



HAL
open science

Sobre um recepção do jazz na França

Laurent Cugny

► **To cite this version:**

Laurent Cugny. Sobre um recepção do jazz na França. Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, 2018. hal-02099166

HAL Id: hal-02099166

<https://hal.science/hal-02099166>

Submitted on 17 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Revista
de estudos do
Jazz e das
Músicas
Audiotáteis



IReMus | SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIJMA

Centre de Recherche International sur
le Jazz et les Musiques Audi tactiles

Artigo: Sobre um recepção do jazz na França

Autor(es): Laurent Cugny

Fonte: RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, Abril 2018

Publicado por: Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audi tactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/15e1f387>

A *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audi tactiles* (RJMA) é uma revista acadêmica multilíngua, on-line de publicação anual. Este número da RJMA apresenta-se na forma de quatro 'Cadernos', contendo, cada um, todos os artigos em uma língua, respectivamente francês, italiano, português, inglês. Cada Caderno é identificado pelo acrônimo RJMA seguido do título da revista na língua correspondente.

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <http://www.iremuscnsr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audi tactiles>.

O Caderno em Português da RJMA nº 1 foi produzido em parceria com o [\[eMMA\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audi tátil](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil), no âmbito do Projeto de pesquisa MBPAT 6751/2016.

Como citar este artigo:

CUGNY, Laurent, "Sobre um recepção do jazz na França", trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril, 2018, p. 1-29. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/15e1f387>.

Sobre uma recepção do jazz na França

Laurent Cugny

Em 2009, logo após uma conferência na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em Curitiba (Brasil), escrevi um artigo intitulado “A respeito de uma deriva culturalista nos estudos jazzísticos” que foi inicialmente recusado por uma revista norte-americana e depois publicado na França pela revista científica *Les Cahiers du jazz*¹. Como seu título indica, esse texto se ocupava de descrever aquilo que me parecia na época como as derivas de uma abordagem culturalista que tornou-se predominante na musicologia anglofônica do jazz.

Além disso, especialmente a partir da publicação de *Making Jazz French*, de Jeffrey H. Jackson, em 2003², várias obras começaram a surgir tematizando o jazz na França, como manifestação de um dos aspectos de um movimento mais geral de interesse pelo jazz praticado fora do seu território de origem, os Estados Unidos. Havendo já trabalhado sobre esse tema, pretendo mostrar de que modo as dicotomias evidenciadas no artigo de 2010 são ainda presentes neste particular campo de investigação, afim de traçar algumas perspectivas de uma futura musicologia do jazz.

O argumento deste ensaio se articula em torno das finalidades ideológicas dos discursos que apresentam o jazz como objeto, e sobre o papel que é reservado ao objeto musical sonoro nestas narrativas. Em um primeiro momento, observaremos como um objeto metamusical (os discursos sobre o jazz de especialistas francofonos no período entre as duas Grandes Guerras) pode se ver instrumentalizado quando os aspectos especificamente musicais desses discursos são marginalizados. Em seguida, nos debruçaremos mais detidamente sobre o filme *Paris Blues* como estudo de caso referente às duas temáticas levantadas nas argumentações precedentes, e, de maneira mais geral, sobre um tipo comum de abordagem.

André, Robert, Hugues e os outros

O tratado sobre o nascimento da crítica de jazz na França entre as duas Guerras, delineado por Jeremy F. Lane em seu livro *Jazz and Machine-Age Imperialism – Music, “Race”, and Intellectuals in France*³, fornece uma ocasião para se refletir sobre aquilo que pode parecer uma instrumentalização do objeto musical (e paramusical) em função de objetivos externos à música.

To write about jazz was hence frequently also to reflect upon one or all of the defining characteristics of machine-age imperialism. The circumstances of its importation into France meant jazz became closely associated with the terrible destructive force of mechanized total war and with questions as to the significance for an older European civilization of such horrific destruction. Its disconcerting rhythms, which seemed to echo the rhythms of the machine age, sparked reflections on the nature of the relationship between old Europe and a newly ascendant, machine-age America. Under such circumstances, to elaborate an aesthetics of jazz was often to do more than simply seek to identify and codify the characteristics of a new musical form. The

¹ Laurent Cugny, “À propos d’une dérive culturaliste dans les études jazzistiques”, *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n. 7, 2010, p. 93-117.

² Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French – Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003.

³ Jeremy, Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism – Music, “Race”, and Intellectuals in France, 1918-1945*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.

accounts of Dubamel, Le Corbusier, Vuillermoz, and Leiris all suggest that adapting oneself to the era of machine-age imperialism involved not simply coming to terms with its shocks and dislocations at the level of the rational understanding but also accommodating one's body, sensibilities, and affects to its strange new rhythms and cadences.

Another way of putting this would be to say that adapting to the machine age or responding to the "heterogeneity of cultural forms" brought to Europe through imperial expansion were properly aesthetic processes relating to the realm of perception, of embodied sensibility, and affect. The "volupté" both Le Corbusier and Vuillermoz attributed to the jazz rhythms of the machine age was surely an expression of the almost erotic pleasure, the libidinal investment this process of affective or aesthetic adaptation could elicit. The ambivalent mix of fear and fascination underpinning Dubamel's apparent revulsion in the face of those rhythms suggested that even he was not entirely insensitive to such affective pleasures and libidinal investments. Once the properly aesthetic nature of adapting to the disruptive transformations of machine-age imperialism is acknowledged, it becomes easier to understand how a musical or aesthetic form such as jazz could come to serve as a powerful figure, a synecdoche, for those disruptions⁴.

Nessa passagem, Jeremy Lane distingue dois níveis: o primeiro, definiremos como "histórico-cultural", e o segundo, que o próprio autor chama de "estético", concerne a natureza da recepção, fazendo alusão aqui à sua vertente sensual, aos tipos de sensações provocadas pela nova e recém-chegada música jazzística, particularmente inerentes à libido. Um dos porta-vozes deste tipo de linguagem (que é bem diferente da linguagem dos musicólogos) é Michel Leiris. Poderiam ser citados, igualmente, Louis Aragon e Pierre Mac Orlan, portadores de um discurso semelhante em que evitam se pronunciar tanto sobre problemas de ordem cultural quanto os propriamente musicais, para privilegiar problemas ligados à questão da sensualidade⁵. No entanto, vejamos o que nos diz o final do segundo parágrafo: "*Once the properly aesthetic nature of adapting to the disruptive transformations of machine-age imperialism is acknowledged, it becomes easier to understand how a musical or aesthetic form such as jazz could come to serve as a powerful figure, a synecdoche, for those disruptions*".

Nota-se primeiramente como a questão da estética é utilizada como um preâmbulo que, apesar de indubitavelmente necessário, funciona como componente transitório para melhor chegar aos verdadeiros pontos de interesse. No entanto, o que permanece ausente nesse discurso não é o lado da recepção do musical, mas o da produção, isto é, os problemas próprios a este último: composicionais, nacionais (debate inflamado nessa época), dentre outros. Esse fato pode ser observado também pela rapidez com a qual o autor dribla essas preocupações, identificando-as como "*simply seek to identify and codify the characteristics of a new musical form*", argumento que evidentemente não merece grande atenção (tão banal deveria ser), mas também pelas aproximações que ele opera entre três pioneiros da crítica de jazz francesa, André Schaeffner, Robert Goffin e Hugues Panassié, através de seus respectivos livros *Le Jazz* (1926)⁶, *Aux Frontières du jazz* (1932)⁷ e *Le Jazz hot* (1934)⁸.

André Schaeffner é o primeiro a ser acusado de primitivismo, por causa da sua concepção evolucionista:

*Schaeffner's evolutionary account of the genesis of jazz thus rested on some profoundly demeaning, primitivist assumptions about black African peoples and cultural forms. Indeed, his theory of the evolutionary "detours" undergone by jazz, as its apparent evolution was revealed ultimately to lead inexorably back to the realm of primitive African nature, seemed to represent merely a more intellectualized form of the assumptions behind Paul Morand's best-selling collection of short stories *Magie noire* (1928). [...] Schaeffner's analysis of jazz*

⁴ J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 16-17.

⁵ L. Cugny, *Une histoire du jazz en France – Tome 1 : du début du XIXe siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure, 2014, p. 404-520.

⁶ André Schaeffner, *Le jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926.

⁷ Robert Goffin, *Aux frontières du jazz*, Paris, Sagittaire, 1932.

⁸ Hugues Panassié, *Le jazz hot*, Paris, Corrêa, 1934.

*was thus profoundly ambiguous. As we have seen, on the one hand, his contention that the machine age, understood as the end product of Western rationalism, had provoked a return to a more primitive state seemed to undermine and invert conventional hierarchies between the West and Africa. On the other hand, his emphasis on the irredeemably primitive nature of jazz music and musicians appeared to reinforce those very racial hierarchies*⁹.

Em seguida, é a vez de Robert Goffin:

*[...] Although it was fundamentally a matter of aesthetic categorization, the distinction between hot and straight jazz also had a political significance. For it was this distinction that allowed Goffin to articulate jazz to the broad surrealist anticolonial project, by suggesting that where straight jazz might indeed merit the accusations of degraded exoticism leveled at it by the French surrealists, hot jazz was an authentic expression of African-American identity and antiracist struggle. However, as we have seen, for all his attempts to champion jazz as the expression of a progressive, antiracist impulse, Goffin's own analyses of the music were not themselves devoid of exoticism and primitivism. Goffin's efforts to distinguish between hot and straight jazz, to identify an authentic core distinct from the music's commodified derivatives, thus epitomized the ambivalence of his approach to jazz. For, ironically, the very terms in which he sought to define hot jazz's authenticity rehearsed and reinforced the kinds of primitivism he was ostensibly seeking to banish*¹⁰.

Pobre Robert Goffin! Ilude-se ao crer que se ocupa de estética, e além disso, acreditando travar combate contra o conservadorismo, não faz outra coisa senão reforçá-lo, por inconsequência de seu pensamento. E ainda, essa mesma inconsequência o faz pensar que esteja falando de música, quando, efetivamente, não faz outra coisa senão manifestar involuntariamente opiniões políticas contrárias àquelas que ele crê serem suas.

Quanto a Hugues Panassié, o autor se empenha em mostrar que *“the kind of essentialism and primitivism that characterized his later jazz criticism, alongside Panassié's questionable political affiliations, thus provide two reasons for questioning those accounts that claim his Le Jazz hot to be exemplary in its eschewal of racial stereotypes or ethnocentric assumptions”* (*Ibid.*, p. 92) e, portanto, que essencialismo e primitivismo são perceptíveis já em *Le Jazz hot*, contrariamente ao que autores inadvertidos como Ludovic Tournès poderiam imaginar¹¹.

Pode-se assim entender que os três autores são agrupados sob as mesmas críticas de primitivismo e etnocentrismo. Mas, na realidade, vejamos como Schaeffner e Goffin são considerados em oposição a Panassié:

*[...] Both Schaeffner and Goffin championed jazz as an expression of the salutary shocks of machine-age modernity, drawing analogies between the primitive rhythms of jazz and the reduction of modern subjects to a primitive state when subjected to the repetitive rhythms of the mechanized factory or when dancing to the rhythms of jazz in the nightclubs of Brussels and Paris. [...] Jazz, for Panassié, was an antidote to modernity and, as such, could be attributed a significant role in his political project of rebuilding an organic French society, polity, and economy modeled on the medieval corporations*¹².

Ao meu ver, há aqui um contrassenso causado fundamentalmente pela omissão do aspecto musical. Ideologicamente, Schaeffner e Goffin são assimiláveis ao campo progressista, (Schaeffner é qualificado por Lane como *“radical ethnomusicologist”* no sentido estadunidense do termo *“radical”* [p. 30] e Goffin é associado ao grupo surrealista) e Panassié, ao da direita conservadora (ou mesmo de extrema-direita)¹³. Os discursos sobre a música parecem assim naturalmente conotados em função dessa matriz ideológica, o que concorda com o pressuposto fundador do

⁹ J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 50-51.

¹⁰ *Ibid.*, p. 59-60.

¹¹ Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine – Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.

¹² J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 124.

¹³ Esta assimilação mereceria mais discussão, mas guardaremos este debate para outras ocasiões (cf. Laurent Cugny, *Hugues Panassié – Le Jazz hot et la réception de l'œuvre panassiéenne*, Paris, Outre Mesure, 2017).

pensamento do autor: a ideologia como infraestrutura do discurso musical, o qual é reduzido a uma superestrutura, uma membrana, insignificante em si.

O que essa hermenêutica da suspeição não pode perceber – porque programaticamente, *não quer perceber* – é que, para além do contexto epistêmico de uma época colonial (onde primitivismo, exotismo e evolucionismo são paradigmas fortes, que fazem parte do fundo comum do pensamento e das representações), para além das ideologias dos agentes, trata-se, nesse caso, de um debate de epistemologia da música. André Schaeffner, em seu intento progressista e antirracista de valorizar a África e os Negros em geral, não o faz pensando com os esquemas da música erudita de tradição escrita (que fazem parte de sua cultura): aqueles mesmos esquemas que o jazz virá também contestar. O problema não é, portanto, que o seu programa antirracista seja rotulado como primitivismo, etnocentrismo ou qualquer outra forma conceitual colonial. O problema é que mesmo tendo assimilado a importância do jazz, ele não vê, não escuta, não compreende, enfim, a transformação musical operante nessa música, o paradigma original que ela manifesta: um modo de produção musical diferente, que não se reduz somente a questões de improvisação e de escrita, mas que propõe uma formatividade nova (que coloca notadamente em questão, ao menos em parte, essa oposição). Por sua vez, Robert Goffin e Hugues Panassié tiveram, ao mesmo tempo, a intuição – transformada em forte convicção – quase messiânica, dessa reviravolta e da sua importância. Pouco importa, portanto, que eles tenham se expressado bem ou mal, que eles se atrapalhem às vezes entre escrita musical e improvisação, que eles falem de “espontaneidade” lá onde a musicologia de hoje utilizaria, talvez, outros termos¹⁴. Sem dúvida, o caso de Schaeffner é paradoxal, porque sua formação de etnólogo e seu conhecimento de músicas extra-europeias deveriam tê-lo preparado para a percepção de um fenômeno de tal ordem. E no entanto, não foi isso que aconteceu. Talvez seja preciso ser inculto do ponto de vista musicológico e/ou musical para de alguma forma voltar à estaca zero e poder pensar diferente, fora desses esquemas.

