

Eric J. Hobsbawm

Francis Newton

História social do JAZZ

prefácio

Luís Fernando Veríssimo



PAZ E TERRA

Eric J. Hobsbawm

Francis Newton

História social do jazz

Tradução
Angela Noronha



PAZ E TERRA

Índice

Copyright © E. J. Hobsbawm, 1989

Traduzido do original em inglês *The jazz scene*.

Aquarela e capa Pinky Wainer

Copydesk Mário Rogério Q. Moraes

Revisão técnica: Luiz Orlando Carneiro

Revisão Ana Maria Barbosa, Victor Enrique Pizarro e Paulo Cesar Pereira de Mello.

Agradecemos a Jorge Zahar Editor a autorização para reprodução do Glossário apresentado originalmente em *Obras Primas do Jazz*, de Luiz Orlando Carneiro, publicado por essa Editora (1986; 3.ª ed. 1989).

Fotocomposição: Helvética Editorial Ltda.

Dados de catalogação da Publicação Internacional (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Hobsbawm, Eric J., 1917-

História social do jazz / Eric J., Hobsbawm ; [tradução
Angela Noronha]. — Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1990.

Bibliografia.

1. Música de jazz - Aspectos sociais 2. Música e
sociedade I. Título

CDD-785.42
-306.4

90-2049

Índices para catálogo sistemático:

1. Jazz : Aspectos sociais 785.42
2. Música e sociedade : Sociologia 306.4

Direitos adquiridos pela
EDITORIA PAZ E TERRA S/A

Rua do Triunfo, 177
01212 - São Paulo, SP
Tel. (011) 223-6522
Rua São José, 90 - 11º andar
20010 — Rio de Janeiro, RJ

Tel. (021) 221-4066
que se reserva a propriedade desta tradução.

Conselho Editorial Antonio Cândido, Fernando Gasparian,
Fernando Henrique Cardoso

1990

Impresso no Brasil/Printed in Brazil.

Prefácio à edição brasileira	9
Introdução à edição de 1989	11
Introdução	27
Como reconhecer o jazz	41
PARTE 1 - História	
Pré-história	51
Expansão	63
Transformação	85
PARTE 2 - Música	
Blues e jazz orquestral	105
Os instrumentos	131
A realização musical	147
Jazz e as outras artes	159
PARTE 3 - Negócios	
Música popular	175
A indústria do jazz	189
PARTE 4 - Gente	
Os músicos	213
O público	239
Jazz como protesto	271
Notas	289
Discografia	297
Leitura complementar, 1989	301
Glossário	305
Índice onomástico	311

Prefácio à edição brasileira

É difícil escapar do melodrama quando se fala sobre o *jazz*. Há muitos clichês tentadoramente românticos esperando para serem usados, com o de que o *jazz* nasceu do lamento dos escravos nas plantações e até hoje é um código exclusivo de protesto e in-submissão de uma raça oprimida, inacessível a outra a não ser pela falsificação. O de que o branco usurpador lucrou com o *jazz* o que o preto discriminado nunca pôde lucrar, com poucas exceções. O de que há no artista do *jazz*, mais do que em qualquer outro, uma relação simétrica entre criação e autodestruição.

Clichês como esses perduram, em primeiro lugar porque não deixam de ser verdades, mesmo pela metade. A origem do *jazz* é bem mais sofisticada do que a plantação, é uma mistura em que formas musicais européias têm quase tanta importância quanto a tradição africana, mas uma das suas raízes é o *blues* rural, cuja versão mais primitiva é o canto do escravo. Dizer que só preto faz *jazz* autêntico é sucumbir a um tipo de racismo (ritmo inato; vocação instintiva, aquela história) que não é menos insultuoso por ser inconsciente, mas não se pode separar a história do *jazz* da feia história da relação entre as raças nos Estados Unidos. Quase todos os dramas individuais do *jazz* têm algo a ver com o racismo, de Bessie Smith morrendo porque lhe negaram socorro num hospital só para brancos a todos os invasores pretos vendo seus imitadores brancos ficarem com a fama e a fortuna que lhes cabia. O *jazz* não tem uma cota anormal dessa figura tão cultivada pela imaginação romântica, o artista maldito martirizado pelo próprio gênio, mas tem tido seus esquizofrênicos célebres, talvez por

que seja uma atividade esquizofrênica, uma arte obrigada a conviver no mercado do entretenimento popular sabendo que merece outra coisa. Charlie Parker morreu com 35 anos vítima dos seus apetites mas também da frustração, desse desencontro entre o que era, e sabia que era, e o reconhecimento que podia esperar no meio a que estava preso.

Os clichês sobrevivem, no entanto, mais por serem simplificações convenientes, e literariamente atraentes. Hobsbawm não é o primeiro estudosos do *jazz* a ir além dos clichês, mas é certamente o primeiro a fazer isso tão minuciosamente, não fosse ele um historiador acostumado a desconfiar das versões muito repetidas. Ele dá a justa atenção ao *jazz* como a criação revolucionária de uma raça submetida a certas circunstâncias históricas, e à importância dessas circunstâncias na sua expansão, e nas suas tragédias, mas dá mais atenção ao contexto maior, à industrialização e às transformações nos padrões de consumo de brancos e pretos, à relação do *jazz* com a indústria de discos e de espetáculos, com seus popularizadores e cultores. Hobsbawm é um intelectual que evita e critica as duas principais tendências dos intelectuais quando tratam do *jazz*: a de tentar impor os limites da sua autenticidade ou a de reclamar para o *jazz* a respeitabilidade da música erudita. Para ele a questão da legitimidade, que já tinha ultrapassado a distinção racial que impedia, por exemplo, que desse o valor devido a um Zoot Sims só porque ele era branco e sardento, torna-se cada vez menos pertinente. O próprio *jazz*, como um desses fornos modernos que se limpam sozinhos, se encarrega de ir se redefinindo à medida que vai se transformando, sempre protegendo as duas ou três coisas, que podem não passar de uma atitude ou de um acento, que o diferenciam do resto. E a sua integridade nunca dependeu de sair do porão enfumaçado ou da briga por um lugar no mercado da música popular, sempre foi o resultado de uma avaliação particular, de uma ética auto-imposta — um pouco como a da prostituta que faz tudo mas não beija na boca.

Mas olha aí, também resvalei para um clichê literário. O texto de Hobsbawm está misericordiosamente livre dessas tentações. Leia-o, leia-o.

Luís Fernando Veríssimo

Introdução à edição de 1989

Este livro foi publicado há quase trinta anos, sob o pseudônimo de Francis Newton (baseado em Frankie Newton, o trompetista), com a intenção de manter as obras do autor enquanto historiador separadas de sua produção como jornalista de *jazz*. A tentativa não teve sucesso, de forma que o livro é agora republicado sob o meu próprio nome. Reimprimir um trabalho de 1959-1961 pode parecer com reimprimir uma velha lista telefônica. Três décadas são um período bastante longo na vida de um ser humano, e uma fração maior ainda da história de uma música que tem tantos desdobramentos e tantas mudanças constantes quanto o *jazz*. Contudo, a *História Social do Jazz* pode ser uma lembrança daqueles dias em que Armstrong e Ellington ainda viviam, ou de quando ainda era possível ouvir ao vivo, no espaço de uns poucos dias, Bechet e Basie, Ella Fitzgerald, ou a uma das últimas apresentações de Billie Holiday ou a gloriosa Mahalia Jackson, Gillespie, Miles Davis, Coleman Hawkins e Lester Young, Mingus, Monk, Pee-Wee Russell, Jack Teagarden, Hodges e Webster. Foi uma época de ouro para o *jazz*, e nós o sabíamos. E mais, os anos entre 1955 e 1961 foram um daqueles raros períodos em que o antigo e o novo coexistiram no *jazz* e ambos prosperaram.

Os sons do *jazz* de Nova Orleans ainda estavam vivos, tocados tanto pelos antigos músicos, que hoje já estão mortos, quanto por seus discípulos brancos. O mesmo acontecia, e apenas naquela época, com as *big bands*: na verdade, o grande Ellington estava apenas iniciando uma nova fase de vida com o Newport Festival de 1956. O *bebop* tinha entrado novamente para a cor-

rente principal do *jazz*, da qual tinham saído os seus revolucionários e contra a qual se rebelaram. Dizzy Gillespie já podia ser visto não apenas como inovador, mas como o sucessor de Armstrong à coroa dos trompetistas de *jazz*. E uma nova geração de rebeldes tinha se formado, no que parecia ser uma organização *avant-garde*, em 1960, em um antifestival contra o Newport Jazz Festival, que nos anos 50 tinha se tornado a maior tentativa ecumênica de juntar o que o *jazz* possuía de melhor. Enquanto antigas batalhas entre tradicionalistas e modernistas se dissolviam no pano de fundo da história, Ornette Coleman, Archie Shepp, Eric Dolphy, Don Cherry e outros se juntavam à pouco definida área do *free-jazz*, formada por estrelas *avant-garde* como John Coltrane, Charles Mingus ou Cecil Taylor. Na verdade, a maioria das transformações ocorridas nos anos 60 e 70 já era esperada em 1960, quando este autor, em sua primeira visita aos EUA, achou as noites curtas demais para se ouvir tudo o que podia ser escutado em Nova York, do Half-Note e do Five-Spot no Village, até o Small's Paradise e o Apollo no Harlem, sem falar de incursões mais a oeste, por Chicago e São Francisco.

Mas será suficiente apenas relembrar uma idade de ouro? E se não for, o que mais poderia justificar a reedição de um livro que verdadeiramente não pode informar os leitores a respeito do panorama jazzístico dos anos 80, nem se propõe a tanto? Por outro lado, mesmo em 1960 a *História Social do Jazz* não pretendia fornecer um resumo do cenário da época. Propunha-se alcançar dois objetivos. Em primeiro lugar, e mais importante, eu quis examinar o *jazz*, um dos fenômenos mais significativos da cultura mundial do século XX, a partir de um ponto de vista histórico. Quis rastrear suas raízes sociais e históricas, analisar a sua estrutura econômica, seu corpo de músicos, a natureza de seu público, e as razões para seu extraordinário apelo, tanto nos EUA quanto em outros lugares. Este foi um dos primeiros livros a investigar o *jazz* dessa maneira. Espero que a maior parte do que nele é dito ainda seja de interesse, e que a maioria de seus pontos de vista ainda seja válida, mesmo que alguns capítulos — como o estudo da indústria do *jazz* no final da década de 50, por exemplo, que se baseava em documentação de primeira mão — hoje em dia tenham apenas interesse histórico, e a música *pop* aqui discutida já esteja morta hoje em dia. A *História Social do Jazz* é uma contribuição à história do *jazz*, especialmente do público de *jazz* na Grã-Bretanha, um assunto que ainda não foi compreendido adequadamente.

Em segundo lugar, o livro se propunha a fornecer uma introdução ao *jazz* para a geração de fãs e simpatizantes que o ha-

viam descoberto nos anos 50, e para os leitores com um bom nível de escolaridade e cultura geral que começavam, àquela altura, a perceber que tinham de saber alguma coisa sobre o assunto. Pois foi na metade dos anos 50 que os guardiões da cultura estabelecida sentiram, pela primeira vez, que deviam informar o seu público a respeito de *jazz*, e é por isso que o *Observer* criou uma coluna de *jazz* assinada por um escritor famoso de romances e (inspirado por isso) eu me convenci a ser o correspondente do *New Statesman*, de Kingsley Martin.

O *jazz* sempre foi um interesse de minoria, como a música clássica. Ao contrário da música clássica, porém, o interesse que despertava não era estável. O interesse por *jazz* cresceu intensamente de uma hora para outra; por outro lado, houve épocas em que esse interesse caiu a níveis baixíssimos. No final dos anos 30 e nos anos 50, houve um período de expansão marcante, os anos da Depressão de 1929 (nos EUA, ao menos), quando mesmo o Harlem preferia música leve e adocicada a Ellington e Armstrong. Os períodos em que o interesse pelo *jazz* cresceu ou foi reavivado, também foram, por razões óbvias para os produtores, épocas em que novas gerações de fãs quiseram conhecê-lo melhor.

Contudo, mais uma vez, nos encontramos em um período em que o interesse pelo *jazz* está aumentando de maneira impressionante, tanto na Grã-Bretanha quanto nos Estados Unidos. Pois, logo após a publicação da *História Social do Jazz*, a idade de ouro dos anos 50 teve um fim abrupto, fazendo com que o *jazz* se retráisse em um isolamento rancoroso e pobre que durou cerca de uns vinte anos. O que fez essa geração de solidão tão melancólica e paradoxal foi que a música que quase matou o *jazz* tinha a mesma origem e as mesmas raízes do *jazz*: o *rock-and-roll* era e é, muito claramente, uma derivação do *blues* negro americano. Os jovens, sem os quais o *jazz* não pode existir — dificilmente se fazem novos fãs de *jazz* com mais de vinte anos —, o abandonaram, com uma rapidez espetacular. Três anos depois de 1960, quando a idade de ouro estava em seu auge, no ano do triunfo dos Beatles em todo o mundo, o *jazz* tinha sido virtualmente jogado para fora do ringue. O grafite “Bird Lives” (“Bird está vivo”), ainda podia ser visto em alguns muros isolados, mas o celebrado foro de *jazz* de Nova York, nomeado em sua homenagem, “Birdland”, já não existia. Revisitar Nova York depois de 1963 era uma experiência deprimente para o amante de *jazz* que tinha estado nessa cidade pela última vez em 1960.

