a *blue note*, entre outras, foram decantados de maneira estereotipada na escrita do repertório de entretenimento a partir da representação caricata e depreciativa feita pelos *black-face ministrels* (Scott 2011, p. 144–170). Examinando o impacto dessa cultura cosmopolita no Rio de Janeiro, Magaldi argumenta que, ao serem incorporados à cultura de massas por meio desses estereótipos de alteridade diluídos na sintaxe da música de salão, os músicos negros ficaram privados dos meios para representarem a si próprios (Magaldi 2013, p. 74). Esses estereótipos são meios pelos quais a população afro-descendente ganha visibilidade como o "outro", visibilidade que se realiza "dentro dos 'limites de uma bem definida e rentável convenção de entretenimento de massa'" (Hick *apud* Madalgi 2013, p. 79). A especificidade da vida negra, cindida entre o que se é para si e o que se é para outros, foi teorizada,

[19] Para uma discussão mais detalhada, cf. Rezende 2012; 2014.

[20] Sobre a relação entre a obra de arte e seu teor de verdade, ver Adorno (1982) e Benjamin (2009).

ainda no século XIX, nos conceitos de véu e dupla-consciência formulados por Du Bois. Ao reelaborar a teoria da dupla-consciência da pessoa negra à luz do pensamento adorniano sobre o jazz, Fumi Okiji cita a Jared Sexton para afirmar que "'a vida negra não é vivida no mundo em que o mundo vive, mas é vivida de maneira subterrânea, no espaço sideral'. E esse para além [*beyond*] negro é impensável para o mundo" (Okiji 2018, p. 52). Nesse subterrâneo, permanece velado "aquilo que Du Bois lindamente descreve como 'um país não descoberto, uma terra de coisas novas, de mudança, de experimentação, de esperança selvagem e realização sombria, de superlativos e itálicos – de poesia e prosa maravilhosamente misturadas'" (Okiji 2018, p. 37).

Como argumenta Paul Gilroy (2001) em sua crítica aos autores que teorizam a modernidade, esta tem na escravidão um de seus pilares constitutivos. Proponho aqui uma leitura dessa questão à luz da discussão anterior. Se o momento "progressista" da modernidade pode ser lido, pelo viés adorniano, como autonomia relativa e consciência de si alcançadas na relação dialética que estabelece com o material musical, relação essa que possibilita que a elaboração artística projete na obra de arte plasmada como texto um teor de verdade, é possível formular teoricamente e de maneira pura a sua contrapartida: uma música que, forçosamente velada pela escrita e cindida entre si e a representação de si, resguarde na performance a possibilidade de uma relação verdadeira consigo mesma. Quando Okiji complementa a citação de Sexton com a afirmação de que o "para além negro é impensável para o mundo", ela está também recolocando o pensamento de Adorno sobre o jazz a partir de aspectos centrais da teoria desse mesmo autor, especificamente sua dialética negativa. Ela tematiza esse algo que resiste à identificação e à racionalidade instrumental, essa dimensão crítica da vida negra que resiste a sua própria aniquilação na assimilação feita de sua imagem. No blues, isso se conserva naquilo que vai além da codificação da sincopação, da *blue note*, do pentatonismo, da estrutura responsorial etc., e que consegue resistir apenas na performance. Na já mencionada carta de 1949, Adorno responde à indagação de seu interlocutor sobre a possibilidade do jazz ser traduzido em notação musical da seguinte maneira:

> toda notação é, antes, uma maneira de fixar a música dentro de um continuum idiomático [tone-lingual] respectivamente dado. Até certo ponto, o jazz constitui esse modo de continuum *sui generis* [...] que de alguma

> maneira é diferente daquele da música artística ocidental. Na medida em que se adentra nesse continuum, entretanto, é possível usar a notação na mesma medida em que é possível notar a música artística ocidental em seu continuum (Adorno 2006, p. 248).

Adorno pressupõe, portanto, que a notação musical se relaciona com o *continuum* idiomático da mesma maneira para a música artística ocidental e para a música negra norte-americana. Isso pode ser verdadeiro para uma parcela das práticas musicais nele circunscritas, mas não para sua totalidade. Quando se trata da matriz musical negra tal como pensada por Okiji, não são as possibilidades técnicas da escrita que estão em jogo, mas sim sua função histórica na formação dessa música e o acesso à linguagem que ela permite e, ao mesmo tempo, vela. É nessa cisão que se inscreve a possibilidade de expressão dessa música. Assim, a afirmação complementar de Adorno segundo a qual "a música viva só acontecerá se se entender o sentido da linguagem como um todo" (Adorno 2006, p. 248) precisa ser reelaborada para alcançar o aspecto expressivo dessa música negra: a música viva só acontecerá se se experimentar a cisão que marca sua participação na linguagem.