Um fenômeno largamente inexplicável, a não ser que se possa também postular que um hábito mental de tipo musical esteja em jogo. Goffin e Panassié perceberam, simplesmente, alguma coisa ao escutar o jazz, algo da ordem do chocante, que se passa inteiramente no nível do musical, no nível da recepção, da sensação musical (que Schaeffner poderia, igualmente, ter percebido). Todos os dois ficaram tocados, fascinados à escuta dessa música, por razões inteiramente musicais, irredutíveis a um outro plano, ideológico, ou outro. Aos 16 anos, Panassié é afetado por uma poliomielite que o deixou imóvel em sua cama, impedindo-o subitamente de praticar aquilo que mais gostava, o esporte e a dança, e impondo a ele a cadeira de rodas. Foi, aparentemente, neste período que ele escutou o jazz pelos discos e que a paixão, devoradora, se instalou para sempre. Não se trata de um interesse intelectual musicológico para a emergência de uma nova forma de prática musical, e muito menos da expressão estética de uma visão do mundo político e social, mas de um choque emocional. Goffin, nas iluminadas páginas de abertura de *Aux Frontières du jazz*, reivindicará a mesma experiência dos sentidos com o estilo lírico que o caracteriza:

Je dénie à pas mal d'ignares le droit de parler de choses qu'ils ne connaissent que comme une expérience. Ils n'ont vu dans le jazz qu'une manifestation musicale qu'ils ont essayé en vain de marcotter sur le passé

¹⁴ Apesar de eu não saber ao certo se o questionamento sobre a espontaneidade não seja a essa altura, obsoleto ; a este respeito pode-se recorrer a alguns trabalhos recentes sobre a improvisação livre, de Clément Canonne (*L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique, analyses, expérimentations*, Tese de doutorado [sob a direção de Béatrice Ramaut-Chevassus e Sacha Bourgeois-Gironde], Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010), Mathias Rousselot (*Étude sur l'improvisation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2012) ou Mathieu Saladin (*Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Les Presses du Réel, 2014).

*africain ; ils n'ont pas senti ce qu'il fallait y sentir. Leur raison seule s'est exprimée, car ils avaient laissé leur cœur empêtré dans la musique d'avant-guerre*¹⁵.

Somente mais tarde eles tentariam teorizar – cada um com seus conhecimentos, sua cultura, suas capacidades intelectuais, seus quadros de pensamento individuais, sua ideologia –, ambos, no quadro da *epistémè* da época (e como poderia ser diferente?). Jeremy Lane acrescenta acessoriamente e à margem de uma observação, que Schaeffner cita muito poucos musicistas e músicas em seu livro, enquanto Goffin e Panassié multiplicam as referências das músicas escutadas. É bem sabido que Schaeffner não era frequentador dos espaços parisienses de jazz. Isso simplesmente não o interessava porque esta música nova não era nada além, para ele, que um objeto de especulação (a “experiência” a que Goffin se refere, inteiramente cerebral, oposta à sua, sensitiva), um elemento entre outros de um dispositivo intelectual e político, com suas problemáticas e agendas particulares. Quanto a Goffin e Panassié, a verdadeira diferença entre eles é que o segundo é um autêntico paranóico, com o tanto de aura e magnetismo que favoriza essa patologia, cujo autoritarismo e horror pela contradição irão rapidamente se manifestar lá onde o primeiro é um esteta mais interessado pelo direito e pela poesia do que pela musicologia.

Falamos das motivações intelectuais e políticas de Schaeffner na ausência de um *spunto*¹⁶ musical. Mas há um outro nível, metamusical, que divide as abordagens entre Schaeffner, de um lado, Goffin e Panassié, de outro. Esse aspecto deve ser retraçado no contexto do debate musicológico da época na França (que Lane oculta quase totalmente). Debate que era muito intenso, e que animava a esfera da música erudita, músicos e musicólogos reunidos, em torno da hipótese se o jazz seria capaz de revitalizar a música erudita. Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Pierre-Octave Ferroud, toda uma vanguarda composicional parisiense da época debatia ardentemente essa questão na primeira metade do decênio de 1920. *La Revue musicale*, fundada por Henry Prunières e André Cœuroy, considerada o pêndulo crítico e musicológico desta vanguarda, foi a sede dessa discussão. Autores como André Schaeffner, André Cœuroy, Émile Vuillermoz, Arthur Hoérée, Marion Bauer, Jean Wiéner, Irwing Schwerké, Albert Jeanneret, discutiram sobre esse tema em *La Revue musicale* e em algumas outras plataformas, com um diálogo muitas vezes paralelo com os compositores¹⁷. Um debate que se atenuará ao longo da segunda metade do decênio apagando-se completamente, em seguida, no momento preciso em que o jazz receberá na França um novo impulso para a constituição de um mundo próprio, com a fundação do *Hot-club de France*, a multiplicação de concertos, a criação da revista *Jazz Hot* e da marca *Swing*, a publicação da discografia de Charles Delaunay, etc. Ora, este debate é intrinsecamente um debate de música erudita, no qual a questão da essência do jazz, mesmo que ela apareça como central, revela-se apenas como uma mediação para se pensar o verdadeiro cerne do problema, qual seja, a evolução da música erudita. Basta observar, por exemplo, o debate entre Schaeffner e Hoérée¹⁸ afundando-se na irrealidade e na surdez ocasionadas por uma má apreensão do objeto, no mesmo momento em que a música se transforma com grande velocidade, e como outros observadores tiveram, ao invés disso, a intuição da emergência em curso de um novo paradigma musical.

¹⁵ “Nego a esses ignorantes o direito de falar de coisas que eles conhecem apenas pela experiência. Estes viram no jazz apenas uma manifestação musical que eles tentaram, em vão, travestir sobre o passado africano; e não se deram conta do que era para ser percebido. Apenas a razão deles falou, porque tinham o coração petrificado na música da pré-guerra” (Robert Goffin, *Aux Frontières du jazz*, Paris, Sagittaire, 1932, p. 12) [Tr.d. T]. (Aqui, de maneira transparente, Goffin visa Schaeffner e *Le Jazz* exatamente nos termos que falamos anteriormente).

¹⁶ O autor se refere à noção de *spunto* no senso técnico que esta assume na filosofia de Luigi Pareyson [N.d.T.].

¹⁷ Cf. Laurent Cugny, Martin Guerpin, *Une anthologie de textes en français sur le jazz, 1918-1929*, Paris, Outre mesure, 2018 [No Prelo], e Laurent Cugny, *Une histoire du jazz en France – Tome 1: du début du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure, 2014.

¹⁸ Arthur Hoérée, *La Revue Musicale*, n° 12, 8^e année, octobre 1927, p. 213-241 ; André Schaeffner, “Réflexions sur la musique: le jazz”, *La Revue musicale*, n° 1, novembre 1927, p. 72-76.

Não surpreende, portanto, que a maioria dos atores envolvidos nesse debate não se interessassem em escutar esta música – o jazz tal como se pôde escutar em Paris e pelos discos cuja disponibilidade crescia rapidamente –, mas ainda a categorizavam através de critérios da música e da musicologia erudita de tradição escrita ocidental (onde, notoriamente, a noção de música nacional é muito presente)¹⁹, faltando porém, aquilo que é realmente colocado em questão pelo o jazz: a pertinência de certos fundamentos da música de arte/escrita ocidental. Schaeffner é um dos principais protagonistas deste debate, enquanto Goffin e Panassié, logicamente, o ignoram totalmente.

Finalmente, conclui-se que, para o autor, todo mundo é culpado de primitivismo (alguns, com o agravante do etnocentrismo, senão da perversidade de seus desejos pessoais): André Schaeffner, Robert Goffin, Hugues Panassié, Paul Morand, Michel Leiris, Léopold Sedar Senghor (apenas as irmãs Nardal escapam desta crítica omnidirecional). Mesmo Leiris, nos anos 1980, como observa Lane, se autoacusou retroativamente de “racismo invertido”. Mas, no mesmo momento em que o faz, justamente o último a poder ser acusado de racismo, confirma a evidência que o primitivismo era uma senso comum da época, isto é, fazia parte das representações comuns na sociedade francesa, de tal modo que mesmo os intelectuais mais esclarecidos dificilmente escapavam (as irmãs Nardal são uma prova de que isto era possível). Ao invés de se ver nessa declaração uma confissão de culpabilidade e juntá-la ao campo de massacre, seria mais interessante apontar, no interior dos quadros comuns, as margens deste pensamento único na época, e procurar identificar aquele que pode, dentro deste mesmo discurso, portar o germe da subversão dos estereótipos, contribuindo para a sua ulterior obsolescência. Isso pressupõe uma outra atitude crítica, mais aberta, menos obcecada pela condenação moral. Uma frase do autor ressoa curiosamente este propósito:

*the construction of non-European cultures as exotic, primitive, elemental, and hence authentic resulting from a process of ethnocentric projection that revealed more about these European thinkers' damaged sense of self than it did about the realities of the cultures concerned*²⁰.

Não fica assim evidente aos nossos olhos um outro “*damaged sense of self*” nessa obsessão pela pesquisa do erro²¹?

La leçon du développement intellectuel de l'humanité est pourtant claire : les sciences se sont toujours montrées d'autant plus fécondes et, par suite, d'autant plus serviables, finalement, à la pratique, qu'elles

¹⁹ Ver por exemplo os discursos sustentados por Maurice Ravel na ocasião de sua viagem aos Estados Unidos em 1928: Maurice Ravel, “Take Jazz Seriously!”, *Musical Digest*, nº 13, vol. 3, mars 1928, p. 49-51, in *Id., Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, p. 3 e *Id.*, “La musique contemporaine”, Conferência no Rice Institute (Houston), 7 de abril de 1928, *Ibid.*, p. 55.

²⁰ J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 52.

²¹ Do mesmo modo, com outra citação, “However, Goffin's descriptions of these brazen and sexually confident young women were marked by an unmistakable ambivalence. His characterization of jazz clubs as sites of ‘perdition’ and of these women as ‘femmes fatales’, like his laments at the fate of their exclusively male victims, betrayed not merely an excited fascination but also a barely disavowed fear in the face of these developments” (J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 53), o próprio efeito de espelhamento não acaba por nos fazer entrever um medo simétrico (e uma facinação?) da parte destes mesmo autores, das questões do desejo, da ordem e da desordem pulsionais, da sexualidade, fazendo o moralismo chegar às margens do puritanismo? Para conjurar esses medos, o melhor antídoto permanece sendo a acusação de racismo: “Goffin's fixation on the physical and supposedly animalistic characteristics of these young women bore witness to the voyeuristic, objectifying, even racist nature of the gaze he was casting on this imagined scene of demonic revelry” (*Ibid.*, p. 57). Resta apenas um passo para se reduzir um pensamento a um fantasma pessoal: “At such moments, any broader political significance Goffin attributed to the music risked being subsumed under and subordinated to the role he wanted jazz to play in his purely personal quest for sexual liberation and extreme experiences” (*Ibidem*). O tribunal, com plena consciência de haver cumprido seu dever, pode se retirar.

*abandonnaient, plus délibérément, le vieil anthropocentrisme du bien et du mal. On rirait aujourd'hui d'un chimiste qui mettrait à part les méchants gaz, comme le chlore, les bons comme l'oxygène. Mais si la chimie, à ses débuts, avait adopté ce classement, elle aurait fortement risqué de s'y enliser, au grand détriment de la connaissance des corps*²².

Paris Blues

Alguns recentes comentários produzidos sobre o filme de Martin Ritt de 1961 oferecem a ocasião enfim de uma reflexão mais geral sobre as questões evocadas até aqui, sobre o tratamento comparado de diversos graus do musical e do metamusical (o discurso sobre a música). Trata-se desta vez de uma obra cinematográfica em que um dos objetos é a música, e que comporta um discurso sobre esta última.

Paris Blues é um filme de Martin Ritt filmado em Paris, lançado em 1961, cuja trilha sonora foi encomendada a Duke Ellington, e que põe em cena músicos de jazz e o próprio jazz na capital francesa. Muito mal recebido pela crítica da época, o filme é hoje largamente reabilitado e tem suscitado numerosos comentários ao longo dos anos, notadamente em uma recente literatura especializada sobre o jazz. São propriamente alguns desses comentários que eu gostaria de discutir aqui mais demoradamente, pois eles revelam posturas significativas.

Dois músicos de jazz estadunidenses, um Branco, Ram Bowen (Paul Newman) e um Afro-americano, Eddie Cook (Sidney Poitier) estão em Paris onde tocam juntos todas as noites em um clube mantido por uma cantora, Marie Séoul (Barbara Laage). No trem que leva o célebre músico de jazz, Afro-americano, Wild Man Moore (Louis Armstrong) encontram-se igualmente dois turistas estadunidenses que vinham passar alguns dias de férias em Paris, uma Branca, Lilian Corning (Joanne Woodward) e uma Afro-americana, Connie Lampson (Diahann Carroll). Dois casais irão se formar, Ram e Lilian, de um lado, Eddie e Connie, do outro. Esta dupla intriga sentimental serve de pano de fundo para uma reflexão sobre a música, a questão racial, o exílio e várias outras coisas (em especial, as drogas).

Examinaremos aqui as páginas que Rashida Braggs e Andy Fry consagraram ao filme, respectivamente em *Jazz Diasporas – Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris*²³, e um livro que contém precisamente em seu título o nome do filme: *Paris Blues – African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*²⁴. Esses dois autores negligenciam, ao meu ver, várias cenas que tratam da música e que propõem um verdadeiro discurso sobre o jazz e a música em geral. No centro da narrativa cinematográfica figura um diálogo que ocorre entre Ram Bowen e o músico erudito (fictício) Raymond Bernard (André Luguet) próximo ao final do filme, mas que fora furtivamente anunciado em uma cena do início. A disposição destas duas cenas designa claramente este diálogo como a chave da problemática musical do filme, como um dos questionamentos estratégicos do filme e não um elemento decorativo, de contexto.