Isso não significa que o *jazz* tenha desaparecido, apenas que tanto seus músicos quanto o seu público ficaram mais velhos, e

não surgiram novos adeptos. Naturalmente, fora dos EUA e da Grã-Bretanha, que eram os principais centros e fontes do *rock*, o público jovem de *jazz*, embora mais seletivo em termos intelectuais e sociais e de um alto nível de poder aquisitivo, continuou a ser expressivo e nada desprezível comercialmente. Por essa razão, não foram poucos os músicos de *jazz* americanos que acharam melhor emigrar para a Europa durante estas décadas. Em países como França, Itália, Alemanha, Brasil e Japão, além da Escandinávia e — embora menos relevante em termos comerciais — do Leste europeu, o *jazz* continuou viável. Nos EUA e na Grã-Bretanha seu público se restringia a homens e mulheres de meia-idade, que tinham sido jovens nas décadas de 20 e 30, ou, no máximo, de 50. Como disse um saxofonista de renome em 1976: “Não creio que pudesse ganhar o suficiente neste país. Não creio que alguém pudesse... Não há pessoas o suficiente, não há dinheiro suficiente... Nos últimos dois anos mais ou menos, a banda fez mais apresentações na Alemanha do que aqui [na Inglaterra]. — N.T.”*

Tal era a realidade do *jazz* nos anos 60 e na maior parte da década de 70, ao menos no mundo anglo-saxão. Não havia mercado para ele. De acordo com o *Billboard International Music Industry Directory*, de 1972, apenas 1,3 por cento dos discos e fitas vendidos nos EUA eram de *jazz*, contra 6,1 por cento de música clássica e 75 por cento de *rock* e gêneros semelhantes. Os clubes de *jazz* começaram a fechar, os recitais diminuíram em número, músicos *avant-garde* tocavam uns para os outros em apartamentos particulares, e o reconhecimento cada vez maior de que o *jazz* era algo que fazia parte da cultura oficial americana, ainda que produzindo subsídios interessantes para músicos não comerciais por meio de escolas, faculdades e outras instituições, reforçou a convicção dos jovens de que o *jazz* tinha passado a fazer parte do mundo dos adultos. O *jazz*, ao contrário do *rock*, não era a música deles. Foi só quando houve uma certa exaustão do impulso musical por trás do *rock* que surgiu espaço para o renascimento do interesse pelo *jazz*, como algo diferente do *rock*. (Alguns músicos de *jazz* tinham, é claro, desenvolvido um gênero chamado *fusion*, uma fusão de *jazz* e *rock*, para horror dos puristas, principalmente os de *avant-garde*, e foi provavelmente através dessa mistura que o *jazz* conseguiu manter uma certa presença junto ao público nos anos de isolamento: através

de Miles Davis, Chick Corea, Herbie Hancock, o guitarrista inglês John McLoughlin e a combinação austro-americana de Joe Zawinul e Wayne Shorter no “*Weather Report*”).

Por que motivo o *rock* teria quase extermínado o *jazz* durante vinte anos? Ambos tinham sua origem na música dos negros americanos, e foi através dos músicos e fãs de *jazz* que o *blues* negro passou a merecer a atenção de um público mais amplo do que o meramente restrito aos estados do Sul dos Estados Unidos e dos guetos negros. Como eles figuravam entre os poucos brancos familiarizados com artistas e repertórios dos catálogos dos ditos *race records* (diplomaticamente rebatizados de *rhythm-and-blues* no final dos anos 40), os brancos amantes de *jazz* e *blues* foram de importância crucial para o lançamento do *rock*. Ahmet Ertegun, que fundou a Atlantic Records, que veio a se tornar uma das principais gravadoras de *jazz*, era um de dois irmãos que tinham integrado durante muito tempo a comunidade internacional de *experts* e colecionadores de discos de *jazz*. John Hammond, cujo papel importantíssimo na evolução do *jazz* nos anos 30 está registrado na *História Social do Jazz*, também desenvolveu as carreiras de Bob Dylan, Aretha Franklin e, mais tarde, Bruce Springsteen. Onde estaria o *rock* britânico sem a influência dos poucos entusiastas de *blues* locais, como o falecido Alexis Korner, que inspirou os Rolling Stones, ou os entusiastas de *jazz* tradicional (apelidado *trad*) que importavam cantores de *blues* do interior e das cidades como Muddy Waters e os faziam famosos em Lancashire e Lanark muito antes que fossem conhecidos por mais do que uma meia dúzia de americanos fora dos guetos negros?

Inicialmente parecia não haver hostilidade ou incompatibilidade entre o *jazz* e o *rock*, ainda que, para os leitores atentos da *História Social do Jazz*, não passará despercebida a atitude de condescendente superioridade com que os críticos e, acima de tudo, os músicos profissionais de *jazz* tratavam os primeiros triunfos do *rock-and-roll*, cujo público parecia incapaz de distinguir entre um Bill Haley (“Rock Around the Clock”) e um Chuck Berry. Uma distinção crucial entre o *jazz* e o *rock* é que o *rock* nunca foi uma música de minoria. O *rhythm-and-blues*, como foi desenvolvido depois da Segunda Guerra Mundial, era a música *folk* dos negros urbanos nos anos 40, quando um milhão e meio de negros deixaram o Sul em direção ao Norte e aos guetos do Oeste. Eles formavam um novo mercado, que passou então a ser suprido por pequenas gravadoras independentes, como Chess Records, fundada em Chicago em 1949 por dois imi-

* J. Skidmore em *Jazz Now* (Londres, 1976), p. 76.

grantes poloneses ligados ao circuito de casas noturnas e especializados no assim chamado estilo *Chicago Blues* (Muddy Waters, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson) e gravando, entre outros, Chuck Berry, que provavelmente — ao lado de Elvis Presley — foi a maior influência que o *rock-and-roll* sofreu nos anos 50. Os adolescentes brancos começaram a comprar discos de *rhythm-and-blues* (r&b) no início dos anos 50, tendo descoberto essa música em estações locais e especializadas que se multiplicavam naqueles anos, à medida que a massa de adultos transferia a sua atenção para a televisão. À primeira vista eles pareciam ser a pequena e atípica minoria que ainda pode ser vista nos locais onde há entretenimento de negros, como os visitantes brancos que vinham aos clubes de *blues* dos guetos de Chicago. No entanto, assim que a indústria da música percebeu esse mercado em potencial composto por brancos, tornou-se evidente que o *rock* era o oposto do gosto de minoria. Era a música de toda uma faixa etária.

Quase que certamente esse foi o resultado do “milagre econômico” dos anos 50, que não só criou um mundo ocidental de pleno emprego, mas também, provavelmente pela primeira vez, deu à massa de adolescentes empregos adequadamente remunerados e portanto dinheiro no bolso, ou uma parcela até então inédita da prosperidade de que gozavam os adultos de classe média. Foi esse mercado de crianças e adolescentes que transformou toda a indústria da música. A partir de 1955, quando nasceu o *rock-and-roll*, até 1959, as vendas de discos norte-americanas cresceram 36 por cento a cada ano. Depois de uma pequena pausa, a invasão britânica de 1963, liderada pelos Beatles, iniciou um crescimento ainda mais espetacular: as vendas de discos nos EUA, que tinham aumentado de US\$ 227 milhões em 1955 para US\$ 600 milhões em 1959, tinham ultrapassado os US\$ 2 bilhões em 1973 (incluindo agora as fitas). Setenta e cinco a oitenta por cento dessas vendas representavam gravações de *rock* e gêneros afins. As fortunas comerciais da indústria de discos nunca tinham dependido tanto de um só gênero musical, dirigido a uma faixa etária tão estreita. A correlação entre vendas de discos com o desenvolvimento econômico e aumento de renda era óbvia. Em 1973 os maiores gastos *per capita* com discos ocorreram nos EUA, seguidos (em ordem de classificação) pela Suécia, Alemanha Ocidental, Holanda e Grã-Bretanha. Todos esses países gastaram entre US\$ 7 e US\$ 10. No mesmo ano, italianos, espanhóis e mexicanos gastaram entre US\$ 1 e US\$ 1.40 *per capita* e os brasileiros, US\$ 0.66.

Quase que imediatamente, portanto, o *rock* se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro da sociedade, família ou carreira: a voz e a linguagem de uma “juventude” e de uma “cultura jovem” conscientes de seu lugar dentro das sociedades industriais modernas. Poderia expressar qualquer coisa e tudo ao mesmo tempo dentro dessa faixa etária, mas embora o *rock* tenha desenvolvido variantes regionais, nacionais, de classes ou político-ideológicas claras, sua linguagem básica, da mesma forma que a vestimenta vulgar-populista associada à juventude (principalmente os *jeans*), atravessou fronteiras de países, classes ou ideologias. A exemplo do que ocorre na vida dos integrantes desses grupos etários, na música do *rock* o público e o privado, o sentimento e a convicção, o amor, a rebeldia e a arte, a dramatização e a postura assumida no palco não são distinguíveis uns dos outros. Observadores de mais idade, por exemplo, acostumados a manter a revolução separada da música e a julgar cada uma dessas coisas por seus próprios critérios, devem ter ficado perplexos com a retórica apocalíptica que podia envolver o *rock* no auge da rebelião da juventude, quando a revista *Rolling Stone* escreveu, a respeito de um concerto de *rock* em 1969:

Um exército de guerrilheiros da paz formou uma cidade de grandes proporções, maior do que Rochester no estado de Nova York, e se mostrou imediatamente pronto a voltar-se contra a cidade já devastada e [seus] estilos de vida inoperantes, iminente preparados para avançar pelos campos cobertos de neblina e pelos bosques frios e silenciosos. E eles o farão novamente. A ameaça da dissidência jovem em Paris e Praga e Fort Lauderdale e Berkeley e Chicago e Londres, em um ziguezague que nos faz cada vez mais próximos, até que o mapa do mundo em que vivemos seja viável e visível para todos os que dele participam e todos os que nele estão enterrados.*

Woodstock foi sem dúvida uma experiência maravilhosa para todos os participantes, porém o seu significado político, e o interesse estritamente musical de muitos de seus números, mesmo àquela época, não eram assim tão óbrios.

Uma linguagem cultural universal não pode ser julgada pelos mesmos critérios que um tipo especial de música erudita, e

* Citado em S. Chapple e R. Garofalo, *Rock 'n' Roll Is Here to Pay* (Chicago, p. 144).

não havia e não há motivo para se julgar o *rock* pelos padrões do bom *jazz*. No entanto, o *rock* privou o *jazz* da maioria de seus ouvintes em potencial, pois os jovens que se sentiam por ele atraídos aos bandos encontravam nessa música, ainda que de maneira simplificada e embrutecida, muito, se não tudo, do que fazia com que os mais velhos fossem atraídos pelo *jazz*: ritmo, uma voz ou som imediatamente identificáveis, espontaneidade real (ou fingida) e vitalidade, e uma maneira de transferir emoções humanas diretamente para a música. Além disso, eles descobriram tudo isso em uma música aparentada com o *jazz*. Por que eles precisariam do *jazz*? Com raras exceções, os jovens que teriam sido convertidos para o *jazz* tinham agora uma alternativa.

O que tornava essa alternativa cada vez mais atraente e ajudava a reduzir ainda mais o espaço de um *jazz* ameaçado e isolado era a sua própria transformação. Quando os revolucionários do *bebop* se juntaram à corrente principal do *jazz* na segunda metade da década de 50, os novos músicos *avant-garde* ou partidários do *free-jazz*, avançando em direção à atonalidade e rompendo com tudo o que até então havia dado ao *jazz* uma estrutura — incluindo o ritmo em torno do qual ele se organizava — alargaram ainda mais a distância entre a música e o seu público, inclusive o público de *jazz*. E não era de surpreender que o pessoal *avant-garde* reagisse à deserção do público assumindo uma postura ainda mais extrema e acuada. No início da nova revolução era muito fácil reconhecer, por exemplo, no saxofone de Ornette Coleman o sentimento de *blues* de seu Texas natal, e a tradição dos grandes tocadores de instrumentos de sopro do passado era óbvia em Coltrane. No entanto, essas não eram as coisas que os inovadores queriam que o público notasse neles.