Reconstruindo a crítica adorniana ao jazz, Witkin afirma que "temporalidade pressupõe socialização, uma interação baseada na mediação e na diferença", e, mais aditante, expande essa ideia dizendo que "a verdadeira socialização sempre é expressiva, Ela é a fagulha de reciprocidade pela qual o sujeito, imerso em relações sociais, traz à tona a vida social 'desde dentro'" (Witkin 2000, p. 153). É essa temporalidade própria de uma "verdadeira socialização" que está desarticulada e represada no capitalismo avançado. Se ela pôde migrar para o interior da produção musical num momento de inflexão da modernidade, traduzindo-se em promessa de uma vida justa, sua existência problemática no século XX se traduz numa constituição igualmente problemática da temporalidade interna da obra musical.

Enquanto dimensão constitutiva da modernidade, à população escravizada sempre foi negada a possibilidade de uma "verdadeira socialização" e, com ela, a utopia de uma vida justa. Daí também as dificuldades de articulação temporal da música negra nos termos da modernidade europeia. Fragmentada e forçadamente velada, "a experiência moderna negra foi inaugurada em horror dentro de uma 'zona de não-comunicabilidade'". "Apropriando-me de uma máxima de Adorno para Samuel Beckett", segue Okiji, "poderíamos dizer em relação à canção negra que: 'entendê-la só pode significar entender sua

ininteligibilidade'. De fato, a proliferação da expressão negra tal como o blues é efetivamente a amplificação dessa (desse direito à) opacidade", (Okiji 2018, p. 82). Na medida em que a cultura de massas se apropriou de maneira caricata de características rítmicas, melódicas e harmônicas da música negra, e, consequentemente, tornou-a visível a partir desses estereótipos, a performance se torna o lugar em que aquilo que está velado pode alcançar algum tipo de expressão. Esta, portanto, não assume feições bem delineadas de uma consistente articulação temporal interna de seus componentes. Antes, apropriando-me dos termos da autora que fundamenta minha reflexão, ela se manifesta como deformação e como desvio do imaginário dominante[21]. É nessa condição que a música, enquanto possibilidade de verdadeira sociabilidade (por mais precária que seja), se abre para a vida negra.

Colocando a ênfase na dimensão performativa da música negra, Okiji retoma também a ideia de um experimento no qual fosse possível ouvir, de maneira simultânea, diversas interpretações de uma mesma melodia, criando uma textura heterofônica capaz de explicitar em música esse elemento crítico da vida negra que resiste à assimilação. Se escutarmos bem os compassos iniciais do "velho blues" de Mingus encontraremos esse experimento em curso. O clichê blues deriva sua importância não de si mesmo, mas apenas da maneira como é performado[22]. A textura polifônica criada pela performance se torna a espacialização de uma heterofonia: várias vozes cantando um mesmo fragmento, produzindo distorções simultâneas de um estereótipo da música blues. Nessa interação, que depende fundamentalmente de uma escuta mútua atenta,

[21] Segundo a autora, "A deformação é a obra de uma congregação de desvio. Ela não é de forma alguma um triunfo final consolidado de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. Antes, ela é uma união da diferenciação – o fundamento ou um modelo para uma atitude ou ética que vê 'o pensamento de vários já não como hostil'. De maneira significativa, nosso entendimento usual de um indivíduo privado autônomo, atomizado, deve ser considerado uma abstração em relação à América negra. Aquilo que nós vemos através de seus olhos não é uma nostalgia de uma categoria de indivíduo agora morta, mas uma disposição para vandalizar a categórica suavidade da raça, frequentemente por meio de uma existência passiva e descompromissada, mas inevitavelmente crítica. É esse desvio dos ideais e imagens dominantes, ao invés de liberdade ou democracia, com que o jazz opera. (Okiji 2018, p. 27).

[22] Uma afirmação de Okiji pode ser interpretada à luz desse fragmento da performance do "velho blues" de Mingus: "Os músicos estão 'performando em si mesmos', mas eles estão performando também com a imagem ou o conceito que o mundo tem deles [...] esse fardo é a condição fundacional da negritude" (Okiji 2018, p. 5).

identidade e diferença, os limites do eu e do outro, se articulam e se definem[23]. Quanto mais se intensifica esse procedimento, mais importante se torna o pulso comum que o sustenta. A temporalidade resultante dessa interação é o produto de uma verdadeira sociabilidade, cuja significação em si permanece ininteligível, lançando "luz sobre as (im)possibilidades da vida negra" (Okiji 2018, p. 4). Neste ponto, onde as impossibilidades da vida se expressam em música, os extremos se tocam.

3. A música no tempo

3.1. O tempo da música e o tempo da crítica

A grandeza do jazz é que ele é uma arte do momento.

– Mingus, no encarte de *Blues & Roots*

O elemento individual moderno no jazz é tão ilusório quanto o elemento arcaico coletivo.