Para tentar compreender esses elementos, deve-se começar por reconstruir a sucessão de cenas em que a música está no centro, precisamente aquelas em que nossos autores não deram tanta importância:

²² “A lição do desenvolvimento intelectual da humanidade é, portanto, clara : as ciências têm se mostrado sempre mais fecundas, e conseqüentemente, quanto mais valiosas, enfim, à prática, que elas abandonaram, mais deliberadamente, o velho antropocentrismo do bem e do mal. Seria risível, hoje, um químico que separasse os gases ‘nocivos’, como o cloro, os gases ‘bons’ como o oxigênio. Mas se a química, no seu início, tivesse adotado esta classificação, ela teria corrido o forte risco de se afundar irremediavelmente, em detrimento do conhecimento da natureza” (Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 126). [Tr. d. T.].

²³ Rashida Braggs, *Jazz Diasporas – Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris*, Oakland, University of California Press, 2016.

²⁴ Andy Fry, *Paris Blues – African American Music and French Popular Culture, 1920-1960* (Chicago & London, Chicago University Press, 2014)

Sequência 1: No clube

O fundo musical que soa durante os créditos de abertura do filme é “Take The A Train” executado pelo grupo de Ram Bowen, tocando em um clube lotado de ouvintes entusiastas²⁵. A primeira sequência mostra Marie Séoul, a gerente do Club 33, voltando ao clube, com as compras, de madrugada. Depois de apresentarem seus números, vemos ainda Ram e Eddie trabalhando desta vez em uma música de Ram. Este, toca uma melodia, enquanto Eddie, com um lápis na boca, escuta atentamente. Terminada a exposição da melodia, Ram olha interrogativo para Eddie. Um silêncio. Eddie se debruça lentamente sobre a estante de partitura do piano e começa a escrever na partitura que lá estava. Ram o observa.

Ram : *What do you think ?*

Eddie : *You know how I'm gonna score this part? For an oboe. Play it against your horn.*

R : *Well, how about it?*

E : *I'll lighten up the melody and give it a nice effect.*

R : *Eddie, now, what do you think ?*

E : *It's good, man.*

R : *Just good, huh?*

E : *That's better than bad.*

R : *But you don't think it's good enough to show?*

E : *I didn't say that.*

R : *Well, you said the melody was heavy.*

E : *I didn't say that either.*

R : *Eddie, I heard what you said. You said you had to score it for an oboe because the melody was too heavy.*

E : *Man, we been at this too long. We both need some shuteye.*

R : *If you don't like it, why don't you say so?*

E : *I said I liked it.*

R : *Yeah, I heard the way you said it.*

E : *What do you want me to say? It's great? All right, you're Gershwin, you're Ravel and Debussy.*

R : *What's wrong with that?*

E : *Look, you're Ram Bowen. You write a piece of music, I listen to it, and that's what it says. Ram Bowen, all by itself. Now, what more than that do you want? Besides, what's my opinion, man? A court of law?*

R : *I don't want an oboe playing that melody. What do you think of that, man?*

E : *I think you're tired, you've been up all night.*

R : *I'm not giving that melody to an oboe.*

E : *So give it to a tuba.*

R : *Because it's so heavy.*

O tom se eleva. Furioso, Eddie joga a partitura para cima. Depois de uma pausa, eles se reconciliam.

E : *I like the music, man. I like it fine.*

A informações são numerosas aqui. Em primeiro lugar, a presença, central, da escrita musical. O lápis e a partitura são colocados em cena, em primeiro plano. Em seguida, a oposição escrita/improvisação, música erudita/jazz. Os papéis são invertidos em relação aos estereótipos: é o músico afro-americano que é detentor do saber da escrita musical, é ele quem está encarregado

²⁵ A imagem panorâmica sobre esta multidão, mostrando notadamente casais interracialis, hétero e homossexuais, é bem explícita em relação à caracterização pelo filme dos costumes da capital francesa.

da orquestração (e talvez do desenvolvimento) da melodia que Ram concebeu. A primeira coisa anunciada por Eddie é que ele vai fazer a melodia com o oboé, instrumento da música erudita por excelência, muito pouco presente no jazz. E que vai tocá-lo “*against your horn*”, com o trombone, um dos instrumentos emblemáticos do jazz.

Em seguida, é introduzido um novo dualismo que se confirmará de função estruturante em todo o discurso musical do filme: peado (*heavy*)/ leve (*light*). Eddie vai “suavizar a melodia” (*lighten*), o que fez com que Ram entendesse que ele achou a melodia pesada (*heavy*).

Em toda essa cena, Eddie vê as coisas em perspectiva de relatividade: bom é melhor que mal (mesmo se não é tão bom quanto se desejaria), ser Ram Bowen não é ser Gershwin, Ravel ou Debussy, mas já é alguma coisa e sobretudo, é diferente. Ram, por sua vez, se situa em um absoluto unidimensional. Existe apenas uma música: a música. Ele não reconhece nada a não ser um critério: a qualidade. A única oposição que tem diante de si é bom/ruim. E através desta identifica-se claramente uma necessidade crua de reconhecimento, primordial, não especificada. Eddie se presta portanto a reconfortá-lo (“*it’s good, man; I like the music, man, I like it fine*”).

Sequência 2: Estação Saint-Lazare

Ram Bowen vai à estação receber Wild Man Moore. Segue-se um diálogo em um recinto:

Wild Man: *Ram! Ram Bowen!*

Ram : *How are you?*

WM: *Knew you’d come and meet the Wild Man.*

R : *How are you there, Wild Man?*

WM : *Let me look at you. You’re looking great boy, real great. Younger than me. This town agrees with you. What is it? The chicks or the wine?*

R : *Oh, it’s both man.*

WM: *I hear you’ve taken the town right over. They tell me I got to blow real loud to put you down.*

R : *Oh yeah, sure.*

WM : *People’s talkin about your playing, Ram. Nice, real nice. Be up there one night and blow you out of the joint.*

R : *Oh yeah, sure. Hey, I got a favor to ask you, Wild Man.*

Ele mostra, então, a partitura.

WM : *What’s this? You writing music? It ain’t relaxing to write it, man, only to play it.*

[Ele olha a partitura] *Let’s see what we got here.*

Ele se assenta, some da tela e a sequência se fecha.

Wild Man Moore é ao mesmo tempo colega e figura de referência²⁶. Os dois pertencem ao mesmo mundo, o dos músicos de jazz, mas Ram Bowen tem uma atitude de reverência para com

²⁶ Rashida Braggs assimila o personagem de Wild Man Moore à Sidney Bechet. Isso pode se justificar porque quando o filme foi rodado, fazia apenas um ano da morte de Bechet, fechando assim um período de dez gloriosos anos de sucesso na França. De sucesso e de residência, o que não é o caso do personagem Moore que, ao contrário, é de passagem pela França. Além disso, o entusiasmo dos fãs na estação de trem é talvez mais remanescente das primeiras vindas de Ellington e de Armstrong, respectivamente em 1933 e 1934. Enfim, o fato de localizar o concerto no *Palais de Chaillot* lembraria muito mais os concertos de Ellington, em 1939 e 1950 (este último ano para uma série de oito concertos), de Count Basie em 1956 (mesmo de Bechet tenha tocado lá em 1957). A hipótese mais plausível continua sendo a de Armstrong, mesmo se o nome do personagem foi modificado (pela primeira vez na carreira de ator de Armstrong).

seu mestre, mesmo se este mantém uma atitude de igualdade (“*They tell me I got to blow real loud to put you down*”).

Mas a frase-chave é com certeza a seguinte: “*What’s this? You writing music? It ain’t relaxing to write it, man, only to play it*”. Wild Man adverte que escrever não é a mesma coisa que tocar um instrumento. E que nós, músicos de jazz, não somos do lado da escrita. No entanto Wild Man aceita dar seu parecer valendo-se apenas da partitura. Aqui ainda, o estereótipo é invertido: é o afro-americano que é, não somente detentor do saber, mas de um saber da escrita.

Sequência 4: No clube

A sequência se abre com o trio piano/contrabaixo/bateria (tocados respectivamente por Aaron Bridgers, Guy Pedersen e Moustache) executando “Sophisticated Lady”.

Ram Bowen chega ao clube e se dirige aos músicos, visivelmente para ensaiar.

Ram : *Ok you guys...*

Eddie : *What happened with Wild Man?*

R : *He’s giving it to René Bernard.*

E : *René Bernard?*

No momento preciso em que Ram Bowen pronuncia o nome de René Bernard, os músicos ficam como que petrificados, bloqueados. Percebe-se que a questão é extrema. Mas a situação fica indefinida pois Ram não se deixa abalar e passa imediatamente a outra coisa. Nada é dito sobre René Bernard, deixando-se apenas a sugestão de que ele deve ser alguém muito importante, posto que foi o próprio Wild Man Moore – ele mesmo uma referência – quem o transmitiu a partitura, aparentemente, portanto, para um parecer de relevância ainda maior. A cena dura apenas uns dez segundos, mas fica claro que foi plantada uma semente dramática essencial que germinará mais tarde.

O filme já atinge a duração de 15 minutos. As intrigas principais são três: amorosa, identitária (estadunidense, afro-americano(a), expatriado(a), mulher) e musical. Elas irão se misturar antes de se resolverem. Nas duas relações amorosas que se tecem paralelamente, a música tem um papel oposto: quase ausente entre os amantes Afro-americanos, mas, ao contrário, central entre os Brancos. Compreende-se rapidamente que Ram Bowen é um obcecado pela música e que toda a relação amorosa é secundária em relação a essa paixão unidimensional. Mas a recíproca não é verdadeira: Lilian não perde uma ocasião de mostrá-lo que ela o ama tanto a música que ela faz. Que ela não diferencia uma coisa da outra, enfim.

Sequência 6: Na rua, em frente ao clube

Lilian : *I just wanted to tell you how much your music meant to me.*

Ram : *Thank you very much.*

L : *I’m sure you hear that all the time.*

R : *No, actually, you never hear that enough.*

Sequência 8: Quarto de Ram (depois de fazer amor)

Ram : *You come on like this with all the guys?*

Lilian : *No, only with the special ones.*

R : *How many of those have you met?*

L : *One, yesterday.*

R : *Yeah, but you were probably pretty ripe for him. Two weeks in Paris on the loose. That's why you thought he was so special.*

L : *No, I don't know. I watched all those people last night while he was playing. They thought he was very special, too.*

R : *Yep, plays a good horn.*

L : *Yep, plays a good horn. It's much more than that. It's the way he feels when he plays it, and the way he made me feel. That's why I may have been ripe, but not just for anybody.*

Nada além do que galanteios. Para ela, a música é ligada ao desejo. Na realidade, ela se confunde com o desejo, não pode estar separada. Não é porque Ram é interessante que Lilian iria escutá-lo, mas ao contrário, é porque ela o escutou que ele é interessante, inteiramente. É ela que insiste em explicá-lo que não se trata apenas de uma questão de tocar bem seu instrumento mas “*way he feels when he plays it*”, o que remete inclusive à mesma expressão utilizada por Eddie Cook, diante da Notre-Dame, falando de Paris (“*the way the place makes you feel*” (sequência 6). Lilian resume sua posição, talvez, com a resposta que ela dá à questão de Ram sobre seu conhecimento musical: “*I got a friend who says he knows everything about music, except what he likes, and I'm the opposite*”.

Em seguida, surge o diálogo onde Ram explicitará aquilo que é apenas esboçado desde o começo do filme. Lilian vê, sobre o piano, a partitura de “Paris Blues”.

L : *What's Paris Blues?*

R : *Hey, you'd better get dressed.*

L : *Do you write music, too?*

R : *Honey, I live music. Morning, noon, the whole night. Everything else is just icing on the cake. You dig?*

A coisa é, portanto, dita da maneira mais clara, qual seja: Ram Bowen vive a música e apenas para música. Isso será confirmado um pouco mais tarde a Lilian por Eddie, na forma de um aviso (“*Don't you let him fool you. He's as steady as a rock about the things that are important to him*”)

Sequência 10: No *bateau-mouche*

Lilian : *It's just a crazy life.*

Eddie : *Yeah, well, that's because you're one of the day people. We are the night people, and it's a whole different world.*

L : *You don't think they can mix?*

E : *Well, I don't mind them going to public places together, but I certainly wouldn't want one of them to marry my sister.*

L : *Well, now, let me see. Connie's a day person.*

E : *You're telling me.*

L : *And I'm a day person.*

E : *Mh mh*

L : *But you know something? I think you are.*

E : *Nah.*

L : *Well, you're not like him.*

E : *Well, I'm taller than him.*

L : *No, you're steadier.*

E : *Don't you let him fool you. He's as steady as a rock about the things that are important to him.*

L : *Like music?*

E : *Like music.*

L : *Oh.*

E : *Oh. Oh, indeed.*

A escolha da imagem noite/dia não é casual, evidentemente. Não somente ela faz referência à metáfora identitária entre a penumbra (Negro) e a luz (Branco), mas simboliza com a primeira como o reino dos músicos de jazz, e a segunda como o momento dos *squares*. Lilian, no entanto, desfaz essas assimilações. Ram é um *night person* por excelência. Eddie também o é, mas Lilian sente outra coisa, assumindo-o como diurno (“*you’re steadier*”). Connie é uma *day person* por excelência, Marie Séoul, a cantora e gerente do clube é uma *night person*. E Lilian gostaria que fosse possível ser as duas coisas. Quanto a Connie, ela pensa assim, mas não sente assim (“*not just what you see but the way the place makes you feel*”): o que a coloca em um lugar mais elevado de *day person*. Lilian, por sua vez, retoma sempre ao que sente (“*makes me feel*”). Connie fala dos deveres, das raças, da família. Os três outros personagens são mais rizomáticos, fluidos (“*who needs it?*”).

Mais tarde, no quarto de Ram, Lilian dedilha a melodia de “Paris Blues” ao piano. Ram coloca então a questão, essencial para ele, lancinante.