Durante as décadas negras, no entanto, a situação da nova vanguarda era paradoxal. O afrouxamento da estrutura tradicional do *jazz*, seu movimento cada vez mais voltado para algo parecido com a música clássica *avant-garde* o expuseram a todos os tipos de influência não-jazzística vindos da Europa, da África, do mundo islâmico, da América Latina e, principalmente, da Índia. Nos anos 60 ele passou por uma variedade de exotismos. Em outras palavras, o *jazz* se tornou menos americano do que antes. Talvez pelo fato de o público americano de *jazz* ter diminuído em importância em termos relativos, talvez por outras razões, depois de 1962 o *free jazz* se tornou o primeiro estilo de *jazz* cuja história não pode ser escrita sem que se leve em consideração importantes evoluções europeias e, poderíamos acrescentar, de músicos europeus.

Ao mesmo tempo — e paradoxalmente também — a nova vanguarda que rompeu com a tradição do *jazz* estava extremamente ansiosa para reforçar as suas ligações com aquela tradição, mesmo com relação a aspectos até então muito pouco notados: como por exemplo quando Coltrane (1926-1967) em 1961 passou a tocar saxofone soprano, até então virtual monopólio do recém-falecido Sidney Bechet, e foi seguido por vários saxofonistas de vanguarda. Bechet, até então, tinha sido pouco mais do que um nome musicalmente irrelevante para a maioria dos músicos da geração de Coltrane. A reafirmação de tradição era política, mais do que musical. Pois — e esse é o terceiro aspecto do paradoxo — o *jazz* de vanguarda dos anos 60 era consciente e politicamente negro, como nenhuma outra geração de músicos de *jazz* o tinha sido, embora a *História Social do Jazz* já tivesse notado algumas ligações entre as novas experiências em *jazz* e a conscientização negra. Como Whitney Balliett disse nos anos 70: “O free-jazz é realmente o *jazz* mais negro que há”. * Negro e radical politicamente. Assim, o LP *Charlie Haden: Liberation Music Orchestra* (1969) continha quatro canções da Guerra Civil Espanhola, inspirando-se nas manifestações de 1968 da Convenção Democrática de Chicago, uma homenagem a Che Guevara e uma versão de “We Shall Overcome”. Archie Shepp (sax soprano e tenor), uma das maiores figuras do *avant-garde*, criou uma comemoração musical de Malcolm X e um *Attica Blues* inspirado no famoso levante da prisão negra. A conscientização política continuou a manter uma ligação entre o *avant-garde* e a massa de negros americanos e suas tradições, criando portanto uma possibilidade de retorno à corrente principal do *jazz*. A curto prazo, porém, ela deve ter tornado o isolamento dessa vanguarda do público de *jazz* que não a compreendia especialmente frustrante.

A rejeição do sucesso (a não ser em termos absolutamente descompromissados propostos pelo artista) é característica das vanguardas, e no *jazz*, que sempre existiu em função do público pagante, as concessões feitas às vendas parecia particularmente perigosa ao músico que desejava alcançar o *status* de “artista”. Como fazer concessões ao *rock*? (“Há uma certa posição política envolvida na escolha daqueles que raramente se reportam aos ritmos mais facilmente assimiláveis do *rock*.”) ** E ainda assim, por três motivos, o *rock* iria influenciar o *jazz*.

* Whitney Balliett, *New York Notes: A Journal of Jazz in the Seventies* (Nova York, 1977), p. 147.

** Valerie Wilmer, *As Serious As Your Life: The Story of the New Jazz* (Londres, 1977, 2^a ed., 1987), p. 27.

O primeiro deles é que os músicos americanos (e ingleses) de *jazz*, nascidos depois de 1940, cresceram em uma atmosfera permeada pelo *rock*, ou seu equivalente encontrado nos guetos, e portanto não podiam deixar de assimilar parte dele. O segundo motivo é que o *rock*, arte de amadores e pessoas musicalmente ou até mesmo formalmente analfabetas precisava — e por causa de sua grande riqueza podia se valer — da competência técnica e musical dos profissionais de *jazz*, e os músicos de *jazz* não podem ser recriminados por desejarem algumas delgadas fatias de um bolo tão grande e doce. Em terceiro lugar, porém, e mais importante, o *rock* era inovador em termos musicais. Como muitas vezes acontece na história das artes, as principais revoluções artísticas não surgem a partir dos que se intitulam revolucionários, mas daqueles que empregam as novidades com propósitos comerciais. Da mesma forma que os primeiros filmes eram efetivamente mais revolucionários do que o cubismo, os empresários do *rock* transformaram o cenário musical mais profundamente do que as vanguardas ditas clássicas ou de *free jazz*.

A principal inovação do *rock* foi a tecnológica. Foi ela que possibilitou o grande avanço da música eletrônica. Os pedantes poderão dizer que no *jazz* houve pioneiros na eletrificação de instrumentos (Charlie Christian revolucionou a guitarra da mesma forma que Billie Holiday transformou o uso da voz humana associando-a ao microfone pessoal) e que as formas revolucionárias de gerar som, como sintetizadores, já tinham sido utilizados em concertos musicais de vanguarda. Não se pode negar, no entanto, que o *rock* foi a primeira música a usar sistematicamente instrumentos elétricos em lugar de instrumentos acústicos e a se valer da tecnologia eletrônica não apenas para efeitos especiais, mas para o repertório normal aceito pelo público de massa. Foi a primeira música a fazer dos técnicos de som e profissionais de estúdio parceiros em termos equalitários na criação de um número musical, principalmente porque a incompetência dos artistas de *rock* era geralmente de tamanhas proporções que não se poderiam produzir gravações ou mesmo apresentações de outra maneira. É claro que tais inovações não poderiam deixar de influenciar músicos de talento e originalidade genuínos.

A segunda inovação do *rock* diz respeito ao conceito de “conjunto”. O conjunto de *rock* não só desenvolveu uma instrumentação original por trás da voz ou das vozes (basicamente, percussão e baixo), mas se constituiu essencialmente em uma unidade coletiva, em vez de um pequeno grupo de virtuosos tentando de-

monstrar as suas habilidades.* É claro que, ao contrário do que acontecia nos grupos de *jazz*, eram raríssimos os casos de componentes individuais de conjuntos de *rock* que tinham alguma habilidade a demonstrar. Além disso, o “conjunto” deveria idealmente ser caracterizado por um “som” inconfundível, uma marca sonora através da qual o conjunto, ou melhor os técnicos de estúdio, tentavam estabelecer a sua individualidade. E ao contrário das grandes bandas de *jazz*, os grupos de *rock* eram pequenos. Eles produziam um “grande som” (que não significa necessariamente um grande volume de som, embora o *rock* costume dar preferência à amplificação superforte) com um número mínimo de integrantes. Isso ajudou a trazer os pequenos grupos de *jazz* de volta a algo que se havia perdido de vista na época da sucessão de solos da era do *bebop*, ou seja, a possibilidade da improvisação coletiva e da textura de pequenos conjuntos. Arranjos sofisticados de *rock*, como *Sergeant Pepper*, dos Beatles, que foi rotulado — não sem razão — de “*rock* sinfônico”, não podiam deixar de dar aos músicos de *jazz* algumas idéias.

O terceiro elemento de interesse no *rock* era o seu ritmo insistente e palpitante. Embora inicialmente muito menos elaborado do que o ritmo do *jazz*, a combinação dos vários instrumentos rítmicos que formavam o conjunto de *rock* — os teclados, guitarras e percussão pertenciam, normalmente, às seções rítmicas dos conjuntos de *jazz* — produziam as suas próprias complexidades potenciais, que os músicos de *jazz* podiam transformar em *ostinatos* cambiantes e contrapontos rítmicos.

Mesmo assim, como vimos, alguns dos músicos de *jazz* mais talentosos desenvolveram uma fusão do *jazz* e do *rock* (*fusion*) nos anos 70 — *Bitches Brew*, de Miles Davis, em 1969 estabeleceu o ritmo — mas esse estilo híbrido não chegou a determinar a forma do *jazz* de maneira permanente, nem tampouco as injecções de elementos jazzísticos propiciaram uma transfusão permanente de sangue para o *rock*. O que parece ter acontecido é uma exaustão musical cada vez maior do *rock* no curso dos anos 70, que pode ou não estar ligada com a retirada da grande onda de rebeldão jovem que alcançou o seu pico no final dos anos 60 e início dos anos 70. De certa maneira, muito gradualmente, o espaço para o *jazz* parece ter se tornado menos congestionado. Começava-se a perceber que os jovens estudantes mais informa-

* Ele também conseguiu, aliás, o virtual monopólio de conjuntos de cantores até então pouco usais em *jazz* e *blues* e — apesar da grande superioridade feminina nos *blues* e vocais, nas canções de *gospel* e no *jazz* — de jovens rapazes.

dos a respeito de moda voltavam a tratar com maior respeito os pais de seus amigos que tinham discos de Miles Davis.

No final dos anos 70 e no início dos anos 80 havia sinais claros de um certo *revival* [retorno ao jazz], embora àquela altura grande parte do repertório clássico de jazz estivesse congelada em uma imobilidade permanente pela morte de tantas grandes figuras responsáveis por seu período de formação: o estilo de vida do jazz não favorecia a longevidade. Pois em 1980 mesmo algumas estrelas do desenvolvimento da "nova música" já tinham desaparecido: John Coltrane, Albert Ayler, Eric Dolphy, por exemplo. Muito do jazz que os novos fãs aprenderam a apreciar era portanto incapaz de modificações e desenvolvimentos ulteriores, pois era uma música de pessoas falecidas, uma situação que iria dar campo para uma estranha forma de ressurgimento, onde os músicos reproduziam sons do passado; semelhante ao que ocorreu quando um conjunto sob a direção de Bob Wilber reconstituiu a música e o som da banda de Ellington dos primeiros tempos para o filme *Cotton Club*. Além disso, inicialmente, uma grande parte dos músicos de jazz que podiam ser ouvidos ao vivo pelos novos fãs era de meia-idade ou bastante idosa. Assim, quando escrevi um prefácio semelhante a este para uma reedição italiana da *História Social do Jazz* que saiu em 1982, os amantes de jazz em Londres podiam escolher entre uma variedade de veteranos: Harry "Sweets" Edison, Joe Newman, Buddy Tate e Frank Foster, que tinham pertencido à banda de Basie tempos atrás; Nat Pierce, conhecido desde a época de Woody Herman; Shelly Manne e Art Pepper, conhecidos desde a era do *cool* nos anos 50, Al Grey, que voltou para as bandas de *swing* dos anos 30, Trummy Young da geração de 1912, que tinha tocado com Louis Armstrong durante muitos anos, e outros integrantes da geração mais antiga. Na verdade, dentre os músicos importantes que estavam se apresentando naquela semana, provavelmente o único que não seria imediatamente reconhecível para a maioria dos amantes de jazz da época de 1960 era McCoy Tyner (nascido em 1938), que ficou conhecido por sua atuação junto a Coltrane na década de 60.

O *revival* [reflorescimento] do jazz continuou desde então. E favoreceu, forçosamente, o grupo cada vez menor de sobreviventes, alguns dos quais voltaram de seu exílio na Europa ou saíram do anonimato da televisão, do cinema, ou dos estúdios de gravação e passaram a reconstituir conjuntos que haviam se separado há muito tempo, ao menos para alguns *tours* e ocasiões especiais, como foi o caso do Modern Jazz Quartet, ou do Art

Farmer-Benny Golson Jazztet. Ele se mostrou especialmente favorável aos sobreviventes da primeira revolução do jazz, pois foi o *bebop* que surgiu ou ressurgiu como principal estilo de jazz dos anos 80 e modelo básico para os jovens músicos. Por outro lado, o novo *revival* deixou de fora o antigo retorno à tradição daqueles que desejavam recapturar a música de Nova Orleans e dos anos 20. O *trad*, *Dixieland* ou qualquer que seja o seu nome, o mais antigo dos estilos de jazz, aquele que, graças à nostalgia dos amantes de classe média branca, cada vez mais de meia-idade, melhor resistiu aos ataques do *rock*, mas também o que, já foi dito, nada criou de valor musical,* não sentiu os novos ventos soprando em suas velas.

Os músicos que provavelmente mais se beneficiaram dele foram os músicos talentosos que o defenderam durante os dias difíceis do *avant-garde*, nas décadas de 60 e 70, e que são tentados a voltar à corrente principal do jazz com o aparecimento de um público ao vivo para o jazz. Tais músicos não eram jovens, pelos padrões dos tempos em que Armstrong ficou mundialmente famoso na casa dos vinte anos, Charlie Parker havia morrido aos trinta e cinco, e ninguém se espantava com o fato de a guitarra de jazz ter sido revolucionada por um músico (Charlie Christian) que era pouco mais do que um adolescente. Dessa maneira, os integrantes do influente conjunto World Saxophone Quartet, que fizeram a sua reputação nos anos 80 (Hamiett Bluiett, Julius Hemphill, Oliver Lake, David Murray) tinham nascido, respectivamente, em 1938, 1940, 1942 e 1955 — quer dizer, todos, menos um, na época da redação deste texto (1988), já estavam com quase cinquenta anos. Onde encontramos novas estrelas de jazz com uma reputação ainda na casa dos vinte anos, eles são, quase sempre, músicos de segunda geração, como os irmãos Marsalis (Wynton, trompete clássico e de jazz, nascido em 1960, Branford, saxofonista, nascido em 1961).** Músicos de primeira geração genuinamente jovens de grande destaque ainda são uma raridade nos EUA — ou, ao menos, ainda não surgiram — embora na Grã-Bretanha o *revival* do jazz tenha inspirado um número

* *The New Grove: Gospel, Blues and Jazz* (Londres, 1987), p. 292. Isso é um pouco injusto — o revival de Nova Orleans recuperou artistas importantes que de outra forma teriam desaparecido completamente, como Sidney Bechet, e produziu música encantadora com a sua ajuda — mas não é de todo injusto.