– Adorno, "Sobre o jazz" (1989–90 [1936], p. 60)

> As complicações permanecem sem qualquer efeito: o *hit* remete a algumas poucas categorias básicas da percepção, conhecidas à exaustão, sendo que nada de verdadeiramente novo pode transcorrer, apenas efeitos calculados que temperam a mesmice sem colocá-la em perigo, fiando-se eles mesmos, uma vez mais, nos ditos esquemas (Adorno 2011, p. 93).

A palavra que insere certa perspectiva temporal nesse fragmento é "permanecem", pois, de resto, ele parafraseia o argumento que Adorno apresentou nas publicações de 1936–41. E essa citação não é um momento artificialmente isolado, pois o texto de 1962 do qual ele foi extraído se estrutura em torno da retomada das principais teses de "Sobre música popular". Como já comentei anteriormente, esse texto, assim como os demais que compõem o

[23] Em relação às práticas tradicionais do blues, Okiji destaca que, "Quando uma peça de blues é performada, ela desencadeia constelações de associações comunais, variando de outras versões de uma mesma letra ou melodia a uma mistura de inflexão, riff e tema [...]. O músico de blues é compelido a retornar a esses "mascons", mas as repetições nunca são iguais; levado a uma propensão em direção ao desvio, suas respostas são sempre reformas, deformações e interrupções. [...] Ao atrair uma riqueza de distintas contribuições e estabelecer uniões de distinções, o blues permanece um acolhimento vivo, e em constante reforma, da diferença. (Okiji 2018, p. 29).

Introdução à sociologia da música, nasce das preleções ministradas por um já consagrado Adorno na Universidade de Frankfurt, iniciadas no inverno de 1961. Retrospectivamente, levando em consideração os três escritos aqui mencionados, a estrutura intemporal do diagnóstico de 1936-41 convive com pequenas figuras temporais que, entretanto, não têm consequências para o todo do argumento. Elas variam entre meras citações de práticas emergentes – *swing* e *bebop*, em 1953, e *swing*, *bebop* e *cool jazz*, em 1961 – até a inclusão de ideias que, potencialmente, poderiam servir como alavancas para uma revisão mais ampla do diagnóstico[24]. Mas, juntando os cacos, é possível retraçar nos próprios textos o arco temporal que os separa. Se em 1936–41 o jazz basicamente se confundia com "música popular", em 1961 insinua-se a diferenciação que se desenrolava em suas práticas: fala-se dos "mais restritos círculos dos *experts* em jazz" e da "forma mais refinada" do jazz[25]. Adorno comenta até mesmo os "méritos" do jazz frente à música ligeira, numa curiosa, apesar de intranscedente, afirmação que, entretanto, merece ser citada:

> No interior da música ligeira, o jazz possui indiscutivelmente seus méritos. Em relação à idiotia da música ligeira derivada da opereta de Johann Strauss, ele possui proficiência técnica, presença de espírito, bem como a concentração que a música ligeira frequentemente desconstrói, apregoando da mesma maneira uma capacidade rítmica e sonora de diferenciação. O clima do jazz libertou os teenagers do mofo sentimental da música utilitária dos pais. Há de se criticar o jazz tão somente quando a moda intemporal, organizada e multiplicada por interessados, arroga-se moderna, e, tanto quanto possível, vanguardista. As formas de reação da época que adentraram no jazz não se refletem nele e tampouco se manifestam com liberdade, senão que se reduplicam em consentimento devocional (Adorno 2011 p. 103–04).

---

[24] O caso mais evidente é o dos *evergreens*, que, segundo Adorno, não apenas se aproximariam de uma realização concreta de uma "ideia inspiradora", mas, ao fazê-lo, conservariam na esfera do entretenimento algo importante que a esfera da música séria, por desdenho, perdeu. (Adorno 1998).

[25] Esse movimento de diferenciação e especialização do jazz, em curso desde meados da década de 1940, ganhou força ao longo da década seguinte. A discografia de Mingus atesta isso: seu primeiro LP, lançado no mesmo ano em que Adorno, em carta, reforçava suas ideias básicas em relação ao jazz, era de caráter predominantemente comercial, enquanto sua produção de finais dos anos 50 se pautava por procedimentos composicionais e performáticos que ressoava nos mais restritos círculos dos *experts*.

Essa diferenciação entre jazz e música ligeira, e o esforço para devolvê-lo ao interior dela, reflete não somente o processo em curso nas práticas do jazz desde finais dos anos 40[26], mas também aponta para um dos elementos-chave que animou esse processo. A especialização e intelectualização do jazz foi alimentada tanto pelo contato com ideias e ideais da esfera da "música elevada"[27], quanto pelo movimento coetâneo de reconhecimento do jazz como música artística por intelectuais europeus resultante das longas turnês de músicos norte-americanos no velho continente. Nesse movimento, o jazz foi sendo reconhecido e legitimado cada vez mais como música negra[28], e isso ajudou a criar situações favoráveis para que ele pudesse ser protagonizado por negros. É nesse ponto que se cruzam o influxo de ideias e ideais da música intelectualizada branca com a reelaboração da experiência histórica negra com o jazz. Trata-se, como apontou Gilroy (2001), de repensar as categorias críticas do pensamento moderno a partir da recuperação histórica da violência sofrida pelas pessoas negras[29].