Sequência 15: Quarto de Ram

Ram : *You think that melody’s heavy?*

Lilian : *Mh?*

R : *Oh, never mind.*

Ele consente, *in extremis*, a propo-la uma breve audição de “Paris Blues” tocada por uma orquestra. De uma outra maneira, o diálogo sobre a música e o desejo, das sequências 6 e 8, se repete.

L : *It’s beautiful. Even if you hadn’t told me, I’d know you wrote it, just from listening to you play, and from...*

R : *From what ?*

L : *From the way you are with me.*

O filme segue seu curso e as diversas intrigas se desenrolarão nos últimos vinte minutos. Surge a cena-chave em relação à intriga musical. Ram Bowen é então recebido por aquele misterioso René Bernard evocado com deferência e apreensão na sequência 4. Não se sabe quem ele é mas descobre-se que ele tem um escritório de diretor e uma secretária que recebe na antessala os felizes eleitos (certamente raros) que conseguiram uma audiência.

Sequência 20: No escritório de René Bernard

René Bernard : *Mr. Bowen, so good of you to come.*

Ram : *How do you do, sir? Pleased to meet you.*

RB : *Please, have a chair. I have long been an admirer.*

R : *Thank you very much.*

RB : *But I know you didn’t come here just to exchange pleasantries.*

R : *No, sir, I didn’t.*

RB : *Mr. Bowen, I have read [the score you sent me] many times. You have a genuine gift for melody.*

R : *Well, what does that mean, Mr. Bernard?*

RB : *Simply what I said. You have a good melodic feel.*

R : *Mr. Bernard, I want to develop that theme into a piece to be played in concert. Now, what’s the possibility?*

RB : *Mr. Bowen, you are a creative musician. Every time you put a horn to your mouth, you’re composing. Your improvisations are highly personal. They give you a stamp as a musician. But there is a great deal of difference between that and an important piece of serious music.*

R (depois de algum tempo) : *In other words, you’re trying to tell me I’m just sort of a lightweight.*

RB : *I don't know what you are yet, Mr. Bowen, and neither do you. I'm only saying that you haven't yet given yourself a chance to find out.*

R : *Mr. Bernard, I've worked with musicians all my life. I know everything I can do.*

RB : *Perhaps you need to do something else now. Paris is a great city for an artist to work and study. Composition, harmony, theory, counterpoint. Perhaps you need to change your life for a couple of years in order to give yourself a chance to do what you wish.*

R : *Well, in other words, it's no good.*

RB : *On the contrary, I like it.*

R : *But it's not good enough to be played?*

RB : *Oh, I'm certain a record company...*

R : *But nothing more than that?*

RB : *It is what it is. A jazz piece of a certain charm and melody.*

R : *Yeab, well, "Jingle Bells" is a great tune. You can hum that the first time you hear it. Well, thanks for listening. I appreciate it very much.*

RB : *Mr. Bowen, what are you asking me? To say you are what you are not?*

R : *No. You just told me what I am.*

RB : *You have a talent. You wish to be a serious composer, perhaps you will be.*

R : *And perhaps I won't.*

RB : *Perhaps you won't.*

R : *Mmh. Thank you, really, very much, sir.*

Esse diálogo, de uma grande riqueza, cristaliza todos os problemas musicais engajados pelo filme.

Quem é, portanto, René Bernard? Ele poderia ser um editor²⁷. Ele é, em todo caso, um *expert* em música erudita e é mais plausível de se pensar que ele é um compositor. O modelo poderia ser Nadia Boulanger que nessa época trabalhava com um grande número de músicos – dentre eles músicos estadunidenses – e entre eles, músicos de jazz. Mas o personagem é aparentemente mais inspirado em Maurice Ravel, e a confronto, em si, ao encontro entre Ravel e Gershwin²⁸.

O primeiro grau de compreensão do diálogo como um todo, é simples: segundo René Bernard, Ram é um bom melodista mas nada mais do que isto e não pode pretender a nobreza da prática erudita. Mas essa leitura é muito simplista, porque esta é apenas a versão de Ram, a única que ele quer entender. É o que nos indica o filme, de forma apenas subentendida. Com efeito, em uma repetição do esquema da sequência 1, entre Eddie e Ram, Bernard não diz em momento algum que Ram não é um bom músico afirmando inclusive que não é isso que está dizendo. O que ele diz, então? Uma coisa muito simples: que os regimes musicais são diferentes e não possuem as mesma implicações. Se Ram quer passar do regime da música na qual ele é um *expert* para outro, ele deve se dedicar ao domínio dos meios, e trabalhar, por exemplo, com uma professora como Nadia Boulanger²⁹. Fiel ao que se mostra desde o início do filme, Ram é completamente impermeável a esse discurso, ele não compreende outra coisa que não seja a unidimensionalidade do bom e do mal (com um novo recurso à metáfora da austeridade: “*I'm just*

²⁷ Isso é o que é dito na nota específica da Wikipedia francesa.

²⁸ Gershwin havia decidido encontrar seus mestres europeus, em matéria de música erudita, como Ravel, em Paris, e Alban Berg em Viena, o que ele fará em 1928 (ele se encontrou igualmente com Prokofiev, Kurt Weill e Franz Lehár). As referências à melodia no diálogo do filme lembram um diálogo (verdadeiro ou falso?) que teria acontecido entre Ravel e Gershwin. O segundo perguntando ao primeiro qual era a chave da música, Ravel por sua vez interroga o estadunidense sobre a soma anual de seus direitos de autor. A partir da resposta e do número de zeros que ela implica, ele o aconselha sobretudo de não mudar nada do seu procedimento. Uma outra pista é dada pelo diálogo da sequência 4, onde Eddie, exasperado pela insistência de Ram em querer ser reconhecido como genial, atinge seu desejo chamando-o de Gershwin, Ravel e Debussy.

²⁹ “*Perhaps you need to do something else now. Paris is a great city for an artist to work and study. Composition, harmony, theory, counterpoint. Perhaps you need to change your life for a couple of years in order to give yourself a chance to do what you wish*”.

sort of a lightweight). Procurando permanentemente o subtexto, ele não quer mesmo, talvez, entender outra coisa senão que: ele é ruim, não tem a envergadura para passar a um nível superior. Ora, René Bernard não faz outra coisa senão dizer a mesma coisa que disseram antes dele, Eddie e Wild Man: são músicas diferentes e não se pode estar, gratuitamente, nas duas³⁰. E ainda, que a identidade musical se determina por práticas e escolhas³¹. A escrita está em toda parte, tanto no jazz quanto na música erudita, mas isto não significa que pertençam a um mesmo regime musical. Porém, Ram não faz outra coisa senão interiorizar sua suposta inferioridade, impondo-a a si mesmo.

Reconsideremos agora o quadrilátero humano central do filme. Não se trata apenas de dois Afro-americanos e dois Brancos, mas de dois homens e duas mulheres, de um lado, e dois músicos e duas não musicistas, de outro.

Primeiro, as duas mulheres. Connie desconsidera totalmente a música, em sua relação. Este é o *métier* de Eddie, mas ele poderia perfeitamente fazer outra coisa. Para ela, o que conta é a família, as raízes, o engajamento. Ele, por sua vez, a compreendeu muito bem (*“I would say that you’re one of them socially conscious chicks”*), mas evita falar desses assuntos, por vezes do engajamento e do retorno, e de sua não consideração da música na relação. Lilian, ao contrário, integra a música na relação. A música, é o desejo e o desejo é a música.

Em seguida, os dois homens. Ram é perturbado pela contradição musical: a escrita está presente no jazz, mas a escrita do jazz não é a escrita erudita³². Para ele, há apenas uma escrita: a escrita (assim como há apenas uma música: a música). Os outros três músicos, Eddie, Wild Man e Bernard, dizem a ele que são escritas distintas, o que ele não pode, e não quer entender. Eddie, por sua vez, entendeu. Pode-se dizer que ele ultrapassou essa contradição (ou que ele pode sempre contorná-la).

Esta chave específica de leitura encontra-se no diálogo entre Lilian e Eddie sobre o *bateau-mouche* (sequência 10). Lilian compreendeu bem que os dois homens são diferentes. Certamente eles são “da noite” e as duas mulheres, “do dia”³³, mas, por outro lado, Eddie é diferente de Ram. O segundo é possuído, o primeiro, não (*“You’re steadier”*). Desse ponto de vista, Eddie é também “do dia” e apenas Ram é “da noite”, da noite da música, da noite da escritura da música.

O que pensar portanto do rumo (deveríamos dizer “dos rumos”) da trama? Eddie volta aos Estados Unidos. Ram fica. Pode-se ficar tranquilamente com a explicação de primeiro instância:

³⁰ *“Mr. Bowen, you are a creative musician. Every time you put a horn to your mouth, you’re composing. Your improvisations are highly personal. They give you a stamp as a musician. But there is a great deal of difference between that and an important piece of serious music”*.

³¹ *“I don’t know what you are yet, Mr. Bowen, and neither do you. I’m only saying that you haven’t yet given yourself a chance to find out”*.

[...]

RB : *You have a talent. You wish to be a serious composer, perhaps you will be.*

R : *And perhaps I won’t.*

RB : *Perhaps you won’t.*

³² A este propósito, a presença da droga no filme é importante. Ram usa de toda a sua energia para fazer Michel Devigne (Serge Reggiani) sair de seu problema de vício. De seu ponto de vista, é uma alienação suprema : destruir um dom musical pela destrição física e moral da droga. A cena com o guitarrista flamenco totalmente abatido é eloquente sob este ponto de vista. Michel Devigne tem uma recaída mas tem também um discurso sobre a liberdade, que exprime uma concepção diferente daquela de Ram (a metáfora dos pássaros), e que se termina com seguinte sentença : *“It’s my way. I’m lucky. If I die, I’ll be buried by friends”*.

³³ Se é uma mulher da noite, esta é Marie Séoul, que lhe lembra a Ram quando compreende que teve uma relação com Lilian :

R : *What are you trying to do? Tie me up?*

MS : *I’m trying to keep you untied.*

R : *I know what I need.*

MS : *You need your work, Ram. That’s all. And me, or someone like me. Nothing else works for people like us.* As duas mulheres estão, além disso, persuadidas que elas representam, cada uma, o destino de Ram. Mas de maneira oposta : Lilian, permitindo que ele seja quem ele é ; Marie, sendo igual a ele.

Eddie, o Afro-americano, volta aos Estados Unidos, renunciando, por amor, a uma certa qualidade de vida parisiense. Ram, o Branco, permanece para realizar seu destino musical, visivelmente “erudito”. Tal explicação me parece muito simplista por duas razões. Em primeiro lugar porque nas duas cenas seguintes à entrevista com René Bernard, os dois homens anunciam intenções diferentes: Ram diz a Lilian que ele está pronto para partir com ela. Eddie diz a Connie que não pode segui-la. Toda a cena da festa no apartamento é ambígua do início ao fim. A confrontação entre Ram e Michel Devigne, o guitarrista cigano drogado, é muito significativa. Ram lutou para fazê-lo sair do vício. Ele chegou a acreditar que tinha conseguido mas constata brutalmente que nada havia mudado. Ele faz uma última tentativa, mas seu amigo o afasta. Justamente pelo fato de ter decidido voltar, abandonar o campo, ele vem destituído de autoridade (“*You’re leaving, Ram, why don’t you leave?*”). São justamente as escolhas, os dilemas que são colocados em evidência pelo filme.

Além disso, ainda que Ram e Eddie, ambos, tenham mudado de opinião no último minuto, o desfecho do filme permanece mais aberto do que se possa imaginar. Eddie decidiu voltar, mas ele não sobe no trem com Connie, ele deve ficar ainda algumas semanas para liquidar os compromissos em curso. Mas ninguém sabe se ele pegará o trem definitivo (o olhar final é carregado de ameaça e os dois homens deixam a plataforma lado a lado. Quanto à Ram, certamente ele tomou a decisão de não voltar ao seu país com Lilian. Ele fica em Paris, mas para fazer o quê? Começar a grande mudança e se inscrever no curso de Nadia Boulanger? Ou, ao contrário, começar o trabalho do luto da escrita erudita e se assumir como músico de jazz (escrivente do jazz)? Nos dois casos, pode-se pensar que se trata de uma *mis en scène* para o filme e que seja admissível escolher um fim para o filme, entre diferentes possibilidades (e tendo em conta certos constrições externas, notadamente hollywoodianas).

Vamos agora a dois dos comentários suscitados pelo filme.

Rashida Braggs consagra uma dezena de páginas a *Paris Blues* em seu livro *Jazz Diasporas*. Lendo essas páginas é de se surpreender com sua insistência em querer fazer o filme se passar como racista (“*same old racism*”). A cena que está no centro da crítica é a cena em que o casal Eddie e Connie dão um balão a um garotinho.

Sequência 18: No Quiosque

Enfant : *Merci Monsieur Noir, merci Madame Noir.*

Connie : *So you don’t mind being called “Mr. Black Man”?*

Eddie : *Of course not. Why should I? That’s what I am. A black man.*

C : *You don’t mind because that’s a French kid. If that were an American...*

E : *Baby. Do you want to have fun, or do you want to discuss the race question?*

C : *I can’t separate them. Not with you. It’s too important to me.*

E : *It’s...*

C : *You.*

[Um tempo]

E : *Look. Here, nobody says “Eddie Cook, negro musician”. They say “Eddie Cook, musician”, period. And that’s all I want to be.*

C : *And that’s what you are.*

E : *That’s what I am here. Musician, period. And I don’t have to prove anything else.*

C : *Like what?*

E : *Like... Because I’m negro, I’m different, because I’m negro I’m not different. I’m different, I’m not different, who cares? Look, I don’t have to prove either case. Can you understand that?*

C : *There isn't a place on the face of the Earth that isn't hell for somebody. Some race, some color, some sex.*

E : *For me, Paris is just fine.*

C : *Eddie, you're wrong. You're wrong! And I'm not denying what you feel, because it wouldn't be there if there wasn't a good reason. But things are much better than they were five years ago, and they're still be better next year. And not because negroes come to Paris. But because negroes stay home, and with millions of white people, they work to make things better for everybody everywhere in America.*

E : *Look, are we gonna stand here all day discussing this jazz³⁴?*

Cena que suscita o seguinte comentário: “*Even Eddie’s comment that he doesn’t mind being called ‘Monsieur Noir’ suggests his subconscious awareness that attention to his blackness will never disappear*”³⁵. Da mesma forma, o personagem de Eddie não pode compreender a dimensão de suas afirmações (ele é portanto, alienado):

Eddie’s belief that racialized difference in Paris does not matter and that he is only perceived as a musician is actually founded on perceptions of exoticism and primitivism – part of the French conception of African and African-diasporic art and music. This exotic, primitive perception of race masked a very different relationship between the French and its residents of African descent. Connie foregrounds what Eddie hides or is blind to. Connie draws attention to the treatment of other peoples of African descent in the French metropolises and colonies when she states, “There isn’t a place on Earth that isn’t hell for somebody, some race, some color, some sex”³⁶.