** Seu pai, Ellis Marsalis, um pianista de Nova Orleans e fã apaixonado de Ornette Coleman e do *avant-garde*, conseguiu criar os filhos trabalhando com comércio. Em Nova Orleans a música ainda é uma tradição de família, como o era com a família de Bach.

substancial de jovens, especialmente na comunidade (negra) das Índias Ocidentais, que produziu músicos de grande brilhantismo e originalidade como Courtney Pine.

A forma e os desenvolvimentos do atual *revival* [ressurgimento] do *jazz* ainda não podem ser vistos com a devida distância e isenção, e mesmo que pudesse, umas poucas páginas introdutórias em um livro republicado depois de quase três décadas não seriam o melhor lugar para fazê-lo. Nem mesmo a proporção e a escala desse ressurgimento podem ser precisados ainda. A sua existência, no entanto, é inegável. A reedição da *História Social do Jazz* é um pequeno sintoma marginal desse fenômeno. Além disso, há que discernir um ou dois aspectos que diferenciam esse movimento de seus antecessores.

Ele ocorre em uma época em que o *jazz* já teve tempo de se estabelecer como parte da cultura do século XX, inclusive da cultura musical, o que ainda não era o caso nos anos 50. Hoje já não seria necessário imaginar que as pessoas para as quais "Francis Newton" escrevia no *New Statesman* fossem completamente ignorantes a respeito do assunto: um público definido por seu editor, Kingsley Martin, como um funcionário na casa dos quarenta anos, isto é, alguém com uma boa cultura geral, profissional liberal, de meia-idade. Por outro lado, os músicos de *jazz* já não são, de maneira alguma, analfabetos em música e talentos naturais autodidatas. A maioria deles, hoje, tem educação musical, algumas vezes — como no caso de Wynton Marsalis, do lado do *jazz*, e do pianista Friedrich Gulda, do lado clássico — igualmente conhecidos tanto nos círculos clássicos quanto nos jazzísticos. Já não é necessário defender a causa do *jazz*.

Em segundo lugar, durante o exílio de vinte anos, o *jazz*, provavelmente, ascendeu tanto econômica quanto intelectualmente no mercado, à medida que o seu público se tornou mais velho, isto é, deixou de ser meramente um entretenimento para acompanhar com os pés marcando o ritmo ou para dançar, e se encaminhou para um tipo de experiência mais consciente e, certamente, mais caro. Uma noitada no Ronnie Scott, em Londres, já não é programa para os duros, e o mesmo vale para um *set* no Greenwich Village. Aliás, a combinação atualmente em voga em Manhattan de restaurante com música de *jazz* ao vivo espelha esse distanciamento do meio mais popular. Parece igualmente provável que o novo público branco de *jazz* tenha uma grande quantidade de elementos de classe média e de intelectuais, como se pode inferir pelo grande número de livros sérios sobre *jazz*, cuja grande maioria, nos EUA, é publicada por editoras universi-

tárias. Isso, bem como o aparecimento dos entusiastas do *jazz* antes no *underground* (dentre eles este autor), teve um efeito benéfico no aprofundamento dos conhecimentos sobre o fenômeno do *jazz*.

Em terceiro lugar, eu já sugeri que o *jazz* ao vivo pode, hoje em dia, ser sobrepujado pelo corpo de seus clássicos já mortos, o grande volume de discos das idades de ouro, e principalmente dos anos 40 e 50, de forma que os músicos criativos da atualidade são mais inspirados pelo passado do que o foram os seus antecessores. Esta, como já foi sugerido (e não apenas por vanguardistas desapontados), pode ser a primeira era do neotradicionalismo entre os talentos originais: pois o primeiro tradicionalismo de Nova Orleans foi um movimento mais de fãs do que de músicos.*

No entanto, um *revival* em *jazz* significa recrutar para o *jazz* uma nova geração de jovens, incluindo os não-abonados e não-estabelecidos, e certamente aqueles que não estão contentes com o atual estado de coisas. Na Grã-Bretanha os centros de *jazz* são locais baratos, e estão se multiplicando. É pouco provável que a música tocada ou ouvida pelos jovens seja ou fique confinada aos limites do que é cultural e institucionalmente reconhecido, ou o que pode ser comprado com uma renda de classe média, ou mesmo ao que o quinteto de Charlie Parker e Miles Davis tocava. O *jazz* não é oficial, estabelecido ou previsível, ou não será nada. A única coisa que se pode com certeza afirmar a seu respeito é que ele sobreviveu durante os anos mais difíceis de sua carreira extraordinária. Novas levas de homens e mulheres poderão novamente ouvir seus sons maravilhosos pela primeira vez em suas vidas, e se apaixonar, como nós; geralmente à época de seu primeiro amor, como nós. Eles não saberão que, cinqüenta anos mais tarde, através dessa música eles serão capazes de reviver maravilhosas revelações da juventude, e se o soubessem não ligariam. E no entanto é verdade.

Este livro está sendo republicado conforme a edição impressa em 1961. A única parte atualizada foi a de leitura recomendada, pois a lista de discos recomendados (ver discografia no final do

* "Atualmente, o *jazz* também corre o risco de se limitar a um período de classicismo — iniciado com Charlie Parker ... e terminado em Ornette Coleman tomando um avião em direção a Nova York em 1959. Durante essas duas décadas, o *bebop* se tornou sinônimo de *jazz*, como muitos outros de sua geração, Marsalis tem uma grande fidelidade para com essa era." Francis David, *In the Moment: Jazz in the 1980's* (Nova York, 1968) p. 30.

livro) já era um registro histórico do que havia disponível para o amante de jazz britânico no início dos anos 60. A *História Social do Jazz* foi traduzida para o francês, o italiano e o japonês logo após a sua publicação original, e para o tcheco no início dos anos 70 (graças à devoção de Lubomir Doruzka ao jazz, um aficionado desde 1943). Foi reimpresso nos Estados Unidos em 1975 e reeditado, com novas introduções, em italiano (1982) e recentemente traduzido para o grego por Takis Tsirros (1988).

Dos amigos que me ajudaram a preparar a *História Social do Jazz*, três já faleceram: Denis Preston, John Hammond Jr. e Ralph Gleason. Eu gostaria de dedicar esta edição à memória dos três, mas especialmente a Ralph Gleason, e a Jeanie Gleason, que ainda vive: em memória dos dias e noites em São Francisco e Oakland, Berkeley e Londres. Como dizia a canção: "a good man is hard to find". Ele era um dos melhores.

Introdução

Este livro é sobre um dos fenômenos culturais mais notáveis do nosso século. Não trata apenas de um certo tipo de música, mas de uma realização extraordinária, um aspecto marcante da sociedade em que vivemos. O mundo do jazz não consiste apenas de sons produzidos por uma determinada combinação de instrumentos tocados de uma forma característica. Ele é formado também por seus músicos, brancos e negros, americanos ou não. O fato de ser tocado por jovens operários em Newcastle é tão interessante quanto e muito mais surpreendente do que o fato de ter surgido nos longínquos *saloons* do vale do Mississippi.

Abrange os lugares onde o jazz é tocado, as estruturas industriais e técnicas construídas a partir dos sons, as associações que invoca. Engloba as pessoas que o escutam, escrevem ou leem a seu respeito. Você, que está lendo esta página, e eu, que a escrevi, não somos os integrantes menos inusitados e surpreendentes desse mundo do jazz. Afinal, qual é o nosso interesse por alguma coisa que até pouco tempo atrás não passava de um dialeto local de negros e brancos pobres da região Sul dos Estados Unidos? Dele também faz parte aquela larga fatia da música popular moderna, comercial e de entretenimento, profundamente transformada e influenciada pelo jazz.

Na verdade, este livro não é apenas a respeito do jazz como um fenômeno em si mesmo, *hobby* e paixão de uma grande legião de entusiastas, mas também sobre o jazz como parte da vida moderna. Se é comovente, é porque homens e mulheres são comoventes: você e eu. Se é um pouco louco e descontrolado,

é porque a sociedade em que vivemos também é assim. De qualquer maneira, deixando de lado os julgamentos de valor, o verdadeiro assunto deste livro é o *jazz* na sociedade. Por essa razão, não me limitei a escrever a respeito da história e do desenvolvimento estilístico do *jazz* (assuntos abordados na Introdução e “Como reconhecer o *jazz*” 1 e 2). Incluí também capítulos enfocando o *Jazz* como Indústria, *Jazz* e Música Popular, *Jazz* e Gente — o músico de *jazz* e o público de *jazz* —, e *Jazz* e outras Artes.

No momento em que escrevo estas palavras, primavera de 1958, não há provavelmente nenhuma grande cidade no mundo onde não se esteja tocando um disco de Louis Armstrong, Charlie Parker, ou de algum músico influenciado por esses artistas, ou então improvisando sobre um tema como *St. Louis Blues*, *Indiana*, ou *How High The Moon*. W. C. Handy, que primeiro passou o *blues* para uma forma escrita, morreu e foi enterrado em Nova Orleans ao som de uma ou duas centenas de co-cidadãos do Harlem, e um muro de verborragia de políticos e jornalistas (brancos) tão sólido — embora não tão relevante — quanto o muro de sons de *blues* erigido por Carrie Smith e o Back Home Choir de Newark, em Nova Jersey (cujo endereço anterior era Savannah, Georgia), cantando *I Want Jesus to Walk with Me*. Louis Armstrong foi convidado para o festival de Edimburgo. O Partido Democrata-Cristão italiano está contratando, para as eleições deste ano, conjuntos de *jazz* tipo *Dixieland* para animar seus comícios, porque seu rival, o Partido Comunista, provou, nas últimas eleições municipais, que esses conjuntos atraem um grande número de pessoas. (O saudoso Boss Crump, cuja campanha em 1909 deu origem ao *Memphis Blues*, tinha tido a mesma idéia.) Um “conjunto internacional” composto de músicos de virtualmente toda a Europa, de Portugal a oeste até a Tchecoslováquia e a Polônia a leste, deverá tocar em um festival de *jazz* norte-americano. Conjuntos de *jazz* e *skiffle* acompanham a marcha de protesto a Aldermaston contra a corrida armamentista nuclear. Um certo Jack Kerouack publicou um romance simbolizando o destino da “geração beat”: amplamente simbolizado pelo *cool jazz*. Um romancista e literato da moda escreve críticas de *jazz* para grande parte da intelectualidade britânica, nos jornais de domingo. À minha frente, uma pilha de discos trazidos de Johannesburg por um amigo: em Sophiatown e em todos os guetos sul-africanos as *jive bands* tocam *jazz* genuíno, inspirado nos discos americanos dos anos 30. A coluna “Jazz Panorama”, do *Birmingham Mail* fala dos últimos clubes de *jazz* a serem abertos, pelos jovens do centro da Inglaterra, registrando que, atualmen-

te, os discos de *jazz* mais tocados na segunda maior cidade da Inglaterra são de Duke Ellington, Oscar Peterson e Miles Davis.

E, no entanto, nada disso existia à época do nascimento das pessoas que hoje estão alcançando a meia-idade. A própria palavra “*jazz*” conquistou *status* de palavra impressa e significado passível de impressão há pouco mais de quarenta anos — por volta de 1915. Mesmo se investigarmos a música por trás de seu rótulo atual, o período de vida de um homem mais velho, porém não muito idoso, seria suficiente para cobrir toda a sua história. Nos primeiros anos do século, até mesmo os negros que não eram especificamente da área do Delta do Mississippi se surpreendiam com essa música. Quando o conjunto Original Dixieland Jass Band se apresentou no Reisenweber, em Nova York, no ano de 1917, a gerência da casa teve de afixar cartazes anunciando que a música era dançável. Desde aquela época o *jazz* conquistou e desenvolveu um estilo totalmente extraordinário.

É difícil encontrar paralelo para sua história singular. Outras linguagens musicais já tiveram esse dom de proselitismo: a húngara, a espanhola, a latino-americana. Nossos dias e nossa cultura são carentes de transfusões de sangue periódicas, para rejuvenescer a cansada e exaurida ou exangue arte de classe média, ou a arte popular, que tem sua vitalidade drenada pela degeneração comercial sistemática e pela superexploração. Desde que os aristocratas e a classe média emprestaram a valsa das “camadas sociais inferiores” e a polca dos camponeses de uma nação exótica e revolucionária, desde que os intelectuais românticos descobriram o *frisson* das Carmens e Don Josés andaluzes (transpostos significativamente para uma abordagem jazzística no filme *Carmen Jones*), a civilização ocidental tem sido uma busca de exotismos de todos os tipos. E, no entanto, o triunfo do *jazz* é ainda maior, mais universal e abrangente do que a das linguagens comparáveis, surgidas anteriormente. O *jazz* se tornou, de forma mais ou menos diluída, a linguagem básica da dança moderna e música popular da civilização urbana industrial, na maioria dos espaços onde penetrou.