Para designar a maneira pela qual os músicos de jazz se valeram de ideias e procedimentos da vanguarda musical branca para desenvolver experimentações musicais nas quais a recuperação e reelaboração do passado

---

[26] Segundo Rustin, "Os anos 50 foram uma década crucial para o jazz. Abrangendo amplamente o período de finais dos anos 40 até o início dos anos 60, a era testemunhou o desenvolvimento de vários gêneros – Bebop, Hard Bop, Cool, Third Stream,e Free Jazz – e a morte de importantes inovadores, tais como o trompetista Fats Navarro, o saxofonista Charlie Parker e a cantora Billie Holiday. Eram abundantes as oportunidades comerciais, os músicos de jazz tiveram seu pico de festivais, casas noturnas, selos discográficos, salas de concerto, e turnês universitárias. Histórias acadêmicas do jazz, estudos biográficos de artistas do jazz, e representações literárias e fílmicas da cultura do jazz povoaram a paisagem" (Rustin 2006, p. 310).

[27] A visão crítica de Adorno em relação à aproximação do jazz com a música "elevada" já fora anunciada no artigo de 1936 (Adorno 1989–90, p. 68).

[28] Isso se reflete nos próprios textos de Adorno. Se, em 1936, ele colocava em questão a origem negra do jazz para situá-lo no cruzamento da música de salão com as marchas, em 1953 ele já parte do pressuposto de que "a presença de elementos africanos no jazz não pode ser posta em dúvida" (Adorno 1998, p. 118).

[29] No âmbito político da vivência musical, Rustin destaca que, "[u]ma vez que ideias de integração e democracia eram centrais para sua identidade como uma prática cultural há muito tempo, seus participantes viram a cultura do jazz como um barômetro do caráter nacional. [...] Mingus acreditava […] que o estado do músico de jazz refletia as complexidades das políticas raciais, culturais, sociais e políticas dos Estados Unidos. […] jazz era um mundo 'real' no qual o racismo estava institucionalizado de maneiras bem específicas" (Rustin 2006, p. 312).

eram um aspecto fundamental, George Lewis (1996) cunhou o termo *afrological*[30]. À diferença das vanguardas europeias, cujo desenvolvimento histórico deu-se na progressiva eliminação de todo momento convencional em favor de uma organização racional e autoconsciente do todo musical a partir de uma reflexiva relação interna de suas partes constitutivas, a intelectualização do jazz negro se estruturou em torno da tematização da experiência negra na formação e desenvolvimento dessa música. É nesse ponto que o passado passa a ser reapropriável pelo presente, pois artistas como Mingus estabeleceram uma "conexão de longa data entre música negra e liberdade coletiva, conexão que começou com os *spirituals* dos escravos e resistiu no jazz primitivo" (Saul 2001, p. 390). A proximidade e a diferença são iluminadas, por exemplo, no sentido da decisão de Mingus de abandonar a escrita musical. O princípio da indeterminação, que Cage passara a praticar no início da década de 1950 como forma de superar justamente aquilo que fundou a historicidade interna da música "culta" ocidental (discutida no início deste ensaio), deu sustentação à busca pelo reencontro do passado praticada no *Jazz Workshop* de Mingus. Daí a importância da performance, no presente, para dar determinação aos gestos esboçados no "velho blues". Daí também a emergência do excêntrico em Rashaan Roland Kirk, no qual a figura do *entertainer*, pela qual o jazz se integrava à indústria, é enfeixada pela reverberação de procedimentos vanguardistas[31].

Não se trata apenas de uma autoconcientização, mas, sobretudo, da possibilidade de articulá-la com a produção musical e com o posicionamento político, possibilidade aberta justamente pelo movimento de especialização e legitimação[32]. Essas relações ganharam contornos bem nítidos, por exemplo, no

---

[30] Tanto Gilroy quanto Lewis são autores que conheci recentemente graças as leituras e discussões nas reuniões semanais do grupo de pesquisa "Música popular: história, produção e linguagem" (CNPQ), liderado por Rafael dos Santo e José Roberto Zan.