A referência aos franceses de ascendência africana é portanto ausente tanto nesta cena quanto no restante do filme. A frase final de Connie parece dizer que, de um modo geral, não existe paraíso nesta terra e que sempre haverá uma luta a ser travada por tal ou tal categoria, maneira dela não entender o que ele diz de sua condição individual. Deduzir que Eddie seria cego a esse sofrimento dos franceses de ascendência africana na França é um outro passo que a autora não hesita em dar. Uma vez que Eddie diz que tal situação é, para ele, em Paris, “*is just fine*”, e nada mais, convém a ele que encontre uma compensação para si. Esta resposta – “*For me, Paris is just fine*” – não é nem ‘*Paris is just fine for any Afro-American*’ nem ‘*Paris is Paradise*’. A resposta é: Paris é aceitável para mim na situação em que me encontro agora, *hic et nunc*. O sujeito para ele não são os outros, mas ele mesmo, quaisquer que sejam os subtextos que se possa encontrar aí. E a sentença é repetida, como ponto final da cena do garotinho com o balão. Ele está no mundo real no momento presente, na ação. Ele é na idealidade, a moral, o bem e o mal (“*You’re wrong! You’re wrong*”). Da mesma forma, pode-se surpreender também que essa posição seja colocada na conta de uma concepção relevante de exotismo ou de primitivismo.

Compreende-se sobretudo que Connie quer tomar partido “das boas razões” de Eddie (“*I’m not denying what you feel, because it wouldn’t be there if there wasn’t a good reason*”) no caso um menor sofrimento identitário, e também certas condições de exercício daquilo que faz sua razão de ser, a música, mas ela o considera como totalmente secundários em relação à exigência de lutar no verdadeiro terreno, o da segregação, o terreno estadunidense. Dupla confissão, portanto. (1) Ela compreende o que ele sente embora ela mesma não sinta; de maneira geral, ela não é da sensação, mas da reflexão, como o próprio Eddie interpretou sobre ela, anteriormente: “*I would say that you’re one of them socially conscious chicks*”). (2) A questão musical não a interessava.

Pode-se questionar também se o argumento da luta necessária dos Negros em seu campo, os Estados Unidos, ou seja, o argumento da culpabilização, não é o argumento que ela utiliza

³⁴ A escolha do termo não é, certamente, inocente. “Jazz” é utilizado aqui como conotação de pastiche, de nó impossível de ser desatado.

³⁵ R. Braggs, *Jazz Diasporas...*, p. 206.

³⁶ R. Braggs, *Jazz Diasporas...*, p. 207-208.

para alcançar o verdadeiro fim, menos revolucionário, que é o de fundar uma família e de ter filhos (e não apenas um ou dois, mas uma miríade de filhos, como mostra a sequência 18).

É paradoxal, ao meu ver, acusar o filme de preservar a ambigüidade sobre o caráter *color-blind* de Paris e ao mesmo tempo colocar em evidência essa cena que, precisamente, coloca a questão em evidência (teria sido muito fácil *não* incluir a cena no filme). O diálogo que se instaura com Connie apenas sintetiza um debate muito antigo no seio da comunidade afro-americana, notadamente entre assimilacionismo e diferencialismo entre todos os paradigmas iniciados por Frederick Douglass, Booker T. Washington, W.E.B. DuBois, Malcom X e tantos outros militantes afro-americanos. Aqui também, teria sido muito fácil para a produção do filme evitar pura e simplesmente esse assunto.

Mas o que falta sobretudo na direcionalidade desta crítica é a articulação com a música. Independentemente do que se pense sobre o discurso do filme no que diz respeito às questões raciais e à hermenêutica que convêm ser adotada, o problema é, em última instância, a recusa em se levar em conta a dimensão propriamente musical do filme e de seu discurso. Uma frase a este respeito ressoa como uma confissão: “*Additionally, the film deemphasizes race relations as the core struggle of the story by foregrounding Ram Bowen’s desire for his jazz compositions to be recongnized by classical musicians*” (*Ibid.*, p. 209). Finalmente, este é o problema: mesmo que o personagem de Eddie não tenha dito o que se queria que ele dissesse, o próprio filme não trata (somente) do tema que se gostaria que ele tratasse.

Também Andy Fry consagra algumas páginas de seu livro epônimo ao filme de Martin Ritt, sob a forma de um requisitório bastante radical.

Inicialmente, o autor também reprova o filme de se inscrever “*in a long tradition of viewing the French capital as a hospitable city for African Americans compared to the harsh realities of home*”³⁷. No entanto, o filme me parece bastante equilibrado sobre esse ponto. Já disse como a cena da criança do balão evidencia a ambigüidade da situação (o que já devia ser sensível mesmo na recepção da época em que o filme foi lançado). O diálogo que se segue entre Connie e Eddie coloca precisamente em voga as diversas maneiras em que esse tipo de situação pode ser experimentada e interpretada pelos interessados. E ainda, se esta “tradição” pode, com justiça, ser colocada em questão, ela não se refere mais a uma invenção pura e simples de um selo hollywoodiano ou outro. Os testemunhos são abundantes, de afro-americanos que se expressaram sobre essa diferença de recepção e de sensações vivenciadas. A própria Rashida Braggs cita o pianista Henry Crowder e Richard Wright, e o próprio Andy Fry reporta as palavras de James Baldwin que vão nesse mesmo sentido. Pode-se contribuir para esta antologia acrescentado-se a seguinte passagem da autobiografia de James Weldon Johnson:

*From the day I set foot in France, I became aware of the working of a miracle within me. I became aware of a quick readjustment to life and to environment. I recaptured for the first time since childhood the sense of being just a human being. I need not try to analyze this change for my colored readers; they will understand in a flash what took place. For my white readers... I am afraid that any analysis will be inadequate, perhaps futile. ... I was suddenly free; free from a sense of impending discomfort, insecurity, danger; free from the conflict within the Man-Negro dualism and the innumerable maneuvers in thought and behavior that it compels; free from the problem of the many obvious or subtle adjustments to a multitude of bans and taboos; free from special scorn, special tolerance, special condescension, special commiseration; free to be merely a man*³⁸.

³⁷ A. Fry, *Paris Blues*..., p. 2.

³⁸ James Weldon Johnson, *Along This Way – The Autobiography of James Weldon Johnson*, New York, Da Capo, 2000 [1/1933], p. 209. J. W. Johnson é um dos principais líderes da comunidade Afro-americana dos anos 1910 a 1930 e animadores da *Harlem Renaissance*. Ele entra em 1916 na *National Association for Advancement of Colored People* (NAACP, fondée en 1909) e torna-se o primeiro secretário geral negro, de 1920 a 1930. Ele é escritor e igualmente autor de canções.

O que faz lembrar a frase pronunciada por Eddie na sequência 7 do filme, diante da Notre-Dame:

E : *Look at it. Look. And not just what you see, but the way the place makes you feel. I'll never forget the first day I walked down Avenue Champs-Élysées. Just like that, I knew I was here to stay.*

Levar em conta um tal fato não implica creditar uma ausência de racismo na França, que seja em relação aos Afro-americanos, ou a outras comunidades, notadamente africanas, da África subsariana ou do Magreb.

Mas ainda aqui, é ausente a questão musical que é sobretudo problemática. Ela é abordada em apenas uma ocasião, para dar lugar a uma interpretação no mínimo truncada, que vem completar uma condenação inapelável:

*Jazz's evolving status as an art form had long been at stake in jazz films, as [Krin] Gabbard has shown. To take Louis Armstrong's movies alone, however, from New Orleans (1947) and A Star is Born (1948) to The Glenn Miller Story (1954) and The Five Pennies (1959), it is not the trumpeter himself who "elevates" jazz within the narrative. Rather, he confers his wisdom and authenticity – more, his "phallic power" – on a young white musician pushing him toward maturity, artistic or sexual. Armstrong brings greater range to this ancestral role in Paris Blues, not only jamming with Ram but also advising him on his compositions. Nevertheless, he is finally transcended – indeed, erased – as he always had been. The film's ending then, reasserts several distinctions that the story had sometimes placed in doubt: improvised jazz (black, feminized, commercial) is repatriated to the States; learned composition (white, masculine, artistic) remains in the capital of culture*³⁹.

Se a história do filme pode “às vezes colocar em dúvida certas asserções”, a mensagem e sua decifragem são, no entanto, simples, binárias. De um lado se encontrava o jazz, improvisado, Negro, feminizado, comercial; e de outro, a “*learned composition*” – expressão que pode-se traduzir como música de tradição escrita –, Branca, masculina e artística – que recobririam exatamente a distinção matriz entre jazz improvisado e música de tradição escrita. Louis Armstrong, de sua parte, seria “*transcended – indeed, erased*”. Se é verdade que a sequência final do filme exhibe o cartaz mostrando Wild Man Moore – Louis Armstrong coberto por uma publicidade (de Larousse, símbolo da cultura francesa nobre?), isso ocorre também, simplesmente, porque ele estava apenas de passagem por Paris, e que ele, ao contrário dos dois protagonistas principais, não tem problema nem dilema com a situação. É a sua vida de músico reconhecido, que o leva ao mundo inteiro, em lugares onde ele não fica, não porque ele seria um nômade por instabilidade, mas, ao contrário, porque ele está instalado em uma carreira e em um *status* que o conferem essa força. A mobilidade geográfica não é de jeito nenhum uma metáfora de uma instabilidade de *status*, ao contrário do caso de Ram Bowen e Eddie Cook, para os quais a sedentarização parisiense é, ao contrário, o sinal de uma incertitude no posicionamento identitário e/ou musical.

Além disso, a assimilação feita pelo autor entre o jazz improvisado e Afro-americano, de um lado, e a escrita e o Branco, de outro, é abusiva. Ram Bowen é tão músico de jazz quanto Eddie Cook, e é aí que se encontra o problema. Quanto a Eddie, o Afro-americano, é ele quem pega o lápis e escreve na partitura. Não vejo também em que a figura de Eddie é feminizada, e a de Ram, masculinizada. Do ponto de vista da corpulência, a virilidade é claramente da parte do Afro-americano (que diz, inclusive: “*I'm taller than him*”). Se quisessem masculinizar a figura de Ram, os produtores do filme teriam sem dúvida contratado um Marlon Brando ou um Charles Bronson. Além disso, na ocasião da sua primeira noite de amor, Ram nos deixa compreender de maneira transparente que foi Lilian quem conduziu a dança. O objetivo é, sem dúvida, a caracterização do personagem de Lilian, mas havia um jeito melhor de masculinizar a figura do músico. Enfim, a assimilação jazz/comercial, música escrita, artística é igualmente problemática.

³⁹ A. Fry, *Paris Blues...*, p. 266-267.

De um lado, a prosperidade está estritamente relacionada à escrita. Se Ram usufrui de uma certa notoriedade, basta ver o tamanho do seu quarto para se compreender que é modesto, enquanto a sala da secretária e o escritório de René Bernard são símbolos de riqueza.

Paris Blues é, portanto, um filme repleto de esteriótipos? Se o objetivo fundamental for verdadeiramente encontrar esteriótipos, estes serão encontrados, com certeza⁴⁰. Eddie volta, Ram fica? Isto é um esteriótipo:

*On a romantic level, however, color coding is enforced. Connie (Carroll), a “socially conscious” African American, prefers saxophonist Eddie Cook (Poitier) to trombonist Ram Bowen (Newman). Although Eddie enjoys freedom and respect in Paris, he will eventually agree to return to a United States that Connie assures him is transforming. Ram, on the other hand, will disappoint Connie’s white friend, Lillian (Woodward). An aspiring composer, whose quest to complete his Paris Blues is the film conceit, he decides at the last moment that he must remain in Paris for the sake of his Art*⁴¹.

Mas, e se o filme tivesse proposto a escolha inversa – Eddie fica, Ram volta? Teria sido um esteriótipo: o Afro-americano não é livre, ele é alienado. Enquanto isso, é o Branco que possui sempre a liberdade de deixar tudo para trás, porque os Brancos sempre possuem os meios de seguir seus anseios. E porque, ainda, não ver um esteriótipo quando a mulher negra pensa apenas na família, e a mulher branca propõe uma relação mais livre? E o que seria dito de uma mulher negra que, ao contrário, não tivesse a consciência política que o filme atribui a Connie, demonstrando com isso sua alienação? O esteriótipo, por definição, é sempre reversível. Sobretudo quando não se acredita em uma verdade. O esteriótipo substitui uma representação por uma realidade? Mas como esta continua a existir se não há realidade, se não há essência⁴²? Os esteriótipos de *Paris Blues* são os esteriótipos de 1961, e, de certo modo, aqueles do cinema estadunidense da época⁴³. O que há de tão interessante em um filme hollywoodiano de 1961? O filme tende a ocultar os problemas do racismo da França nessa época? Como queiram. Precisou desse filme para se saber que havia problemas de racismo na França de 1961 (e que há ainda na França de hoje)?