E fez mais. A maioria das linguagens exóticas criou para si um corpo de entusiastas que apreciam essas formas de expressão não só como portadoras de uma nova roupagem musical ou sensação, mas como arte a ser estudada, discutida, e geralmente “levada a sério”. Em sua grande maioria, esses grupos de “entusiastas” são até hoje compostos de poucos integrantes, sem maiores influências, basicamente pessoas com um conhecimento de primeira mão a respeito do assunto. Sabemos da existência dessas

comunidades, dedicadas às atrações dos ciganos, touradas, flamenco, música folclórica romena ou danças africanas, da mesma forma que sabemos de pequenos grupos que se apaixonaram pela cultura da Etiópia ou pelos bascos. Eles não são de grande importância no plano geral. A comunidade de amantes do *jazz*, por outro lado, é não só maior e mais influente, mas também mais significativa no cenário cultural. Afinal, quantos jornais superficiais, semanários intelectuais, periódicos devotados às artes (fora os dos países diretamente afetados) publicam colunas regulares a respeito de flamenco ou dança indiana? A história social das artes no século XX provavelmente trará apenas uma nota de rodapé a respeito da música das terras altas escocesas ou sobre o folclore cigano, mas sobre o *jazz* terá de discorrer mais longamente.

Além disso, o próprio *jazz* muda com rapidez estonteante. A música folclórica e as linguagens do gênero não são, é claro, tão imutáveis como os românticos gostam de fazer crer. Há uma grande diferença entre as primeiras músicas flamencas dos anos 1860 e o flamenco de hoje, a menos que deliberadamente (e geralmente em vão) se busque a forma arcaica. Porém, essa diferença é irrisória se comparada ao fosso que separa a música de rua de Nova Orleans do início da década de 1900, por exemplo, da série de concertos dados por Miles Davis e Gil Evans em 1958. O *jazz*, efetivamente, se desenvolveu não só na linguagem básica da música popular, mas também no sentido um tipo de música de arte sofisticada, que busca não só se fundir mas também competir com a música de arte estabelecida do mundo ocidental. Comparado a linguagens musicais que poderiam à primeira vista parecer da mesma ordem, ele não só alcançou sucesso muito maior como também é mais instável e bem mais ambicioso.

Como alcançar uma certa perspectiva desse fenômeno tão notável? Não é intenção deste livro construir teorias gerais ou uma sociologia do *jazz*. (Se o fosse, haveria exemplos terríveis em número suficiente para amedrontar ao menos este autor, devolvendo-lhe o sentimento de cuidado.) Meu principal objetivo é sondar o mundo do *jazz* para o leigo inteligente, que não sabe nada a seu respeito, e talvez também para o *expert* que terá eventualmente até hoje passado por cima de seus aspectos menos técnicos. No entanto, é impossível voltar os olhos para o *jazz* com curiosidade sem tentar descobrir, mesmo que *grosso modo*, como ele se ajusta ao cenário geral da civilização do século XX. Desde os primórdios do *jazz*, observadores têm especulado a esse respeito. Suas especulações são, em geral, totalmente sem valor,

a não ser enquanto indicação de seus próprios preconceitos e desejos (embora esses elementos também façam parte do mundo do *jazz*, desde que trabalhados por eles). Se antes de esboçar o tipo de abordagem que me pareceu ser útil eu cito um exemplo tão execrável de especulação anterior, é simplesmente para alertar o leitor que minhas idéias poderão, com o tempo, tornar-se tão bobas quanto aquelas.

Assim, na década de 1920, costumava-se dizer nos círculos intelectuais que o *jazz* era a “música do futuro”, aquela cujo ritmo e tinido reproduziam o som e o movimento essencial da idade da máquina, “a melodia dos robôs”. Claro está que essas afirmações vinham, em geral, de pessoas que raramente tinham entrado em uma fábrica do século XX, ou ouvido *jazz* como hoje o conhecemos. Mas nem por isso fica desculpada sua total irrelevância.

Pois em primeiro lugar, como veremos, a essência do *jazz* é não ser uma música padronizada ou produzida em série (embora a música popular influenciada pelo *jazz* o seja), e em segundo lugar, o *jazz* tem muito pouco a ver com a indústria moderna. A única máquina cujo som o *jazz* já tentou imitar foi o trem de ferro, que é, em toda a música *folk* norte-americana do século passado, um símbolo importante, universal e múltiplo, bem acolhido pelos analistas literários, porém *jamais* um símbolo da mecanização. Ao contrário, como dezenas de *blues* de trens o demonstram, é um símbolo do movimento que traz liberdade pessoal:

*Gonna catch myself a train fifteen coaches long,
When you look for me, I'll be gone.*

É um símbolo do fluxo da vida, e portanto do destino:

*Two-nineteen took my babe away,
Two-seventeen will bring her back some day.*

É um símbolo de tragédia e morte, como em muitas canções sobre desastres de trem e o *blues* suicida:

*Gonna lay my head on that old railroad line
And let the two-fifteen pacify my min'.*

De ansiedade e pesar: “How I hate to hear that freight train go boo-hoo”; do trabalho de sua construção, como na grande balada de John Henry; de másculo poder, em seu movimento;

de sexo, como em *Casey Jones*,* de Bessie Smith. Aliás, a maior parte das metáforas mecânicas em *jazz* — telefones e carros por exemplo — tem um simbolismo sexual: “Got Ford movements on my hips”. A estrada de ferro é o símbolo da viagem do homem para o paraíso ou para a perdição, como em vários sermões negros (“The Gospel Train”). Músicos de *jazz*, especialmente pianistas de *blues*, reproduziram esse som e essa sensação, o único produto da revolução industrial que foi completamente absorvido pela poesia e pela música, com poder excepcional como em *Honky Tonk Train Blues*, de Meade Lux Lewis, ou em *Streamline Train*, de Red Nelson-Clarence Lofton. Porém, se isso reflete alguma fase da industrialização, certamente não será a da produção em massa, mas a sociedade não mecanizada do final do século XIX. Não há nada no “*jazz* de estrada de ferro” que não pudesse ter sido criado em 1890.

Tudo isso para avisar dos perigos das generalizações exageradas, baseadas em parcós conhecimentos. E, por outro lado, pode-se generalizar, e eu proponho que façamos isso. Os leitores que se sentirem pouco à vontade com discussões genéricas poderão pular o resto desta introdução, passando para os capítulos mais terra-a-terra deste livro.

A história das artes não é uma única história, mas, em cada país, pelo menos duas: aquela das artes enquanto praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns. Os últimos quartetos de Beethoven, por exemplo, enquadram-se quase que totalmente na primeira categoria; é quase certo que, mesmo em Viena, seriam poucos os freqüentadores habituais de estádios de futebol que aceitariam entradas gratuitas para ir escutá-los. Por outro lado, na Inglaterra, certos tipos de *music hall comic* pertencem quase que totalmente à segunda categoria. Eu diria que uma certa quantidade de professores universitários chegaram a ver, vez por outra, um Lucan e McShane, ou Frank Randle, porém é quase certo que não tiveram prazer nisso; e nem pensariam em incluir esses exemplos em uma história da arte do século XX se tivessem de escrevê-la. Existem, felizmente, alguns pontos em comum. A educação, ou o orgulho nacional e social, fazem com que alguns artistas de minorias se tornem universais. A democracia, a mídia de massa,

* *Riding, rocking e rolling* são palavras usadas tanto para a estrada de ferro quanto para o coito. Nas canções de prisão e de campos de trabalho, a estrada de ferro também é o meio que traz a namorada do prisioneiro ao seu encontro.

ou o sentimento de nacionalidade fazem com que o público minoritário se conscientize da tradição comum, e há formas de arte que, mesmo sem esse auxílio, são suficientemente poderosas para pressionar inexoravelmente sua entrada em território novo: o *jazz* é uma delas. Mas não deixa de ser verdade — a não ser nos países em que a tradição cultural é a popular (e algumas vezes até mesmo nesses) — que, quando se lê “cultura” ou “artes” em um livro, se está falando da cultura da minoria e da arte de poucos. Arnold Bennett, Thomas Hardy, G. K. Chesterton estão na *Oxford History of England* mas lá não encontramos Marie Lloyd, ou a Copa do Mundo enquanto instituição. Sterndale Bennett e a London Philharmonic Society estão incluídos, mas o *Northern brass band movement* ou as sociedades de coral cantando *Messias* não estão. E nesse sentido, mesmo os norte-americanos, que têm muito menos desculpas para desprezar sua tradição popular, gastam muito mais tempo analisando seus compositores clássicos, adequados, porém de modo algum sensacionais, do que sua música folclórica e seu *jazz*, que são muito mais originais e influentes na cultura mundial.

Não é preciso dizer muito a respeito do lugar que o *jazz* ocupa na cultura da minoria, nas “artes oficiais”. Como veremos, até há pouco tempo o *jazz* tinha um lugar meramente marginal entre elas, em parte porque as artes oficiais o ignoravam, em parte porque se ressentiam dele como se fosse uma espécie de revolta popular contra seu *status* e pretensões à superioridade, e como uma agressão do filistinismo contra a cultura. Ele é ambas as coisas, e muito mais. No que toca à absorção do *jazz* pela cultura oficial, é uma forma de exotismo, como a escultura africana ou a dança espanhola, um dos tipos de exotismo “nobres selvagens” pelos quais os intelectuais de classe média e das classes altas tentam compensar as deficiências morais de sua vida, especialmente hoje, século XX, depois de terem perdido a certeza da superioridade de seu estilo de vida. Não vai aqui qualquer crítica ao *jazz*. A cantora de *blues* da Carolina do Norte, o trompetista de Nova Orleans, o músico-*showman* profissional, o veterano que há décadas realiza excursões tocando o “arroz com feijão” e música para dançar não têm culpa de os intelectuais ingleses e norte-americanos (incluindo, suponho, o escritor dessas observações) lerem a resposta às suas frustrações na música que executam.

Eles deveriam é escutar o que Rex Stewart, o trompetista tem a dizer: “E aquele papo sobre não sermos sinceros! Ouçam, quando uma banda entra em um estúdio para uma sessão de gravação, os caras não sentam para serem sinceros. Eles tocam ape-

nas. Só isso". Ou de Harry Carney, saxofonista: "Os críticos levam a coisa muito a sério. Eles ficam escrevendo teorias e falando a respeito da selva e dos tambores, e da influência do homem branco. É preciso maneirar. A gente toca jazz pelo prazer, e não para fazer história".¹

Bem, não é tão simples assim. De qualquer maneira, o intelectual amante de jazz não pode "maneirar". Se pudesse, provavelmente não precisaria do jazz a não ser como uma boa música rítmica para se dançar.

E o papel realmente importante do jazz e a sua verdadeira vida estão na tradição comum da cultura.

Essa permanece em obscuridade analítica, iluminada apenas por algumas poucas generalizações vagas e às vezes enganosas. Suponho que a mais conhecida delas (que também espelha o incurável romantismo da maioria das pessoas que lidam com o assunto) é mais ou menos assim. A cultura popular atual, nos países urbanizados e industrializados, consiste em entretenimento comercializado, padronizado e massificado, transmitido por meios de comunicação como a imprensa, a televisão, o cinema e o resto, e produzindo o empobrecimento cultural e a passividade: um povo de espectadores e ouvintes, que aceita coisas pré-empacotadas e pré-digeridas. Não faz muito tempo — exatamente quanto tempo depende do ponto de vista do observador — a cultura popular era viva, vigorosa e em grande medida autêntica, como no caso de canções folclóricas rurais, danças folclóricas e atividades semelhantes. Há uma boa dose de verdade bruta nessa afirmação. O problema é que tais generalizações deixam de lado tudo o que poderia nos ajudar a compreender o mundo do jazz, e uma grande parcela dos problemas da cultura popular também.

Em primeiro lugar, eles deixam de lado a pergunta: "O que aconteceu com a antiga cultura popular pré-industrial florescente?". Uma parte, sem dúvida, morreu com a industrialização, como grande parte das canções rurais folclóricas inglesas, ou sobreviveu apenas nos mais remotos redutos do interior, à espera dos gravadores dos entusiastas de canções folclóricas. Mas outros tipos de cultura se mostraram mais adaptáveis e conseguiram sobreviver bravamente em uma sociedade industrializada ou urbanizada, ao menos até o advento do entretenimento de massa padronizado: por exemplo, os números de teatro de variedades inglês e quadros cômicos. Outros, ainda, resistiram e se tornaram poderosos a ponto de sobreviverem até a ambientes mecanizados de entretenimento, ou até de os dominarem em parte.