[31] A relação entre a vanguarda e o enterteinar é feita por Dr. Marigaux em seu já citado documentário sobre Roland Kirk disponível em https://www.youtube.com/watch?v=URS-P9Zt8IU

[32] Aqui também se explicita a distância que separava a música vanguardista da tradição culta ocidental da maneira como Mingus concebia as práticas musicais em torno do jazz. São notórias e enfáticas as suas asserções sobre as tentativas de aproximá-lo dessa vanguarda. Em uma dela, lê-se: "América nos deu uma coisa nova, chamada vanguarda, que ninguém nunca explicou para os negros. [...] Não deixo que ninguém me engane dizendo que são vanguardistas, que não precisam estudar – e convençam as crianças negras de que elas não precisam aprender a ler para tocar flauta, oboé, trompa e todos os instrumentos" (*in* Gabbard 2016, p. 17)

Jazz Workshop, depois que Mingus passou a encabeçá-lo em 1955[33]. Sendo ao mesmo tempo uma busca estético-ideológica estabelecida no âmago das práticas musicais coletivas e uma maneira de contrapor-se ao *mainstream* no âmbito das relações de produção e consumo[34], o *Workshop* encabeçado por Mingus fundamentou-se numa ideia de liberdade afinada com as lutas negras por reconhecimento de seus direitos civis. Contrastando com a noção de liberdade como direito de escolha fundamentando essencialmente no consumo, noção construída e defendida pelos norte-americanos em oposição ao bloco soviético no contexto da Guerra Fria,

> Mingus trouxe a luta por 'liberdade' para o território doméstico em nome daquilo que ficou inacabado. Marcada por sua volatilidade, a música de Mingus sugere que a liberdade teria que ser apreendida pela luta, uma luta que engajasse afro-americanos entre si, colocados contra sua audiência. Essa luta estava atada a uma incerteza fatal: o Jazz Workshop, ao reavaliar o papel da seção rítmica no jazz, ocupou um meio-termo entre a imprevisibilidade da ação direta e o caráter, próprio aos jogos, de estarem vinculados a regras [...] esse modus operandi estava próximo da estratégia do Movimento dos Direitos Civis de provocação pela não-violência: tanto Mingus como o Movimento testaram os princípios no calor de conflitos grupais instigados. Ambos eram parte do altamente democrático drama que o romancista Ralph Ellison […] enquadrou sob a rubrica de "cooperação antagonística" (Saul 2001, p. 388)[35].

Importa aqui enfatizar como o processo criativo coletivo dirigido por Mingus, que tinha na performance seu momento fundamental, tornava a decisão musical tomada no contexto da interação entre os músicos uma força capaz de

---

[33] Inicialmente intitulado *Jazz Composers Workshop*, a iniciativa data de 1953, tendo origem em "uma série de concertos e ensaios no Putnam Central Club no Brooklyn, cujos participantes incluiam Thelonious Monk, Art Blakey, Kenny Clarke, John Lewis, Teo Macero, e John LaPorta. Do grupo do Putnam Central emergiu o Jazz Composers Workshop, um grupo frouxamente organizado de músicos interessados em composições colaborativas no jazz e na cooperação econômica (Gabbard 2016, p. 186). Jenkins afirma que a ideia inicial foi dissolvida por causa da personalidade autoritária de Mingus. Cf. Jenkins (2006, p. 30).

[34] Tirando a licença legal da frase "Jazz Workshop", Mingus a tomou como marca que nomeou a banda com que trabalhou desde 1954 até a sua morte, a editora de suas publicações musicais e "o selo discográfico que ele próprio fundou. Dito isso, o 'Jazz Workshop' era uma operação multifacetada cujo objetivo era cavar uma base de poder autônomo para Mingus dentro do jazz comercial" (Saul 2001, p. 389).

[35] Saul também destaca o quanto dessa proposta democrática foi inibida pelo próprio Mingus, devido ao caráter muitas vezes autoritário e violento com o qual conduzia as atividades no *workshop*.

configurar o resultado final. A dimensão autoconsciente da importância do aqui e agora da interação se explicitava no próprio método que, segundo Santoro, inspirou o *Workshop*. Nas palavras deste autor, Mingus empregava o termo

> no mesmo sentido dos workshops dramáticos [que abundavam na Nova Iorque daquele período] – uma performance experimentada no momento, como dizem os atores. Ao invés de um produto final desvelado, as apresentações de workshop eram um processo em desdobramento. [...] Podería-se dizer que Mingus reconcebeu o jazz como arte performática de maneira que o processo no âmago do músico - composição espontânea, como ele a chamava – fora dramatizada (Santoro 2011, p. 6).