Mas o que é realmente problemático, ao meu ver, é o aspecto dicotômico, dividido, das conclusões de Andy Fry⁴⁴. O filme pode ser tudo, menos isso. Ele mostra, ao contrário, contrastes, situações complicadas, que se traduzem por casos de consciência, de dilemas, de sofrimentos. Qual é, finalmente, o problema colocado, ao meu ver, pela posição crítica expressa nos dois escritos citados e seu ponto comum? O filme é culpável, inevitavelmente culpável, antecipadamente culpável. Isso não é uma conclusão, mas um pressuposto, que repousa em uma dualidade vitimização/culpabilização. Não somente o julgamento sobre o discurso do filme é

⁴⁰ Certamente mais a propósito das mulheres do que sobre questões raciais. Mas encontramos também os esteriótipos invertidos como o dos Afro-americanos experts em escrita. E o que pensar sobre esta frase pronunciada pela mulher Lillian: *My God, how simple it is for them!* [os homens] (séquence 19) ?

⁴¹ A. Fry, *Paris Blues...*, p. 2-3.

⁴² Este pode ser o sentido da resposta de Ram a Connie na sequência sobre o *bateau-mouche*:

C: *Oh Ram, you make it sound like it’s some kind of a game. But what you do if it’s not a game?*

R: *Don’t ask me honey. I only play games.*

⁴³ Mas apenas em parte. Martin Ritt é tudo menos um produto hollywoodiano. Ele é, ao contrário, muito mais um independente. A história é longa da luta dos cineastas para impôr seu ponto de vista contra os requisitos hollywoodianos, seja opondo-se frontalmente, seja dobrando-se, na aparência, para depois subvertê-los introduzindo a ambiguidade e o duplo sentido em seus filmes. Que se pense, por exemplo, a ironia implicada na resposta de Eddie Cook à questão de saber se as pessoas da noite podem coexistir com as do dia: « *Well, I don’t mind them going to public places together, but I certainly wouldn’t want one of them to marry my sister* » (séquence 10).

⁴⁴ A começar pelo veredito pronunciado logo de partida, que pode-se também não compartilhar: “*Sure enough, this tale of two American tourists (Joanne Woodward, Diahann Carroll) who fall for expatriate jazz musicians (Paul Newman, Sidney Poitier) is nobody’s best effort: its plot is wayward, its dialogues clunky, its performances mixed*” (A. Fry, *Paris Blues...*, p. 2).

conduzido por esse pressuposto, mas o nível propriamente musical é totalmente passado em silêncio, às vezes, sintoma e causa do mesmo problema.

Concluindo, pode-se voltar à cena com René Bernard e imaginar que a atitude crítica consistindo em atacar o argumento do esteriótipo e passar em silêncio os problemas musicais tenha sido, talvez, antecipado pelo filme através da metaforização desta cena. Ram sempre quer que seja dito aos outros (Eddie, René Bernard) aquilo que ele tem medo de ouvir (que ele é um músico ruim, que ele é precário) mas no fim, têm-se a impressão de que isto é, na verdade, o que ele mesmo quer entender. Ainda que tanto Eddie quanto René Bernard insistam em afirmar que não disseram o que Ram quer entender, enfim, que não há subtexto em seus textos. Essa situação me parece oferecer um paralelo com os autores, que querem fazer entender que filme diz aquilo que ele não diz (e diz que não diz), como se eles também quisessem entender o contrário. A posição “crítica” volta, como o faz Ram Bowen, a interiorizar a hierarquização imputando essa hierarquização ao filme (a René Bernard), lá onde eles (o filme e René Bernard) não o fazem, dizem outra coisa, e insistem que a vida é complexa, que tudo é complexo e que, além de suas determinações, de mulher, de homem, de afro-americano(a), de branco(a), de musicista, de não musicista, os humanos são sede das paixões, de decepções, dispondo de um livre arbítrio relativo, e exercem, cada um, uma liberdade materializada por seus atos. Escrever, não escrever, permanecer, partir, começar uma relação, desenvolver uma relação, não começar uma relação, ter filhos, não ter filhos, assumir uma contradição, não assumir uma contradição. Etc.

Balanco e perspectivas

Quais são os problemas colocados pelos exemplos observados aqui, não por eles mesmos, mas na medida em que eles são representativos de um certo tipo de discurso “anglofônico” atual sobre a música, os fatos e os discursos musicais? Pode-se recensear um certo número, mais ou menos independentes – mas ligados entre si – para formar uma certa coerência.

1. O *decentramento*. Quando o nível musical não é pura e simplesmente negado⁴⁵, é, em todo caso, imperativo que se observe além da substância propriamente musical⁴⁶. O alargamento

⁴⁵ “Because music and musicology both enter domains marked by performance acts and language about musical practice, boundaries between them become blurred, and assurances about how one is differentiated from the other collapse. The title of the present article [“Musicology as a Political Act”] is meant to decenter, to make us wonder, like Susan McClary, if we know what MUSIC is anymore. [...] There is no single way in which music becomes essentialized into the object of musicology’s study. Indeed, each of the subdisciplines of musicology privileges different forms of essentializing, all of them, however, rallied with the intent of understanding something uncritically called ‘music’. Music exists ‘out there’. It has a metaphysical presence and ontological reality that the singularity of its name assures” (Philip V. Bohlman, “Musicology as a Political Act”, *The Journal of Musicology*, vol. 11, n° 4, autumn 1993, p. 411-436, p. 418-419).

⁴⁶ “Rather than looking at musicians, except when they worked to affect how audiences perceived jazz, my story focuses on the audiences, their reactions, and the sense that they made out of jazz” (Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French – Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003, p. 2-3).

“In that sense, this book is not about jazz, in the strictly musical sense meaning the notes that musicians played. Rather, it is about France, about what the arrival of a music that was being called jazz meant to people in the turbulent interwar period, and about how they used the concept of jazz to understand and remake their age” (*ibid.*, p. 10-11).

“This study makes no claim to offer an exhaustive account of the reception of jazz in the French-speaking world, nor does it seek to analyze the full range of contemporary discourse on jazz. It chooses instead to focus purely on those texts in which a coherent jazz aesthetic was worked out. It therefore works from the premise that such texts offer peculiarly condensed and sophisticated attempts not only to define the nature of jazz as a musical form but also to respond to the series of political and cultural challenges posed by jazz’s arrival in the imperial metropolis, an arrival itself conditioned by the political, economic, and cultural logics of machine-age imperialism” (J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 31).

do objeto musical é, certamente, um fato já há muito tempo em ato na musicologia. Mas não é exatamente este o caso quando se conduz à marginalização do componente musical. A modalidade mais corrente desta marginalização encontra-se em diferentes variantes da teoria do reflexo⁴⁷. O argumento desta crítica é a denúncia ao positivismo na música⁴⁸ e à crença na objetividade⁴⁹.

2. A *hermenêutica da suspeição*⁵⁰. A atitude crítica, a denúncia de situações não igualitárias torna-se problemática quando esta se transforma em um *a priori* acusador. A pesquisa dos

“Technical descriptions alone evidently fail to do justice to these sorts of questions. An adequate historical account of any aspect of jazz therefore has to see how different assessments of the music relate to cultural, ideological, economic, and political matters. This leads to the following question. Are changes in jazz styles just secondary signs of the social changes that they accompany?” (Bowie, “Jazz”, in *An Introduction to Music Studies*, Harper-Scott, J.P.E., Samson, Jim, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 176-187, p. 180).

“The notes of a jazz solo, as they are coming into existence, exist as they do for reasons that are only concomitantly musical” (Amiri Baraka, *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader*, Harris, William ed., New York, Thunder’s Mouth Press, 1999 [1/1963, *Down Beat*, August 15, 1963], p. 182).

⁴⁷ “Musicians often mix elements of old and new styles, so that there is no necessary sense of a ‘linear progression’ from one style to another. Indeed, the very notion of jazz ‘style’ is questionable in this respect. The complexities of jazz history are apparent in such phenomena, and it is vital to be aware of how much assumptions about musical ‘progress’, etc., will affect the writing of that history. Technical descriptions alone evidently fail to do justice to these sorts of questions. An adequate historical account of any aspect of jazz therefore has to see how different assessments of the music relate to cultural, ideological, economic, and political matters. This leads to the following question. Are changes in jazz styles just secondary signs of the social changes that they accompany? The move from collective improvisation to solo playing can be seen, for instance, as connected to the move from a more traditional, collective local culture to the individualist culture of big-city life. On the other hand, should the most significant forms of jazz be seen as themselves having social and political effects, because they change peoples’ attitudes to the culture in which they live, as some avantgarde music did in the 1960s? There is no simple answer to these questions, and a response to them requires specific research in each case because the music and its context are inextricably linked” (A. Bowie “Jazz” ..., p. 180-181).

“Jazz is designed to impart a narrative arc that traces the development of jazz from nineteenth-century musical precursors to the present, while offering a few ways to understand that arc. It differs from most jazz histories on at least three counts. First, we do not treat jazz as music in a vacuum, perpetuating itself as a baton passed from genius to genius; we see it, rather, as a reflection of broader cultural, political, social, and economic factors, and attempt to line up the crucial moments in its progress with historical events that it reflected and influenced” (Gary Giddins & Scot DeVeaux, *Jazz*, New York, Norton, 2009, p. 11).

“Though Schuller remains aware of the fact that ‘[n]o art or act of creativity stands in isolation, self-contained and uninfluenced by its times, its social and cultural environment, and its own history’, the influential statement of methodology which I’ve quoted might well be said to bear some responsibility for the continuing institutionalization of formalist models of inquiry in jazz criticism” (Ajay Heble, *Landing on the wrong note – Jazz, dissonance and critical practice*, New York, Routledge, 2000, p. 14).

“Musical analysts need to confront the challenges of signifyin’, the real-life dialogic flux of meaning, never groundable in a foundationalist epistemology, but always grounded in a web of social practices, histories, and desires. Modernism and classicism cannot take us into notes, where choices and details signify; nor out of notes, onto that risky rhetorical terrain Miles Davis never stopped exploring” (Robert Walser, “‘Out of Notes’: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis”, *Jazz among the Discourses*, Krin Gabbard, ed., Durham et Londres, Duke University Press, p. 165-188, p. 180).

⁴⁸ “As a result, a positivistic and formalistic approach of music is abandoned in favor of the view that before anything, music is a socially caused phenomenon. At the same time, the attention is shifted to the intertextual dimensions and the performative aspects of music. (German musicologist Ulrich Dibelius calls this a post-modern shift from the characteristics of music ‘itself’ to its ‘modes of action’. The new (post-structuralist or post-modern) musicology is based on a criticism and deconstruction of musicological objectivism, the general idea of the autonomy of (the theory of) music. In other words, a shift to contextuality.)” (Marcel Cobussen, s.d., <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>).

“[Krin] Gabbard is, I think, right in pointing to the tendency for jazz writers...to ignore...extramusical aspects of jazz by conceptualizing it as a safely autonomous domain, more dependent on rhythmic innovation than on social change’. Indeed, a number of recent studies have taken issue with this general tendency in musicology and music theory: Richard Leppert and Susan McClary, for instance, in their introduction to *Music and Society*, tell us that ‘for the most part, the discourse of musical scholarship clings stubbornly to a reliance on positivism in historical research and formalism in theory and criticism’” (A. Heble, *Landing on the wrong note...*, p. 13).

⁴⁹ “Both Hodeir and Schuller often referred to the importance of ‘objectivity’ – a common priority among those who prefer not to interrogate their premises” (R. Walser, “Out of Notes”..., p. 171).

⁵⁰ “[...] se o cientista enquanto tal pode e deve praticar esse método de colocação entre parênteses, o filósofo, enquanto tal não pode nem deve deixar de lado a questão da validade absoluta de seu objeto. Porque como poderia interessar-me pelo ‘objeto’ ou privilegiar a preocupação do objeto, através da consideração da causa, da gênese ou da

culpados – coletivos ou individuais – geralmente já conhecidos, transforma-se em motor (e perde com isso sua eficiência, inclusive política)⁵¹.

3. *Moralismo e consciência limpa*. O par vitimização (dos dominados)/culpabilização (dos dominantes) – este últimos, na maioria da vezes, pertencentes à mesma ascendência cultural dos autores, que se recusam com isto, a assumir um certo grau de consciência pesada – é o instrumento principal desta hermenêutica da suspeição. Esta, manifesta regularmente o que se pode assimilar como um *double bind*⁵² na atitude subjacente à recepção do dominados (por exemplo, Afro-americanos ou Negros em geral). Uma recepção que acentua o valor de certos traços corporais, energéticos, ou derivados da relação com uma outra realidade é condenado em função do fato que relega os indivíduos considerados a um *status* de segundo plano que, se não é aquele do animal ou da criança, é sempre aquele de um ser inferior (acusações de primitivismo, de exotismo). Mas em oposição a isso, se essas mesmas especificidades são negadas, por exemplo, decantando as qualidades relevantes ao *logos*, isso é entendido como um desejo de se observar tudo forçosamente pela sua perspectiva ocidental, incapaz de ver alguma coisa que não seja sua própria imagem, recaindo deste modo em uma incapacidade crônica de conceber uma alteridade autêntica, uma diferença legítima (acusações de ocidentocentrismo, de logocentrismo). Não há escapatória, portanto. O que conta é identificar o erro (culpabilização) para melhor reabilitar o dominado (vitimização). Nos dois casos, o objetivo não é mais desmontar mecanismos ideológicos para denunciar processos de opressão e de dominação, mas de projetar uma postura moral que garanta a legitimação de uma posição

função, se não esperasse que, no interior da compreensão, esse ‘algo’ se ‘dirige’ a mim? Não é a espera de uma interpelação que move essa preocupação do objeto? Enfim, o que está implícito nessa espera é uma confiança na linguagem; é a crença no fato de a linguagem portadora dos símbolos ser menos falada pelos homens do que falada aos homens, de os homens terem nascido no seio da linguagem, no meio da luz do logos ‘que ilumina todo homem que vem ao mundo’. São essa espera, essa confiança e essa crença que conferem ao estudo dos símbolos sua gravidade particular. na verdade, sou obrigado a reconhecer que é ela que anima toda a minha investigação. Ora, é ela que é atualmente contestada por toda a corrente hermenêutica que, há pouco, situamos sob o signo da ‘suspeita’. Essa outra corrente da interpretação começa precisamente pela dúvida de que haja tal objeto e de que ele possa ser o lugar da conversão da visada intencional em querigma, em manifestação e em proclamação. É por isso que a hermenêutica não é uma desimplicação do objeto, mas uma retirada da máscara, uma interpretação redutora das dissimulações.” (Ricoeur, Paul, *Da interpretação: ensaio sobre Freud*, tr. português de Hilton Japiassu, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977 [1965], p. 34-35).