O jazz é o mais importante desses exemplos. Se eu tivesse de fazer um resumo da sua evolução em uma só sentença eu diria: é o que acontece quando a música popular não sucumbe, mas se mantém no ambiente da civilização urbana e industrial. Pois o jazz, na sua raiz, é música popular do tipo comumente estudado por colecionadores e experts: tanto rural quanto urbana. E algumas das características fundamentais da música popular foram mantidas por toda a sua história; por exemplo a importância da tradição oral para a sua transmissão, a importância da improvisação e da ligeira variação de uma execução para outra, e outros aspectos. Muito dessa música se modificou a ponto de se tornar irreconhecível; mas isso, afinal, é o que se espera que aconteça com uma música que não morre, mas continua a se desenvolver em um mundo dinâmico e tempestuoso.

Em segundo lugar, as generalizações a respeito da cultura popular deixam de fora a questão de como a indústria de entretenimento de massa, que sem dúvida assume o papel das antigas formas culturais pré-industriais, chega ao entretenimento padronizado que ela proporciona, como o padroniza, e como esse entretenimento padronizado conquista o público. Pois a Tin Pan Alley não *inventou* suas canções e modas em um laboratório comercial da mesma forma que a indústria de enlatados não inventou a comida: a indústria simplesmente descobre o que é mais lucrativo processar, e processa. É muito importante ter isso em mente, pois, ao contrário de outras indústrias modernas, que muitas vezes criam novas exigências autênticas — aviões, por exemplo — a indústria de entretenimento satisfaz necessidades que permanecem substancialmente as mesmas há anos. Em nenhum outro setor existe um contraste tão grande quanto aquele que se verifica entre os meios tecnicamente revolucionários de trazer o entretenimento até as pessoas — televisão, *juke boxes*, filmes e tudo o mais — e o conservadorismo do que é efetivamente trazido. Um animador medieval de feiras ficaria perdido em um estúdio de televisão, mas estaria perfeitamente à vontade diante do entretenimento mostrado por esse meio.

A matéria-prima original do entretenimento de massas é, em grande medida, uma forma adaptada de entretenimento anterior, e até hoje a indústria continua a se reciclar de tempos em tempos, recorrendo à fonte, e encontrando algumas de suas atividades mais frutíferas nas formas mais antigas, perenes e menos "industrializadas" de criação popular. Vejamos, por exemplo, o filme de *cowboy*, que tem mantido um nível de popularidade constante, se não crescente, durante um estonteante período de re-

voluções técnicas. No fundo, o *western* é um sistema de mitos, moralismo e histórias de aventura encontrável em qualquer sociedade. Essa configuração especial foi idealizada pela tradição de cultura popular mais vigorosa e com força de vida no mundo ocidental, para satisfazer as necessidades desse mesmo mundo. Foi meramente tomada, adornada, modificada de tempos em tempos e produzida em massa pela indústria de entretenimento. Outras artes e temas populares pré-industriais foram usurpados de maneira mais distorcida ou diluída. O *jazz* figura entre eles, embora tenha se mostrado forte o bastante para manter uma vida própria. Existem boas razões para explicar por que a linguagem que viria se tornar fundamental para a música ocidental popular se originou de uma fonte norte-americana e, dentro desta, de uma mistura afro-americana, embora algumas dessas origens ainda sejam obscuras. Mas quando consideramos o vasto e tépido reservatório de música *pop* moderna, com matizes mais ou menos jazzísticos, temos de nos lembrar de que não é só o processamento comercial que o torna insípido, mas as fontes frias e autênticas de onde retirou, ou ainda retira, suas águas.

Temos de nos lembrar disso, pois o fenômeno da cultura popular, mesmo hoje, não pode ser entendido se não tivermos sempre em mente sua contraditoriedade. Quando as pessoas ligam seus televisores, esperam "sair de si", mas esperam também ser trazidas "de volta a si". Essas mesmas pessoas, em *music halls* vitorianos, aplaudiam canções sobre almofadinhas vestidos de maneira impossível, rodando suas bengalas e revirando seus bigodes (*Champagne Charlie*) e sobre sogras, aluguéis e agiotas. Essas mesmas pessoas aplaudiam, nos cinemas do passado, reinos maravilhosos com habitantes de uma beleza, riqueza e tranqüilidade sobrenaturais, e as acusações de Charlie Chaplin a respeito do pobre sem esperança em contraposição ao rico poderoso. A arte popular é mito e sonho, mas também é protesto, pois o comum das pessoas tem sempre alguma razão para protestar. Os jornais tablóides, que redescobrem periodicamente que a fórmula do sucesso é uma mistura de doce de coco e radicalismo, sabem do que se trata.

Ao mesmo tempo, a exigência de ser "tirado de si" e trazido "de volta a si" é tanto uma aceitação quanto uma rejeição da indústria de entretenimento. Pois na própria natureza da estrutura técnica e econômica dessa indústria existe uma tendência de atender mais a um lado dessa exigência do que a outro. Nesse sentido, os profetas que, há um século, predizem que o comercialismo irá fazer das massas uma série de rostos inexpressivos espe-

rando que a televisão lhes dê o alimento na boca, ou vidiotas, não estão apenas completamente enganados. A indústria produz artigos prontos para o uso do público, e o melhor tipo de público é aquele que comparece, de maneira regular e silenciosa, que se senta no escuro para assistir ao espetáculo de boca aberta: os inúmeros espectadores que se sentam em casa, sozinhos ou em pequenos grupos, olhando o jornal ou ligando o rádio ou a televisão. Se a indústria não conseguiu até hoje fazer do público um bando de idiotas é porque o público não só não quer *apenas* se sentar calado, como população passiva, para assistir ao *show*: quer também fazer seu próprio entretenimento, participar ativamente e, o que é mais importante, socialmente. Há trabalhadores ingleses que vão a jogos de futebol debaixo de chuva ou neve, em vez de assisti-los melhor e mais confortavelmente pela TV, pois a participação direta, a vibração da torcida que faz o time jogar melhor, é tão importante para o entretenimento quanto a mera visão dos jogadores. Existem muitos outros espectadores que não aproveitariam os programas mostrados na televisão se não pudessem falar a seu respeito, discutindo os méritos de cada programa, ou talvez simplesmente "fofocando", numa tendência tão natural quanto aquela de beber com outras pessoas, e não isoladamente. Entre os jovens, esse desejo de fabricar e participar ativamente de seu entretenimento é naturalmente muito maior. Foram os jovens que trocaram as telas de cinema e televisão nos anos 50 por clubes de *jazz* e grupos de *skiffle*. As solicitações da cultura popular são, ao mesmo tempo, "comerciais" e "anti-comerciais", embora pertençam a um esquema segundo o qual sempre que uma solicitação anticomercial se torna grande o suficiente (dentro das condições do capitalismo), ela passa automaticamente a ser comercial e a ser fornecida pela indústria com a maior intensidade possível, até ser diluída em papinha.

O apelo do *jazz* sempre aconteceu em função de sua capacidade de fornecer aquilo que a música *pop* comercial elimina de seu produto. Ela conquistou seu espaço como música que as pessoas fazem e de que participam ativa e socialmente, e não como uma música de aceitação pacífica; como uma arte dura e realista, e não como divagação sentimental; como uma música não comercial e, acima de tudo, como música de protesto (inclusive contra a exclusividade de uma cultura de minoria). O sucesso foi atordoante e universal. Mas o *jazz* percorreu dois caminhos distintos. Um deles passando pela indústria de entretenimento popular comum, comercial, dentro da qual o *jazz* viveu, e ainda vive, e para a qual ele constantemente empresta aquilo que ela não po-

de, sozinha, dar a seu público, até que acaba por enfraquecer a fonte de seus empréstimos. O *jazz* fez grande parte de suas conquistas como integrante do mundo *pop*, emprestando um sabor especial a uma música *pop* cada vez mais influenciada pelo *jazz*. Mas também traçou um caminho independente, como uma arte isolada, apreciada por grupos especiais de pessoas, separadamente, e muitas vezes em franca oposição à música *pop* comercial. No entanto, a música *pop* nunca deixou o *jazz* completamente fora de seus tentáculos — e enquanto ele permanecer como parte da tradição popular nas artes isso dificilmente acontecerá. Isto porque, como tentei explicar, a indústria de entretenimento é um mero processador e adaptador (quase sempre um adulterador) daquela tradição.

O *jazz* também foi mantido nesse relacionamento familiar complicado com a música popular por uma outra razão ou, em outras palavras, por uma outra faceta desse “populismo”. Durante a maior parte de sua história, o *jazz* foi altamente repudiado ou ignorado pelas artes de minoria oficiais. Não havia qualquer sentimento de reprovação quando, em ambientes nos quais não ter ouvido falar de *Wozzeck* ou *Petrushka* seria um escândalo, alguém pensava que Art Tatum era lutador de boxe ou que Charlie Parker era o amigo de infância de alguém. E mais: no meio de pessoas estudadas e cultas, hoje beirando a meia-idade, e especialmente entre aquelas ligadas ao mundo da música, o *jazz* era abertamente antipatizado e desprezado, em parte talvez porque o mundo do *jazz* era, e ainda é, até certo ponto uma rebeldia contra os valores da cultura de minoria. Hoje em dia ele é mais amplamente aceito. Talvez até demais para seu próprio bem, pois é possível que o *jazz* prospere tão anemicamente na atmosfera de conservatórios e recitais de música de câmara quanto Marie Lloyd teria prosperado em saraus da nobreza. Não há dúvida, no entanto, de que o fato de o *jazz* ter sido relegado a um mundo inferior ao das artes oficiais teve seus efeitos. Em primeiro lugar, isso fez com que ele tivesse uma influência muito menor sobre as outras artes, e que fosse estudado e analisado menos seriamente do que era de se esperar.

Acho que ele carece de estudo e análise, embora este livro não pretenda ir além de um levantamento do mundo do *jazz*, para colocá-lo em perspectiva, para introduzir os leitores em suas diversas regiões. É um mundo completa e totalmente fascinante, mesmo para aqueles que não pretendam analisá-lo, ou que não tenha grandes predileções pelos sons que dele afloram sem cessar: o barulho da música, o barulho dos pés dos fãs batendo no

chão, o barulho dos homens de negócio convencendo, uns aos outros, a fechar negócio. Mas é duplamente fascinante se o considerarmos não só como uma sessão de filme sobre o comportamento humano, geralmente em Technicolor, mas como uma das chaves para o problema que nos diz respeito a todos.

O antigo tocador de banjo de Nova Orleans, Johnny St. Cyr, disse certa vez a um entrevistador:

Veja, o trabalhador médio é muito musical. Tocar música, para ele, é apenas relaxante. Ele curte tanto tocar quanto outras pessoas curtem dançar. Quanto mais entusiasmado for o seu público, mais verve ele tem para tocar. E com nossos sentimentos naturais fluindo dessa maneira, nunca se repete a mesma coisa. Cada vez que você toca uma música, novas idéias surgem em sua cabeça e você deixa que elas façam parte.

Se precisarmos de uma ilustração do tipo de arte, e do tipo de relacionamento entre a arte e as pessoas, como o sonhado por William Morris (“uma arte feita pelo povo, para o povo, como prazer para o executante e o usuário”) poderemos não chegar lá. Em grande medida isso acontece. Mas está claramente longe da realidade das artes em nossa sociedade urbana e industrial, e provavelmente a cada década, com a industrialização e a padronização da produção do entretenimento de massa, a distância aumenta ainda mais. Como iremos restaurar o devido lugar das artes na vida, e como fazer aflorar a capacidade criativa de cada um de nós. Não pretendo afirmar que o *jazz* seja a resposta. Na verdade, muito dele enveredou pelos becos sem saída que abundam no mundo das artes: ou como música *pop* comercial, ou como música de arte esotérica. Mas a história do *jazz*, aquele som notável do Delta do Mississippi que, sem paternalismo ou campanhas de publicidade, conquistou um impressionante território geográfico e social, pode fornecer parte do material para a resposta. Podemos ver que a arte popular genuína, excepcionalmente vigorosa e resistente, realmente funciona e modifica o mundo moderno, e quais as suas conquistas e limitações. Poderemos, então, tirar as nossas conclusões. Não compete a este livro tirá-las. Escrevi uma introdução ao *jazz*, não um roteiro das artes. Pois, talvez valha a pena mencionar que, se os leitores assim o desejarem, poderão obter mais do que apenas informações e entretenimento do mundo do *jazz*.

Como reconhecer o jazz

Este interlúdio pode ser tranquilamente pulado pelo leitor mais bem informado. Dirige-se àqueles que, embora interessados, nada sabem sobre *jazz*, não conseguem reconhecer um disco de *jazz* quando o escutam e não querem consultar amigos ou parentes a respeito do assunto. Dirige-se ainda aos leitores que já fizeram a pergunta “O que é *jazz*?” a aficionados e se depararam (o que é extremamente provável) com barulho e confusão. Contém uma descrição bastante sucinta, ou melhor, um “modelo de reconhecimento” de *jazz*, e uma pequena lista de alguns dos principais artistas e dos discos mais característicos desse gênero de música.