Abrir mão da escrita musical foi uma decisão que não apenas potencializou essa dinâmica mas, ao mesmo tempo, possibilitou que ela se articulasse com outro aspecto fundamental do *workshop* de Mingus. Como já foi dito, a decisão tomada no aqui e agora também estava informada pela recuperação do passado da música negra norte-americana, o que implicava restrições seletivas em relação ao material que fundamentava o processo criativo e, ao mesmo tempo, concentrava a atenção nos aspectos performáticos dos elementos transmitidos oralmente que resistiam à representação gráfica. A eficácia desse processo dependia também de uma disposição psicológica específica que permitisse a emergência da opacidade constitutiva da experiência negra da modernidade no aqui e agora. Tal disposição era estimulada por outra estratégia empregada por Mingus nos *workshops*: a incitação ao conflito. Segundo Saul, provocações eram intencionalmente utilizadas para disparar a performance, visando dar voz "aos mais retorcidos, e às vezes menos articulados, estados emocionais" (Saul 2001, p. 390). Há, portanto, uma correspondência entre a emergência de uma experiência coletiva negra sedimentada em gestos performáticos e a irrupção de estados emocionais catárticos: em ambos os casos, ganham expressão conteúdos represados pela linguagem. Não por acaso, no texto do encarte do LP *Blues & Roots*, Mingus afirma que o jazz é uma arte do momento para, em seguida, lembrar de suas experiências musicais infantis. Segundo Rustin, "o compositor está continuamente lutando com a relação entre o tempo histórico, musical e biográfico em suas experiências" (Rustin 2006, p. 321). É exatamente essa relação tensa entre diferentes temporalidades que se manifesta nos compassos iniciais da composição que examinei neste ensaio, e que se traduz como ironia nas aspas que envolvem o adjetivo velho no título que a acompanha. Afirmei anteriormente que essas aspas remetem a uma articulação

entre a substância e a temporalidade resultante da performance coletiva. Essa substância é buscada no velho blues, e a temporalidade é produzida pela emergência dessa substância no presente. Uma breve incursão no presente da gravação é capaz de revelar um aspecto qualitativo decisivo do tempo que a circunda.

Gabbard afirma que o *Workshop* estava em seu auge no início da década de 1960 (2016, p. 68). Foi nesse período que Eric Dolphy, um dos músicos cuja performance caracterizava a sonoridade da música de Mingus, deixou o grupo. No mesmo ano em que isso ocorreu, 1961, Roland Kirk passou a fazer parte do *Workshop*. Uma vez que a música de Mingus dependia fundamentalmente das características de cada instrumentista, as implicações dessa mudança foram marcantes. Ainda segundo Gabbard, a contratação de Roland Kirk revelava muito da imaginação de Mingus no período (2016, p. 68). Essa "imaginação" tinha no blues um lugar seguro para se exercitar. A expansão de seu trabalho com essa música é visível nos anos de transição entre as décadas de 50 e 60, quando é gravado e lançado o *Blues & Roots*. Um interesse comum pelo blues velho, rouco, balbuciado, é um dos elementos que Santoro afirma ter aproximado Kirk de Mingus (Santoro 2001, p. 185–186). Ele menciona também a busca do saxofonista por resgatar instrumentos obsoletos, por ele rebatizados de Stirch e o Manzello, além de sublinhar que "ele tocava com o tipo de abandono disciplinado mas espontâneo" que Mingus buscava (Santoro 2001, p. 185–186). A "imaginação de Mingus no período" passou também por não incluir o trompete entre os instrumentistas de sopro – e, consequentemente, mudar a sonoridade já consolidada em seus conjuntos –, e trocar o contrabaixo pelo piano – abrindo mão da função que exercia em parceria com Dannie Richmond, com quem havia desenvolvido formas de interação que dotava de extrema maleabilidade a pulsação. Foi assim que entraram no estúdio da Atlantic Records no inverno de 1961 para gravar o LP *Oh Yeah*[36], o mesmo inverno em que Adorno deu suas preleções sobre sociologia da música. Enquanto este reforçava, com

[36] Jenkins também sublinha o momento especialmente criativo da trajetória de Mingus no início dos anos 60 ao comentar a sessão de gravação de *Oh Yeah*: "O próximo passo na grande carreira discográfica do baixista foi deixar o baixo de lado e concentrar-se no piano. Mingus estava imprevisível, e Oh Yeah, que marcou seu retorno à Atlantica Records, estava cheio de surpresas. Todas as ideias do blues e do gospel que Mingus nutriu em *Blues and Roots* floreceram louca e plenamente nessa sessão de 6 de novembro de 1961 (Jenkins 2006, p. 84).

alguma hesitação, suas convicções em relação ao jazz, o *Workshop* de Mingus ampliava suas experimentações reconfigurando as possibilidades de encontro de diferenças que fundamentava as suas práticas sócio-musicais. Abandono e disciplina criavam a tensão estruturante dessas práticas, na qual o primeiro só poderia ser alcançado pela segunda, abrindo uma janela temporal para que a emergência do passado pudesse se articular com o presente. As cisões que circunscreviam a história do jazz, tematizada no início deste ensaio, estabelecem a descontinuidade fundamental que possibilitava essa articulação. É através dela que o elemento individual e o elemento coletivo no jazz, entendidos como possibilidade de encontro e não como categorias ideologicamente hipostasiadas, se definiam mutuamente no momento da performance. A passagem de Kirk pelo *Workshop* foi meteórica[37] mas, nesse encontro, deixou uma mensagem, que o tempo recolheu.