“Ocorre ainda, para aceitar este partido metodológico, sair de uma ‘sociologia da suspeição’, que reduz toda expressão do senso comum a uma ilusão que se trataria de desvelar confrontando-a à “verdadeira” realidade: a realidade que nos interessa aqui, é justamente aquela da representação que se fazem os atores do mundo no qual eles vivem. É tempo, portanto, de fazer confiança aos expectadores da arte quando estes dizem que, para eles, não dá mais: tempo de escutá-los, e de levá-los a sério, buscando separar, na multiplicidade e na heterogeneidade das expressões assim recolhidas, as linhas de força que estruturam estes comportamentos, e lhes dão sentido”. (Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l’art contemporain*, Minuit, Paris 1998, p. 185) (Tr. d. T).

⁵¹ “The kind of essentialism and primitivism that characterized his later jazz criticism, alongside Panassié’s questionable political affiliations, thus provide [...] reasons for questioning those accounts that claim his *Le Jazz hot* to be exemplary in its eschewal of racial stereotypes or ethnocentric assumptions” (J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 92).

⁵² “Bateson denomina *double bind* a emissão simultânea de duas ordens de mensagens que se contradizem mutuamente (por exemplo, o pai que diz ao filho: vamos, critique-me; mas diz isso deixando vivamente subentendido que qualquer crítica efetiva, ou pelo menos um certo gênero de crítica, seria mal recebida). Bateson vê nisso uma situação particularmente esquizofrenizante, que ele interpreta com um ‘não-senso’ do ponto de vista da teoria dos tipos de Russell. Parece-nos que o *double bind*, o duplo impasse, é, sobretudo, uma situação corrente, edipianizante por excelência. E, arriscando-nos a formalizá-la, pensamos que ela remete a este outro tipo de ‘não-senso’ russelliano: uma alternativa, uma disjunção exclusiva, é determinada em relação a um princípio que, todavia, não só constitui os seus dois termos ou subconjuntos, mas que, além disso, entra na própria alternativa (caso totalmente diferente daquilo que se passa quando a disjunção é inclusiva). Tem-se, nesse caso, o segundo paralogismo da psicanálise. Em suma, o ‘*double bind*’ não é outra coisa senão o conjunto do Édipo” (Gilles Deleuze & Félix Guattari, *O Anti-Édipo – Capitalismo e esquisofrenia 1*, tradução de Luiz B. L. Orlandi, São Paulo, Editora 34, 2010 [1972/1973], p. 110-111).

inatacável e a consciência limpa ligada à defesa de uma atitude justa. Outra consequência, é a libertação da neutralidade axiológica: pode-se tomar partido porque a causa é justa, e sendo a causa justa, não há equívoco.

4. *A inexorabilidade da inscrição do político no teórico.* A hermenêutica da suspeição, o moralismo e a boa consciência consagram a inevitabilidade da inscrição do político no campo acadêmico. É por que se busca (encontrando-as naturalmente) as tramas de poder para então denunciá-las, que o discurso não tem como não ser justo e, portanto, irrefutável⁵³. Basta para isso argumentar que todo discurso é político por essência e que esta dimensão é, neste caso, a única digna de interesse, caracterizando assim uma versão particular da teoria do reflexo⁵⁴.

5. *O uso do par construção-desconstrução.* O conceito de desconstrução foi proposto por Jacques Derrida para designar uma operação precisa, interna à questão da linguagem. No entanto, esta se viu dispersada por uma generalização tão exagerada e deformadora que tornou-se sinônimo em sua generalização vulga de desmontagem crítica mecânica unívoca e desproblematizada, exatamente o contrário do que postulava a visão derridariana⁵⁵. Na verdade, “a desconstrução” torna-se a desmontagem mecânica daquilo que foi simetricamente “construído”, tão mecanicamente no exercício de um poder, qualquer que seja ele⁵⁶ (como se, inclusive, uma ideia, um conceito, uma imagem, pudesse ser alguma

⁵³ “For Hall, what is at stake is the connection that cultural studies seeks to make to matters of power and cultural politics. That is, to an exploration of representations of and “for marginalized social groups and the need for cultural change”. Hence, cultural studies is a body of theory generated by thinkers who regard the production of theoretical knowledge as a political practice. Here, knowledge is never a neutral or objective phenomenon but a matter of positionality, that is, of the place from which one speaks, to whom, and for what purposes” (Chris Barker, *Cultural Studies – Theory & Practice*, London, Sage, 2008, p. 5).

⁵⁴ “I should like to argue in this essay, therefore, that it is because musicology has insisted on its apolitical status – call it positivistic, call it value-free, call it aesthetically independent – that the field has come face-to-face with its own political acts. Moreover, I shall push my point even further and argue that the reason for the field’s imagined escape into a world without politics results from its essentializing of music itself. This act of essentializing music, the very attempt to depoliticize it, has become the most hegemonic form of politicizing music” (P. Bohlman, “Musicology as a Political Act”..., p. 419).

⁵⁵ “O que Derrida explica – para simplificar as coisas – é precisamente que não há origem simples de nada ; que tudo começou antes de todo começo, que tudo continuará para além de todos os prazos ; que, inversamente, há – como disse, creio, Emmanuel Lévinas – o ‘passado que nunca foi presente’ ; que tudo foi, portanto, muito complicado, e que nenhuma experiência, nenhum objeto, nenhuma situação, nenhuma operação intelectual não pode jamais ser reconduzida à sua unidade. Essas proposições parecem muito gerais e muito abstratas. Além, entretanto, que a principal lição intelectual e metodológica de Derrida pode ser expressa pelas seguintes palavras : ‘Tudo é sempre muito mais complicado do que se pensa ; tudo é sempre ainda mais complicado do que não se pensa’, estas proposições foram enriquecidas e pegaram todo seu relevo com dois tipos de condições : de um lado, a conexão estabelecida por Derrida entre o problema da presença e a relação entre palavra e escritura ; de outro lado, a definição do projeto próprio à metafísica ocidental, sob o nome de ‘logocentrismo’. [...] O que se entende por desconstrução comportará portanto uma dupla face : de u lado, o da leitura crítica minuciosa dos textos filosóficos, explorando sistematicamente seus menores elementos, incluindo os menores e mais anedóticos em sua aparência, para a partir destes desvendar as irregularidades e os embaraços que complicam bastante suas próprias afirmações ; de outro lado, a desconstrução aparecerá como a erudita exegese de um certo número de textos literários, contentando-se de reconstituir e de se seguir em seu detalhe a complexidade de certas maquinações significantes” (Denis Kambouchner, *Derrida : déconstructon et raison*, conférence à l’Université de Tongji, Shanghai, inédit, 23 mai 2007, p. 7-9).

⁵⁶ “This essay attempts to historically and philosophically deconstruct aspects of the musical belief systems that ground African-American and European (including European-American) real-time music making, analyzing the articulation and resolution of both musical and what were once called ‘extramusical’ issues. This analysis adopts as critical tools two complementary connotative adjectives, ‘Afrological’ and ‘Eurological’. These terms refer metaphorically to musical belief systems and behavior that, in my view, exemplify particular kinds of musical ‘logic’. At the same time, these terms are intended to historicize the particularity of perspective characteristic of two systems that have evolved in such divergent cultural environments” (George Lewis “Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives”, *Black Music Research Journal*, n° 16, Spring 1996, p. 91-122: p. 92-93).

“If we, as historians, critics, and educators, are to adapt to these new realities, we must be willing to construct new narratives to explain them. These alternative explanations need not displace the jazz tradition (it hardly seems fair, in any case, to deconstruct a narrative that

coisa que não seja “construída”, isto é, pudesse estar presente na natureza)⁵⁷, conduzindo o exercício a uma “explicação do texto” à moda antiga, cujo sentido ultimamente revelado já é, na verdade, conhecido anteriormente.

6. *O uso do conceito de essencialismo.* Esse uso tornou-se sobretudo ofensivo. É a arma suprema que, agindo como um espada, bastando invocar esse nome para desqualificar toda tentativa de compreensão que não seja conforme à ortodoxia culturalista⁵⁸.

7. *No campo musical, a invisibilização do produto em função do processo.* O produto seria insignificante por si só, e em última instância agiria como um véu, o processo concentrando em si e apenas em si tudo o que interessa⁵⁹. Posição que evita a necessidade de se investigar o produto (crítica à análise) e a ver nele a substância musical e indertir-se, além disso, de compreender do processo o que pode ser compreendido passando pelo produto.

8. *A distorção da perspectiva histórica.* Uma das consequências da emancipação teorizada e assumida da neutralidade axiológica e da elevação da postura de engajamento consiste em uma atitude distanciada do plano historiográfico. O objeto desta abordagem é orientado pela denúncia dos poderes e pela busca de culpabilidades⁶⁰. É exatamente isso que separa as abordagens da história cultural tal como esta foi teorizada pelos historiadores franceses – desde a escola *des Annales* até os historiadores contemporâneos como Roger Chartier, Philippe Poirrier, Pascal Ory ou Jean-François Sirinelli – daquelas influenciadas pelos *cultural studies*⁶¹. Ocorre inclusive, em certos casos extremos, de se chegar às margens da negligência do material histórico (atores e eventos).

has only recently been constructed, especially one that serves such important purposes). But the time has come for an approach that is less invested in the ideology of jazz as aesthetic object and more responsive to issues of historical particularity. Only in this way can the study of jazz break free from its self-imposed isolation, and participate with other disciplines in the exploration of meaning in American culture” (Scott DeVaux, “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography”, *Black American Literature Forum*, Vol. 25, n° 3, Literature of Jazz Issue, autumn 1991, p. 525-560: 553).

⁵⁷ “The fairy-tale narrative mapped a pathway to assimilation and social success. This master trope was crosscut by sensationalistic images of the primal Baker as a savage dancer and as the Black Venus. In most biographies of Baker, and in her own accounts, these images are treated as external constructions, which she nonetheless readily accepted and learned to manipulate” (Benetta Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art in Life – The Icon and the Image*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, p. 2-3).

⁵⁸ “In other words, McClary’s *lexis* suggests that deconstruction is a form of analysis that uncovers an ideological sub-structure beneath an obfuscating surface: essentialism” (Cobussen s.d. [7]).

“Hodeir’s criticism, however, is marred by an inadmissibly essentialist construction of ‘authentic’ jazz” (Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago & London, The Chicago University Press, 2002, p. 90).

“The historical theory in which the causes of events are sought in developmental processes is an Essentialist theory” (Leo Treitler, “On Historical Criticism”, *The Musical Quarterly*, Vol. 53, No 2 (April 1967), p. 188-205, p. 201).

⁵⁹ “Music is about process, not product [...]” (Charles Keil, “Motion and Feeling through Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, N° 3, Spring 1966, p. 337-349, p. 1).

⁶⁰ “Most of these countries have developed their own legend and lore with respect to their early exposure to, and contact with, American jazz musicians. The theoretical implications of these encounter – in Canada, England and France before 1920, and elsewhere in Europe, South America and the far East during the 1920s – have become a popular subject for critical analysis, bringing together as they do the interrelated cultural and sociological themes of modernism, primitivism, exoticism, racism, identity and “otherness”. Missing from this body of writing, however, is a basic account of who went where, when, and did what. To that end, *Some Hustling This! – Taking Jazz to the World, 1914-1929* is a narrative of first encounters, notable events and significant figures in the internationalization of jazz”. (Mark Miller, *Some Hustling This! – Taking Jazz to the world 1914-1929*, Toronto, The Mercury Press, 2005, p. 11).

⁶¹ “No espaço universitário mas também midiático anglo-saxão, a história cultural é sempre relacionada, senão integrada, ao domínio às vezes muito vasto e guetizado dos *cultural studies*. Estes são conhecidos sobretudo em sua forma americana, cristalizada no início dos anos 1980. Para além da noção, em via de abandono, de subcultura [...], trata-se de privilegiar o estudo das culturas minoritárias e/ou minoradas – que não são sinônimos – do espaço ocidental e, para começar, do espaço americano, dominado por referências certas ao *WASP* (Branco-Anglo-Saxão/Protestante) mas também ao Indivíduo, ao Heterossexual, ao Burguês, etc. O todo se desenrola em uma perspectiva evidentemente militante, que encoraja o fracionamento acadêmico em *Gender, gay and lesbian* ou *queer studies*, em *African-American, Native-American, Asian-American* ou *Chicano studies*, em *colonial, post-colonial, subaltern* ou

9. *A estenose da perspectiva filosófica.* A referência omnipresente à filosofia de Michel Foucault (e em menor medida à de Jacques Derrida *via* a desconstrução) funciona como um tipo de privilégio ilegítimo que abre à boa consciência uma garantia filosófica. O recurso a outros filósofos contemporâneos, especialmente aqueles que evocaram diretamente a música (Henri Bergson, Vladimir Jankélévitch, Bernard Sève entre outros) tornou-se assim inútil.

10. *Uma mimética marxista.* O panculturalismo tal como manifestado nos dias de hoje, oferece surpreendentes semelhanças com o discurso marxista das épocas mais remotas, não apenas em certos conteúdos teóricos ou nas perspectivas de transformação da sociedade. Se o culturalismo fundou-se originalmente em oposição ao marxismo e ao seu economismo, isto é, a uma eleição redutora das relações econômicas como origem de todas as dinâmicas sociais, os outros planos vendo-se relegados ao nível superestrutural. O que se observa hoje é uma deriva semelhante, a “cultura” vindo se substituir à economia como nível infraestrutural principal, para não dizer único, o culturalismo ocupando a mesma posição da economia. É tentador relacionar este intento hegemônico, daquele do marxismo dos anos 1950, ao qual, precisamente, na mesma época, os então nascentes *cultural studies* se opunham.