Não existe uma definição precisa ou adequada de *jazz*, a não ser em termos muito genéricos ou não musicais, que de nada ajuda quando o objetivo é reconhecer a música escutada. Como vimos, *jazz* não é um gênero autocontido ou imutável. Não é uma linha divisória, mas uma vasta zona fronteiriça que o separa da música popular comum, em grande parte marcada pelo *jazz* e a ele misturada em vários níveis. Não há um limite fixo que o separe de tipos anteriores de música folclórica, das quais emergiu. Até a última guerra, a linha divisória entre ele e a música erudita ortodoxa era bem melhor definida. Mas até mesmo esse marco se tornou impreciso, graças aos ataques sofridos de ambos os lados. Como também já vimos, o *jazz* tem, em seu curto tempo de existência, uma notável história de mudanças, e não há garantia de que irá parar de se modificar. Da mesma forma que uma definição adequada de *jazz* escrita em 1927 teria de ser modificada e

ampliada para descrever o *jazz* de 1937, e novamente reescrita para identificar o de 1957, é extremamente provável que qualquer incauta descrição feita hoje se torne ultrapassada. Os amantes e os críticos de *jazz*, habitantes de um universo exclusivo e pleno de discussões, tentaram encontrar definições arbitrárias para separar o *jazz* da música *pop*, ou o que consideram “o verdadeiro *jazz*” de suas “degenerações”. Isso não pode ser feito; não porque seja impossível elaborar e estabelecer tais definições convencionais — as artes ortodoxas o fazem o tempo todo — mas porque o *jazz*, sendo uma arte popular moderna, carece até hoje de autoridades e instituições capazes de fazer com que tais definições sejam respeitadas.

As escolas de música do exército, os professores de canto e as academias de balé poderão impor uma maneira “correta” de se tocar cornetas, de cantar *coloratura*, ou de mover os pés, que só será desrespeitada por uma revolução técnica ou secessão. A tradição, nas sociedades pré-industriais norteadas por costumes, pode igualmente impor um repertório “correto” para o músico, bailarino ou cantor. O *jazz*, porém, está na mesma posição daquele produtor famoso de Hollywood que, ao ouvir que não poderia fazer uma cena de uma audição de Mozart tocando *Danúbio Azul*, perguntou: “Quem pode me impedir?”. Ninguém. Aí está a diferença entre o *jazz*, no sentido estrito, e a música *pop* comercial. Pode ser que em um certo ponto da evolução do *jazz* seja melhor deixar de chamá-lo por esse nome. Mas, por sua própria natureza, ele é uma música sem linhas divisórias precisas.

Apesar disso, a título de orientação em linhas gerais, pode-se dizer que o *jazz*, da forma como se tem desenvolvido até hoje, é a música que contém as cinco características abaixo citadas. A música *pop* com tonalidades jazzísticas poderá conter algumas das três ou quatro primeiras características, porém não as cinco, ou terá as últimas de forma bastante diluída:

1. o *jazz* tem certas peculiaridades musicais, decorrentes principalmente do uso de escalas originárias da África ocidental, não comumente usadas na música erudita européia; ou da mistura de escalas ditas européias e africanas; ou ainda da combinação de escalas africanas com harmonias européias. A expressão mais conhecida dessas peculiaridades é a combinação da escala *blue* — a escala maior comum, com a terceira e a sétima abemoladas — usada na melodia, com a escala maior comum usada para harmonia. (As notas abemoladas são as ditas notas *blue*.);

2. o *jazz* se apóia grandemente, e talvez de maneira fundamental, em outro elemento africano: o ritmo. Não exatamente

nas formas africanas, geralmente muito mais complexas do que a maioria das formas de *jazz*. Mas o elemento de variação rítmica constante, vital para o *jazz*, certamente não deriva da tradição européia. Rítmicamente o *jazz* se compõe de dois elementos: uma batida constante e uniforme — geralmente de dois ou quatro por compasso, pelo menos aproximadamente — que pode ser explicitada ou estar implícita, e uma ampla gama de variações sobre essa batida principal. Essas variações podem ser compostas de vários tipos de síncopes (colocação de acento em uma batida normalmente não acentuada, ou supressão do acento em uma batida comumente forte) ou de uma variação muito mais sutil sobre o ritmo, acentuando a batida precedente ou a posterior, ou ainda de outros meios, como “ataque” e intensidade. A interação dos vários instrumentos de *jazz*, cada qual com suas funções rítmicas e melódicas, complica um pouco mais o assunto. O ritmo é essencial para o *jazz*: é o elemento de organização da música. É, no entanto, extremamente difícil de ser analisado, e alguns de seus fenômenos, como o que vagamente se chama de *swing*, resistem a qualquer tipo de análise. Podem apenas ser reconhecidos. É difícil, por exemplo, perceber por que os bons bateristas, embora mantendo o ritmo constante, podem e dão a sensação de aceleração contínua ou *driving*;

3. o *jazz* emprega cores instrumentais e vocais próprias. Essas cores derivam, em parte, do uso de instrumentos incomuns em música erudita, pois, embora o *jazz* não tenha uma instrumentação específica, a orquestra de *jazz* representa uma evolução sobre a orquestra militar, utilizando, portanto, poucas cordas e reservando para os metais e madeiras funções pouco usuais em orquestras sinfônicas. Instrumentos exóticos também são utilizados ocasionalmente: vibrafones, bongôs, e maracas.* Mas geralmente as cores do *jazz* surgem da técnica peculiar e não convencional pela qual os instrumentos são tocados, e que foi desenvolvida porque os primeiros músicos de *jazz* eram totalmente autodidatas. Por esse motivo eles fugiram às convenções há muito tempo sedimentadas pela música erudita européia no que se refere à maneira “correta” de utilizar instrumentos ou vozes educadas. Esse padrão convencional europeu tinha sido estabelecido com o objetivo de produzir um tom instrumental puro,

* Cada estilo e período específico tem, no *jazz*, sua instrumentação característica e alguns instrumentos se prestam mais ao *jazz* do que outros. Porém, não há razão para não se tocar *jazz* com qualquer instrumento que seja, e isso geralmente acontece; até mesmo o órgão ou a flauta já foram utilizados.

claro e preciso, e um tom vocal o mais próximo possível como um tipo especial de instrumento. A maneira mais simples de explicar o tom jazzístico é dizendo que, automaticamente, o *jazz* tomou o rumo oposto. Sua voz é a voz comum, não educada, e seus instrumentos são tocados — até onde isso é possível — como se fossem essas vozes. (Diz-se mesmo que o grande King Oliver, quando em termos pouco amigáveis para com os integrantes de sua banda, só falava com eles por meio de sua corneta, ou que “oitenta e cinco por cento do que Lester Young diz no *sax* pode ser entendido”¹). Não há, no *jazz*, tons ilegítimos: o *vibrato* é tão legítimo quanto um som puro, tons “sujos” (*dirty*) tão legítimos quanto sons “limpos”. Alguns músicos influenciados pela música ortodoxa — principalmente em *jazz cool* — experimentaram, ocasionalmente, tons instrumentais ortodoxos. Porém, isso é simplesmente mais uma prova de que qualquer som emitido por um instrumento é legítimo. Os músicos de *jazz* são ainda grandes experimentadores, explorando até as últimas consequências os recursos técnicos de seus instrumentos, tentando, por exemplo, tocar trompete com a flexibilidade de um instrumento de madeira, ou trombone com registro de trompete. Essas obras, freqüentemente de excessiva bravura artesanal, produzem suas próprias tonalidades não-ortodoxas. Basicamente, porém, o *jazz* tem usado os instrumentos como vozes durante a maior parte de sua história. Como as vozes nas quais se baseiam os instrumentos e o que essas vozes tinham a dizer ou sentiam vinham de um determinado povo vivendo em determinadas condições, as cores do *jazz* tendem a pertencer a um espectro especial e reconhecível. Por exemplo, é muito provável que, se os instrumentos de metal e madeira tivessem sido utilizados de forma análoga por bengaleses ou chineses em vez de serem usados por negros do Sul dos Estados Unidos, seus sons, embora igualmente não-ortodoxos pelos padrões europeus convencionais, seriam muito diferentes. O tom e a inflexão, e o padrão de expressão geral, não são, obviamente, os mesmos em Dacca ou Cantão e em Vicksburg;

4. o *jazz* desenvolveu certas formas musicais específicas e um repertório específico. Nenhuma das duas coisas é muito importante. As duas formas principais usadas pelo *jazz* são os *blues* e a balada, a música popular típica, adaptada da música comercial comum. Os *blues*, um dos fundamentos extraordinariamente poderosos e frutíferos do *jazz*, são geralmente uma música de nove compassos, com a letra em *couplet* de pentâmetros jâmbicos (linha de verso branco) com o primeiro verso repetido.

A balada *pop* varia, mas geralmente segue o padrão de trinta e dois compassos. Ambos, em formas simples e complexas, servem como base para variações musicais. O repertório é formado pelos ditos *standards* — temas que, por um motivo ou por outro, se prestam particularmente ao modo de tocar do *jazz*. Podem ter as mais diversas origens, sendo o *blues* tradicional e as músicas populares atuais as mais comuns. Os *standards* costumam variar de um estilo ou escola de *jazz* para outro, embora alguns tenham se mostrado adequados a todos os gêneros. O ouvinte, ao escutar uma banda anunciar um desses *standards* — seja um *blues* ou um *pop* passageiro que ganhou vida eterna ao conquistar um lugar como *standard* — pode estar quase certo de que a banda tem a intenção de tocar *jazz*. (Não que isso obrigatoriamente aconteça.) Uma vez um pouco mais experimentado, esse ouvinte será capaz de dizer com boa margem de segurança que tipo de *jazz* a banda pretende tocar: antigamente, *Margie* ou *Avalon* indicavam, quase que invariavelmente um número de *Dixieland*; *Christopher Columbus*, um número ao estilo dos anos 30; *How High the Moon* ou uma música de Cole Porter, *jazz* moderno. Hoje em dia já existe um corpo de composições mais elaboradas e de arranjos de *jazz*;

5. o *jazz* é uma música de executantes. Tudo nele está subordinado à individualidade dos músicos, ou deriva de uma situação em que o executante era senhor. Um músico ou empresário que deseje formar uma banda de *jazz* não procura apenas tantos trompetes, trombones, palhetas, etc., porém, à maneira de um produtor buscando o elenco para uma peça, ou de um bom selecionador de time esportivo, por um Buck Clayton para o trompete, um Henry Cocker no trombone, um Sonny Rollins no *sax* tenor. Até muito pouco tempo atrás o compositor, figura-chave na música erudita ocidental, era, com raras exceções, figura totalmente secundária em *jazz*. Seu lugar era tomado, se é que havia mesmo, pela figura modesta e corretamente denominada “arranjador”. O maestro permanece totalmente desimportante, pelo menos pelos padrões ortodoxos. A composição tradicional de *jazz* é simplesmente um tema para orquestração e variação. Uma peça de *jazz* não é reproduzida, ou mesmo recriada, porém — idealmente, ao menos — criada e usufruída por seus executantes cada vez que é tocada. Dessa forma — mais uma vez idealmente —, não há duas execuções exatamente iguais de uma mesma música por uma mesma banda. E, se duas execuções de uma mesma música por duas bandas diferentes soarem idênticas, mesmo que o arranjo seja o mesmo, então uma delas estará deliberadamente

imitando a outra. Cada músico de *jazz* é um solista, e da mesma forma que o freqüentador de óperas deve poder reconhecer uma Flagstad ou Schwarzkopf depois de um compasso ou dois de uma determinada ária, o ouvinte de *jazz* deve poder identificar um Armstrong, Hodges ou Miles Davis — ou, se for um *expert*, centenas de outros músicos menos tocados — depois de poucas notações.

É, portanto, natural, que a improvisação individual ou coletiva tenha uma importância muito grande para o *jazz*. Naturalmente, há muita baboseira a esse respeito. Os músicos de *jazz* costumam ter, freqüentemente, um repertório muito pequeno, e as possibilidades de improvisação sobre determinado tema são muito limitadas, para que não haja uma certa padronização de suas interpretações. Os músicos que lêem música encontram na pauta uma opção conveniente demais para deixar de usá-la. Da mesma maneira, é quase certo que mesmo *performances* improvisadas como as que eram as da antiga *commedia dell'arte* tenham se transformado, com o tempo, em rotinas, coleções de gestos padronizados que os atores “costuravam”, possivelmente registrando-os em uma anotação simplificada. Falar que o único *jazz* legítimo é o que nunca foi ouvido antes é romantismo bobo. (Afinal, o que há de errado com um músico que, tendo encontrado uma boa idéia e a tendo elaborado durante uma série de apresentações, decida ater-se àquilo que ele considera um solo adequado?) O *jazz* não é simplesmente música improvisada ou não escrita. Porém, em última análise, deve basear-se na individualidade dos músicos, e muito provavelmente em suas improvisações efetivas — e é preciso que haja espaço para improvisações.