A impermanência é a marca de uma música que se fundamenta na busca pelo elemento não identitário presente na performance. Mas, em relação ao recorte deste estudo, essa impermanência traduzida em música se conforma na articulação de diferentes determinações. À estético-ideológica, já discutida, soma-se a biográfica, sobre a qual basta sublinhar a agressividade e o teor das exigências com as quais Mingus recorrentemente tratava os músicos que o acompanhavam, que levavam à constante circulação de instrumentistas pelo *Workshop*. À determinação biográfica se associam as condições do próprio exercício da profissão musical, que levavam os instrumentistas a buscar constantemente melhores oportunidades financeiras e/ou artísticas. Eric Dolphy, músico negro, com quem Mingus constantemente se desentendia, deixou o Workshop para excursionar com Coltrane; regressou em 1963 ao *Workshop* e faleceu no ano seguinte, aos 36 anos. Roland Kirk, músico negro, lhe sucedeu por curto período de tempo; morreu em 1977, aos 42 anos. Assim como Kirk, Doug Watkins, músico negro, trabalhou poucos meses com Mingus; morreu aos 27 anos em um acidente de carro, pouco tempo após a gravação do "velho blues". Booker Elvin, saxofonista negro que atuou na mesma gravação, passou a trabalhar esporadicamente com Mingus após alguns anos em que participou de maneira constante de sua agrupação; deixou o *Workshop* definitivamente em 1964

[37] Jenkins afirma que Rolank Kirk permaneceu no *Workshop* por apenas alguns meses. Cf. Jenkins (2006, p. 85).

e morreu em 1970, aos 39 anos. Dannie Richmond, músico negro, que atuou com Mingus durante décadas apesar das desavenças, frequentemente excursionava com outros artistas; morreu em 1988, aos 56 anos. Jimmy Knepper, o único músico branco a participar da gravação do "velho blues", parou de trabalhar com Mingus em 1962 depois que este lhe deu um soco na boca que o impediu de tocar por algum tempo. Morreu em 2003, aos 75 anos.

3.2. Sinais de fumaça

> é necessário medir seriamente as coisas, não por medo da posteridade ou dos erros de apreciação, mas para que nada de vivo seja, ao mesmo tempo, destruído.
>
> – Anne Seghers, em carta de 1939 a Lukács (*apud* Le Goff, 1990)

Não é coincidência que esse período efervescente de criatividade do *Workshop* coincida com a intensificação dos conflitos políticos envolvendo questões raciais. Quando, numa reunião de cúpula inter-racial de músicos promovida pela revista *Playboy* em 1964, Stan Kenton defendeu o retorno do "*happy sound*" no jazz, "Mingus protestou contra a desonestidade inerente em qualquer performer que busque tocar música feliz quando o mundo estava da maneira em que estava" (Rustin 2006, p. 312). Num plano mais amplo, a insatisfação que vem à tona no jazz negro é uma faceta da insatisfação mais ampla que começa a se manifestar em diferentes áreas da cultura de massas em finais da década de 1950 e que, uma década mais tarde, se generalizará, rompendo por um instante o ciclo intemporal da repetição neurótica, e levando a uma reorganização da própria indústria cultural[38]. Era o capitalismo em movimento. A moda passou. O que teria sido da crítica do jazz se ela estivesse atenta aos sinais dos tempos?

[38] "As frestas já estão aparecendo", dizia Edgar Morni em 1962 (p. 189). Elas apareceram também na realidade vivenciada por Adorno em Frankfurt nos anos iniciais da década de 1960, e se ampliaram até o esgarçamento no final da mesma década. Conferir Duarte (2021).

Bibliografia

1. Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. 2002. A Indústria Cultural como mistificação das massas. *In:* _____. *Dialética do Esclarecimento.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
2. Adorno, Theodor; Benjamin, Walter. 2012. *Correspondência 1928–1940.* São Paulo: Editora UNESP.
3. Adorno, Theodor. 1998. Moda Intemporal – sobre o jazz. In: *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática.
4. Adorno, Theodor. 2011. *Música Ligeira*. In: Adorno, Theodor. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora UNESP.
5. Adorno, Theodor. 1989–90. On Jazz. *Discourse*, v. 12, n. 1, p. 45–69.
6. Adorno, Theodor. 1982. On the problem of musical analysis. Music Analysis, v. 1, n. 2, p. 169–187.
7. Adorno, Theodor. 1993. Sobre música popular. In: Cohn, G. (org.). *Theodor Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, p. 115–146.
8. Adorno, Theodor. 2006. *Towards a Theory of Musical Reproduction: Notes, a Draft and Two Schemata*. Cambridge: Polity Press.
9. Benjamin, Walter. 2014. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* Porto Alegre: Zouk.
10. Benjamin, Walter. 2009. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Ed. 34.
11. Carone, Iray. 2011. A face histórica de "on popular music". *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, n. 3, p. 148–178. Disponível em <http://constelaciones-rtc.net/article/view/753>.
12. Carreras, Juan José. 1994. La Historiografía Artística: La Música. In: Aullón de Haro, P. (ed.). *Teoría/Crítica*. Alicante: Universidad de Alicante.
13. Debord, Guy. 2000. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
14. Duarte, Rodrigo. 2021. O movimento estudantil alemão na década de 1960 e a teoria crítica da sociedade: algumas anotações. *KRITERION*, Edição Especial, p. 207–223.