A partir dessas observações, o que propomos? Certamente não uma musicologia do material contra uma musicologia do contexto, nem uma musicologia do produto contra uma musicologia do processo ou, ainda, uma qualquer que seja eleição do “musical” como infraestrutura matricial. Mas antes de tudo, um tratamento a igualdade de dignidade das abordagens respectivamente analítica, histórica e socioantropológica. Uma atenção imparcial é voltada ao produto e ao processo, os quais são indissolúvelmente ligados.

É sempre bom tratar o objeto musical em sua multiplicidade de aspectos. Mas a pluridisciplinaridade ostentada tem conduzido muitas vezes a uma disciplina que, de fato, marginaliza as outras⁶². Contra a predominância da abordagem panculturalista, a análise musical não representa, certamente, o alpha e o ômega da atividade musicológica. Mas é ilusório que se possa proceder a uma elusão sistemática do material musical e de sua compreensão intrínseca. Se o decentramento evocado acima não reclama um puro e simples recentramento retroativo, resta o fato que nosso objeto principal é a música, com sua materialidade sonora.

Esta redefinição do perfil do objeto repropõe a questão da neutralidade axiológica. Sem renunciar a uma atitude crítica e sem a ingenuidade de crer em uma objetividade mítica, nós pensamos que seja possível e desejável impor-se, tanto quanto seja possível em função das nossas múltiplas determinações, uma neutralidade programática. Um jogo não pode estar ganho antes de começar, as interações não são pré-estabelecidas. A condição para se permitir obter resultados passa por uma exigência de princípio. Não se pode sempre encontrar o que gostaríamos. Nem sempre os resultados da pesquisa nos dão prazer. Quanto às implicações políticas, não temos mais a ingenuidade de acreditar que elas são ausentes do debate acadêmico em geral, mas pode-se também pensar que elas não são a razão *princeps* do discurso musicológico, que elas podem também mascarar outras questões igualmente fundamentais e, por sua vez, que elas podem ser também a máscara de outras implicações ainda, externas à teoria, e substancialmente acadêmicas

disability studies. Para sua valorização das produções precariamente legitimizadas, esta empreitada faz abertamente uma escolha eurística análoga à da história cultural tal como nós havíamos definido, mas elas se distanciam pelo julgamento de valor, implícito ou explícito, que justifica suas pesquisas”. (Pascal Ory, *L’histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, Paris, 2004, p. 38-39). (Tr. d. T.).

⁶² “*Cultural studies has always been a multi- or post-disciplinary field of enquiry which blurs the boundaries between itself and other “subjects”. Yet cultural studies cannot be said to be anything. It is not physics, it is not sociology and it is not linguistics, though it draws upon these subject areas*”. (C. Barker, *Cultural Studies...*, p. 4-5).

e financeiras. Enfim, pode-se também acreditar que a questão do engajamento é uma questão pessoal, incluindo dimensões éticas (em particular em matéria de transmissão às gerações seguintes), colocadas a cada pesquisador ou pesquisadora, com tantas outras respostas quantos indivíduos há. Não é, em nenhum caso, um condição *sine qua non*.

Desde muito tempo, ao interrogar-se sobre as especificidades do jazz, ou sobre a sua especificidade, expõe-se inevitavelmente à crítica do essencialismo. Mas não é por isso que a questão deve ser pura e simplesmente aniquilada. Pode-se continuar a colocá-la, e mesmo de considerá-la como um tipo de horizonte remoto e inatingível, mas de qualquer modo, insuperável, e neste sentido, uma fonte de inspiração. Além disso, os meios desta pesquisa, tais como pode-se encontrar na Teoria da formatividade audiotátil de Vincenzo Caporaletti⁶³, aportam igualmente uma resposta à questão concomitante da definição e dos limites do jazz. Na verdade, se se procura as especificidades nos usos, das maneiras de se produzir a música e de formá-la (sua formatividade), observa-se, nessa mesma perspectiva, aproximações com músicas que não são jazz, mas que manifestam formatividades próximas, ou até mesmo idênticas (as diferenças se situando muito mais no nível dos conteúdos idiomáticos). A questão de saber se a música de Egberto Gismonti, por exemplo, pertence ou não ao jazz é colocada de uma maneira totalmente diferente. Idiomáticamente, não se trata propriamente de falar de jazz (embora certos elementos possam ser identificados), mas formativamente as proximidades são grandes. Assim, todo um conjunto de músicas que não são em nenhum caso assimiláveis ao jazz, podem ser relacionados (para continuar no Brasil, pode-se pensar por exemplo em certas músicas reagrupadas pela sigla MPB, *Música Popular Brasileira*). Para todas aquelas que são manifestamente muito próximas (o grupo Codona, por exemplo), o paradigma da formatividade é sempre de grande utilidade. Assim, a questão da especificidade, da essência, das essências (se este termo é ainda autorizado) do jazz pode continuar no campo da pesquisa, repousando sobre outros critérios que não sejam aqueles através dos quais ela foi colocada precedentemente, ou rejeitada (étnicas, idiomáticas, etc.), sem que, no entanto, esses mesmos critérios percam neste movimento sua pertinência e tenham que ser, por isso, descartados.

O método deve ser, portanto, o mais aberto possível, isto é, aquele que reclama a uma diversidade de meios e ferramentas. Ele não pode em nenhum caso se reduzir a uma pretensa desconstrução, procedimento invertido e tão simplificado quanto a construção que o teria miticamente precedido. Esses imperativos de método e de postura podem igualmente ser usados sobre objetos que o cenário recente tem negligenciado. Não poderíamos novamente refletir sobre noções tais como o lirismo, a energia, a obsessão musical, o desejo na música, a ordem e a desordem pulsional, a autenticidade, etc.? Nesse mesmo sentido, certos domínios que o pós-modernismo minorizou, tais como a psicologia ou a estética, poderiam ser objeto de um interesse novo.

Em relação aos autores, a fonte é ainda imensa com o cortejo daqueles cujos discursos são ainda pouco visitados. Pode-se citar Ernest Ansermet, Abbe Niles, R.D. Darrell, Roger Pryor Dodge, Don Knowlton, Henry Osgood, Wilder Hobson, Paul Whiteman, Marshall Stearns, Frederic Ramsey et Charles-Edward Smith, Robert Goffin, Hugues Panassié, Stéphane Mougín, Winthrop Sargeant, Rudi Blesh et Harriet Janis, Barry Ulanov, André Hodeir, Gunther Schuller, John et Alan Lomax, Max Harrison, Nat Hentoff, Nat Shapiro, Francis Newton (*aka* Eric Hobsbawm), Alfons M. Dauer, Michel-Claude Jalard, Lucien Malson, Charles Keil (lista não exaustiva). Para utilizar um exemplo mais recente, em *The Jazz Tradition*, Martin Williams exprime desde 1970 posições próximas do que nós dizemos hoje e inclusive antecipava as derivas que não haviam sido ainda produzidas⁶⁴.

⁶³ Ver *Bibliografia*.

⁶⁴ Cf. por exemplo Martin Williams, *The Jazz Tradition*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 261-: “*I find Marxist interpretations unsatisfactory for it seems to me that they see the complexities of man and his art as merely the transient tools of ‘social forces’.* It seems to me that even most perceptive and receptive Marxists – certainly the narrow and doctrinaire ones – turn art into a reductive ‘nothing but’ proposition, robbed of its complexities and its humanity. Perhaps, that we might try a somewhat different

O discurso dos músicos representa igualmente um depósito ainda menos explorado: que sejam as autobiografias (Louis Armstrong, Sidney Bechet, Danny Barker, Count Basie, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Miles Davis) onde encontram-se os melhores produtos da história oral (Nat Shapiro et Nat Hentoff, Ira Gitler, Arthur Taylor, Ben Sidran, François Postif, Thierry Pérémarti, Thomas Jacobsen).

As partituras do jazz, isto é, aquelas deixadas pelos músicos, que sejam as obras orquestrais completas (Duke Ellington, Claude Thornhill, Stan Kenton, Woody Herman, Gil Evans, Vince Mendoza) ou a multitude de “*sheets*” de todos os tipos, “*lead*” ou outras, condutores utilizados nas gravações, ou simples guias, até as notas escritas que os músicos deixaram. O estudo desses documentos (incluindo também os *fake books* e do principal dentre eles, o *Real Book* que teve e ainda tem um impacto sobre a produção do jazz) é de toda evidência a grande ausência da musicologia do jazz, mesmo se alguns pioneiros já tenham realizado algumas investidas nesse terreno.

É portanto, uma reabertura do campo que nós propomos, a diversificação das abordagens e dos objetos, em uma palavra, a reabilitação de uma verdadeira pluridisciplinaridade.

Laurent Cugny

Laurent.Cugny@sorbonne-universite.fr

Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus)

Tradução de Fabiano Araújo Costa

e Patricia de Souza Araújo

Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditável [eMMa – UFES]

approach, one which may be based more directly on the ‘knowable’ aspects of music, and on those ways in which jazz differs from other musics – or at any rate other Western musics”. (p. 261-262) ;

Bibliografia

- BARAKA, Amiri, *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader*, Harris, William ed., New York, Thunder's Mouth Press, 1999 [1/1963, *Down Beat*, August 15, 1963].
- BARKER, Chris, *Cultural Studies – Theory & Practice*, Londres, Sage, 2008.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 2007.
- BOHLMAN, Philip V., “Musicology as a Political Act”, *The Journal of Musicology*, vol. 11, n° 4, automne 1993, p. 411-436.
- BOWIE, Andrew, “Jazz”, *An Introduction to Music Studies*, Harper-Scott, J.P.E., Samson, Jim, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 176-187.
- BRAGGS, Rashida, *Jazz Diasporas – Race, Music and migration in Post-World War II Paris*, Oakland, University of California Press, 2016.
- BROWN, Jayna, *Babylon Girls – Black Women Performers and the Shaping of the Modern*, Durham and London, Duke University Press, 2008.
- CANONNE, Clément, *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique, analyses, expérimentations*, Tese de doutorado (sob a orientação de Béatrice Ramaut-Chevassus e Sacha Bourgeois-Gironde), Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LiM, 2005.
- *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LiM, 2007.
 - *Jelly Roll Morton, the “Old Quadriple” and “Tiger Rag”. A Historiographic Revision*, Lucca, LiM, 2011.
 - “La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines”, *Filigrane* [on line], numéro de la revue, Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines, mis à jour le 26/01/2012.
 - *Swing e Groove – Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LiM, 2014.
- CAPORALETTI, Vincenzo, CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, 2016.
- COBUSSEN, Marcel, s.d. : <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.
- *Une histoire du jazz en France – Tome 1 : du début du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure, 2014.
 - *Hugues Panassié – Le Jazz hot et la réception de l'œuvre panassienne*, Paris, Outre Mesure, 2017.
- CUGNY, Laurent, GUERPIN, Martin (dir.), *Une anthologie des textes en français sur le jazz, 1918-1929* (Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018 [No prelo]).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1975.
- DEVEAUX, Scott, “Constructing the Jazz Tradition : Jazz Historiography”, *Black American Literature Forum*, Vol. 25, n° 3, Literature of Jazz Issue, automne 1991, p. 525-560.
- FRY Andrew, *Paris Blues – African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*, Chicago & London, Chicago University Press, 2014.
- GENDRON, Bernard, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago & London, The Chicago University Press, 2002.
- GIDDINS, Gary & DeVeaux, Scott, *Jazz*, New York, Norton, 2009.
- GOFFIN, Robert, *Aux frontières du jazz*, Paris, Sagittaire, 1932.

- HEBLE, Ajay, *Landing on the wrong note – Jazz, dissonance and critical practice*, New York, Routledge, 2000.
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998.
- HOÉRIÉE, Arthur, *La Revue Musicale*, n° 12, 8ème année, octobre 1927, p. 213-241.
- JACKSON, Jeffrey H., *Making Jazz French – Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003.
- JOHNSON, James Weldon, *Along This Way – The Autobiography of James Weldon Johnson*, New York, Da Capo, 2000 [1/1933].
- BENETTA, Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art in Life – The Icon and the Image*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2007.
- KAMBOUCHNER, Denis, *Derrida : déconstruction et raison*, conférence à l'Université de Tongji, Shanghai, 23 mai 2007, inédit.
- KEIL, Charles M.H., “Motion and Feeling through Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, N° 3, Spring 1966, p. 337-349.
- LANE, Jeremy, *Jazz and Machine-Age Imperialism – Music, “Race”, and Intellectuals in France, 1918-1945*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.
- LEWIS, George, “Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives”, in *The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue*, Daniel Fischlin, Ajay Heble, eds., Middleton, Wesleyan University Press, 2004, p. 131-162 (1/ *Black Music Research Journal* 16 [spring 1996], p. 91-122).
- MILLER, Mark, *Some Hustling This! – Taking Jazz to the World 1914-1929*, Toronto, The Mercury Press, 2005.
- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, col. “Que sais-je ?”, Paris, 2004.
- PANASSIÉ, Hugues, *Le jazz bot*, Paris, Corrêa, 1934.
- RAVEL, Maurice, “Take Jazz Seriously!”, *Musical Digest*, n° 13, vol. 3, mars 1928, p. 49-51, in *Id., Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, p. 3 (1928a)
 — “La musique contemporaine”, Conférence au Rice Institute (Houston), 7 avril 1928, *ivi*, p. 55 (1928b).
- RICOEUR, Paul, *De l'interprétation – Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.
- ROUSSELOT, Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- SALADIN, Mathieu, *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Les Presses Du Réel, 2014.
- SAUVAGE, Marcel, *Les Mémoires de Joséphine Baker*, Paris, Kra, 1927.
- SCHAEFFNER, André, *Le jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926.
 — “Réflexions sur la musique : le jazz”, *La Revue musicale*, n° 1, novembre 1927, p. 72-76.
- TOURNÈS, Ludovic, *New Orleans sur Seine – Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.
- TREITLER, Leo, “On Historical Criticism”, *The Musical Quarterly*, Vol. 53, No 2 (April 1967), p. 188-205.
- WALSER, Robert, “‘Out of Notes’: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis”, in *Jazz among the Discourses*, Krin Gabbard, ed., Durham et Londres, Duke University Press, 1995, p. 165-188.
- WILLIAMS, Martin, *The Jazz Tradition*, New York, Oxford University Press, 1993 (1/1970).