    Disponível em https://periodicos.ufmg.br/index.php/kriterion/article/view/29117/22987
15. Fanon, Frantz. 2008. *Pele Negra, Máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.

16. Gabbard, Krin. 2016. *Better git it in your soul: an interpretive biography of Charles Mingus.* California: University of California Press.

17. Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.

18. Goodman, John F. 2013. *Mingus speaks: interviews by John F. Goodman*. Berkeley: University of California Press.

19. Hegel, Georg W. F. 2009. *Princípios da Filosofia do Direito*. São Paulo: Martins Fontes.

20. Hentoff, Nat. 1953. Mingus in Job Dilemma, Vows "No Compromise". *Down Beat*.

21. Horton, Ernest. 2007. *Charles Mingus and the Paradoxical Aspects of Race as Reflected in His Life and Music*. Tese de Doutoramento em Filosofia. Pittsburg: Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Pittsburg. Disponível em <http://d-scholarship.pitt.edu/6851/1/ERonHortonDissertation.pdf>.

22. Jenkins, Todd S. 2006. *I Know What I Know: The Music of Charles Mingus*. California: ABC-CLIO.

23. Kuehn, Frank M. C. 2015. Adorno e o Jazz: uma questão de gosto, desgosto ou miopia? In: Freitas, Verlaine et al. (orgs.). *Gosto, interpretação e crítica*, v. 2. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em <https://www.academia.edu/7874978/ADORNO_E_O_JAZZ_uma_quest%C3%A3o_de_gosto_desgosto_ou_miopia>.

24. Le Goff, Jacques. 1990. *História e memória*. Campinas: UNICAMP.

25. Lewis, George. 1996. Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 16, n. 1, p. 91–122. Disponível em <https://www.amherst.edu/media/view/58902/original%20%20/Lewis+-+Improvised+Music+after+1950-+Afrological+and+Eurological+Perspectives+.pdf>.

26. Lima Rezende, Gabriel S. S. 2012. Da separação entre "meios técnicos" e "volição artística", e de seus desdobramentos na sociologia da música de Max Weber. *Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, n. *6*, p. 131–158. Disponível em <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/17995/1/escritos%206_06_da%20separacao.pdf>.

27. Lima Rezende, Gabriel S. S. 2013. La racionalización de la música comoperspectiva analítica: aporte teórico para la reflexión sobre las relaciones

entre música y religión. *TRANS–Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, n. 17, p. 1–29. Disponível em <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-03.pdf>.

28. Magaldi, Cristina. 2013. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, v. 2, p. 42–85. Disponível em <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12883>.
29. Mbembe, Achille. 2014. *Crítica da Razão Negra.* Lisboa: Antígona.
30. Mingus, Charles. 1991. *Beneath the Underdog: His World as Composed by Mingus*. New York: Vintage.
31. Morin, Edgar. 1967. *Cultura de massas no século XX – Espírito do tempo.* Rio de Janeiro: Forense.
32. Rexroth, Kenneth. 1959. *Some Thoughts on Jazz as Music, as Revolt, as Mystique. Bird in the Bush.* New York: New Directions. Disponível em <http://www.bopsecrets.org/rexroth/jazz.htm>.
33. Rustin, Nichole T. 2006. Cante Hondo: Charles Mingus, Nat Hentoff, and Jazz Racism. *Critical Sociology*, v. 32, n. 2, p. 309–31. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1163/156916306777835394>.
34. Santoro, G. 2001. *Myself When I Am Real: The Life and Music of Charles Mingus*. New York: Oxford University Press.
35. Saul, Scott. 2001. Outrageous Freedom: Charles Mingus and the Invention of the Jazz Workshop. *American Quarterly*, v. 53, n. 3, p. 387–419. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/30041899>.
36. Scott, Derek. 2011. *Sounds of the Metropolis*. New York: Oxford University Press.
37. Witkin, Robert. 2000. Why Did Adorno "Hate" Jazz? *Sociological Theory*, v. 18, n. 1, p. 145–70.