E isso não chega a ser muito difícil, pois, mesmo lançando mão de grandes esforços técnicos, o *jazz* não pode ser adequadamente escrito. E, se pudesse, seria provavelmente complicado demais para ser lido pelos músicos, ou até mesmo ser aprendido a partir da pauta. Uma música de *jazz*, a menos que seja gravada, copiada de ouvido, e checada com a gravação (que toma, em *jazz*, o lugar da música escrita), muitas vezes não pode ser reproduzida por mais ninguém, a não ser de maneira aproximada. Já foram feitos esforços nesse sentido, por exemplo, por tradicionalistas devotados buscando reproduzir com total fidelidade os sons de uma banda cultuada do passado. Porém, para a maioria dos propósitos do *jazz* — e especialmente para as execuções de rotina “arroz com feijão” — o esforço é grande demais para valer a pena. A maioria das músicas de *jazz* escritas, se existem, são

portanto aproximações muito simples e sumárias, que deixam, no mínimo, espaço para tom, ritmo, inflexão e coisas do gênero, a cargo dos instintos jazzísticos dos executantes.*

Não proponho discutir as tentativas já feitas de definir *jazz* em termos mais estreitos; por exemplo, a que diz que *jazz* é improvisação coletiva, e que qualquer coisa que não possua essa característica “não é *jazz*”. Tais definições são geralmente manifestos a respeito do que o *jazz* deveria ser, não descrições do que realmente é. Também não há necessidade de se descrever a música popular influenciada pelo *jazz*. É extremamente improvável que qualquer homem ou mulher do mundo ocidental tenha escapado dos constantes bombardeios e barragens desse tipo de música, do teatro e do cinema, dos discos, conjuntos de música de dança, rádio e televisão. Embora repudiado por amantes do *jazz*, esse tipo de música costuma imputar-se a denominação de *jazz* — geralmente adotando um dos vários nomes “de marca” como *jazz*, *hot*, *swing*, *jive*, *cool*, *ragtime*, *blues*, *bop*, *síncope*, ritmo, *Dixieland*, etc., sem falar nos nomes de danças. (Essas marcas saem rapidamente de moda: uma banda de dança que quisesse anunciar sua ligação com o *jazz* falaria, nos anos 20, em *jazz* ou *síncope*; já no final da década usaria os adjetivos *hot* ou *dirty*; nos anos 30, *swing*, e assim por diante.) Da mesma forma que sempre existiu um público ativamente oposto ao *jazz*, sempre houve um outro, incluindo os amantes de *jazz*, porém muito mais numeroso, que se sente fortemente atraído pela idéia do *jazz*. Como a música *pop* sobrevive a partir de sua venda no mercado, a marca do *jazz* se mostra, de tempos em tempos, como um ponto de venda importante.

Sob o risco de ofender os puristas, é preciso dizer que essa forma híbrida e diluída de *jazz* tem todo o direito de usar o epíteto. Embora o aficionado de *jazz* possa ter ataques com essa idéia, não se pode negar ao saudoso Paul Whiteman o direito de se considerar músico de *jazz*, a Al Jolson se chamar de cantor de *jazz*, ou até mesmo ao mais cretino dos roqueiros o direito de se arrogar cidadania no *jazz*, da mesma forma que o crítico literário não pode negar ao homem de negócios comum o direito de afirmar que escreve inglês. O mundo do *jazz* como fenômeno cultural dos nossos tempos inclui tudo que se autodenomina.

* Isso é, em grau muito menor verdade para qualquer tipo de música. Porém, na música erudita europeia essa dificuldade é minimizada pela simplicidade rítmica e pelo fato de os instrumentos serem treinados a produzir um som bem mais simplificado.

mine jazz, ou que empreste elementos suficientes da linguagem jazzística para ser afetado de maneira significativa por ela. Porém, da mesma forma que o crítico que escreve literatura não irá gastar tempo com cartas comerciais ou pieguices de cartões de Natal, o amante de jazz não precisa se ater muito aos aspectos técnicos da música pop, exceto na medida em que eles possam ter influenciado o tipo de jazz que seja, merecidamente, objeto de fruição e apreciação crítica.

Algumas observações genéricas poderão ajudar o leitor em sua incursão pelo mundo desse jazz de maior valor. O assunto será explorado mais longamente nos capítulos 6 a 8. Nossa objetivo aqui é apenas o de ajudar o principiante a se localizar, mencionando alguns dos discos mais característicos, vistos pelos entusiastas de um ou outro estilo como comoventes, deliciosos ou interessantes. Não se trata de uma lista dos “melhores” discos de jazz, pois seria impossível chegar a qualquer acordo a respeito de uma seleção desse tipo. Mas temos aqui exemplos do trabalho de artistas de jazz de uma estatura sobre a qual não se discute, e em uma gama ampla o suficiente para que o ouvinte possa chegar a uma conclusão a respeito do som do jazz, e saber se lhe agrada ou não. Fazemos referência a catálogos de discos ingleses, sempre que disponíveis. Os leitores que desejem consultar um guia mais completo de discos de jazz devem procurar *Jazz on Record* (Arrow Books, 1960), lembrando, porém, que o comportamento imprevisível das gravadoras concorre para que muitos dos discos que o interessado deseja obter estejam fora de catálogo, ou tenham mudado de título ou numeração. Isso também se aplica à discografia apresenta no final deste livro.

Parte 1

História

Pré-história

O *jazz* surgiu como forma musical reconhecível por volta de 1900. Pelo menos essa data nos parece tão boa como qualquer outra, e uns poucos anos a mais ou a menos pouco importam. Antes dessa data há o período de sua pré-história, do qual se ocupa este capítulo: o período no qual os vários componentes sociais e musicais do futuro *jazz* surgiram e se fundiram. Depois disso surge a dupla história da evolução do *jazz* e de sua expansão singular e triunfante.

Os componentes

Não há grandes discussões entre os *experts* a respeito da origem africana dos componentes do *jazz*. A maioria dos escravos trazidos para o Sul dos Estados Unidos vinha da África ocidental, sendo que os franceses tinham especial predileção pelos escravos do Daomé. Pouca coisa da organização social dos negros da África ocidental sobreviveu à sociedade escravocrata, a não ser por alguns cultos religiosos, notadamente no vodu no Haiti e na Louisiana, com sua música ritual, e essa, como bem nota Marshall Stearns, sobreviveu melhor sob os donos de escravos católicos do que sob os protestantes, pois os católicos, não estando muito preocupados com a salvação das almas de seus escravos, toleravam um certo paganismo com toques de cristianismo. Assim, o africanismo nos Estados Unidos sobreviveu de maneira mais pura na zona de domínio francês. Nas áreas protestantes os cultos africanos tiveram de permanecer *underground* ou se transmutaram em música *revival* (*shouting revival music*) com influên-

cias europeias muito maiores. Entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica, certas escalas não-clássicas — algumas delas, como a pentatônica comum, encontrável em música européia não clássica* — e certos padrões musicais. O mais característico deles é o padrão de “canto e resposta”, predominante nos *blues* e na maior parte do *jazz*, e que é preservado em sua forma mais arcaica (como seria de se esperar) na música das congregações de *gospel* negro, com seu eco de *shouting dances*. Certos tipos de canções funcionais foram, sem dúvida, também trazidos pelos escravos: *field hollers* e canções de trabalho em geral, músicas satíricas e coisas do gênero. Tais práticas musicais africanas características, como a polifonia vocal e rítmica e a improvisação onipresente, também pertencem à herança musical dos escravos. Os únicos instrumentos que eles trouxeram consigo da África foram os rítmicos, ou os rítmico-melódicos, e suas vozes; porém os timbres e inflexões característicos da voz africana invadiram todos os instrumentos de *jazz* desde então.

Vale a pena ressaltar, da maneira mais clara possível, que nenhum desses elementos musicais precisa necessariamente estar ligado à raça, no sentido biológico do termo. Não existe prova de que o senso rítmico do negro seja “inato”: é adquirido, como tudo o mais. O arrebanhamento dos negros como escravos e sua posterior segregação explicam a força e a extensão dos africanismos originais. Mas isso não faz do *jazz* uma “música africana”. Basta ouvir qualquer tipo de música africana ocidental para notar a diferença. Aliás, os africanos ocidentais de hoje têm se mostrado menos prontos a aderir a ele do que os jovens ingleses, que não têm nenhum elo tradicional com o *jazz*. Se consultados, os africanos ocidentais demonstrarão maior simpatia por formas caribenhas de música afro-americana.

Música africana razoavelmente pura sobreviveu, nos Estados Unidos, em parte como música ritual, pagã e mais ou menos cristianizada, e em expressões como canções de trabalho e *hollers*. No estado da Louisiana, essa música era até certo ponto oficialmente encorajada, como uma espécie de válvula de escape para os escravos, talvez na mesma medida em que as danças tribais são hoje incentivadas pelas autoridades sul-africanas. As danças de vodu ao som de tambores, oficialmente aceitas, em Congo Square, Nova Orleans, não pereceram até meados de 1880. (Pa-

* Discorda-se a respeito da tonalidade *blue* da música negra norte-americana, que não parece vir da música da África ocidental. Ela tem sido explicada como a “africanização” de escalas européias.

recente ter se iniciado depois das guerras napoleônicas.) No entanto, a música negra rapidamente passou a se fundir com componentes brancos, e a evolução do *jazz* é o resultado dessa fusão.

O *jazz* surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais européias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã. Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã, das quais, para as nossas finalidades, as mais importantes são as canções de *gospel* e os *country blues*. (No continente norte-americano podemos provavelmente deixar de lado a influência dos peles-vermelhas.) A região do Delta do Mississippi, com seu interior anglo-saxão protestante, seus braços se esticando até o Caribe espanhol, e sua cultura francesa nativa, combinaram todos esses ingredientes como nenhuma outra região.

A influência afro-espanhola deu ao *jazz* apenas uma “nuança espanhola”, para usar as palavras do pioneiro da música de Nova Orleans, Ferdinand “Jelly-Roll” Morton: uma mistura de certos tipos de ritmo, como a *tangana* ou a *habanera*, que, como já disse W. C. Handy, causou uma reação especialmente contundente no meio dos negros do continente.* A adoção deliberada de ritmos afro-cubanos no *jazz* moderno, incluindo a importação de percussionistas de rituais afro-cubanos como Chano Pozo, não pertence à pré-história do *jazz*. Cabe dizer que a música afro-latino-americana, que talvez seja a única linguagem musical moderna capaz de competir com o *jazz* em termos de sua capacidade de conquistar outras culturas, seguiu seu próprio caminho, sobrepondo-se apenas marginalmente ao *jazz*.

A tradição musical francesa é muito mais importante, principalmente por ter sido completamente assimilada pela classe especial de escravos libertos que crescia em Nova Orleans: os *gens de couleur* ou *créoles* de ascendência francesa. Estes eram geralmente constituídos pelas ex-amantes de colonizadores franceses e seus descendentes. Os *créoles*, por sua vez, o levaram para os negros de classes inferiores quando, nos anos 1880, o aumento da segregação os privou de sua posição privilegiada. A instrumentação do *jazz* de Nova Orleans da primeira fase, que é essencialmente igual à das bandas militares, a técnica instrumental, especialmente notada na especialidade francesa, os instrumentos de sopro, o repertório de marchas, quadrilhas, valsas e coisas do gê-

* Handy escreveu uma passagem em *tangana* em seu *St. Louis Blues*, onde ainda se pode escutar essa música.

nero — são indubitavelmente franceses, como também o são o dialeto e os nomes de muitos dos primeiros músicos (*créoles*) de Nova Orleans, Bechet, Dominique, St. Cyr, Bigard, Picou, Piron e tantos outros. Já foi dito, aliás,¹ que a Martinica, onde condições semelhantes aconteceram, desenvolveu uma mistura musical bastante semelhante à da música *créole* de Nova Orleans.*

Igualmente importante, provavelmente, é a tradição social francesa — ou talvez, mais exatamente, católico-mediterrânea — de Nova Orleans: a profusão de festas públicas, carnavais, confrarias (que se misturavam facilmente com a forte predisposição africana para as sociedades secretas) e desfiles, onde o *jazz* de Nova Orleans cresceu. A banda de *jazz*, afinal, é o produto mais característico desse tipo de música, que só uma região onde a demanda por bandas fosse grande e constante seria capaz de produzir.

Os componentes anglo-saxões são, sob muitos aspectos, os mais fundamentais. Eles são a língua inglesa, a religião e a música religiosa dos colonizadores e, em menor escala, suas canções folclóricasseculares e sua música folclórica em geral. Depois do nascimento do *jazz*, um quarto componente se tornou, infelizmente, cada vez mais importante: a música popular comercial, que é, ela mesma, uma mistura de todos os tipos de elementos, incluindo, mesmo antes do triunfo da linguagem do *jazz* “diluído”, alguns elementos negros.

A língua inglesa forneceu as palavras para o discurso negro e para as canções, e dentro dela os negros norte-americanos criaram, com a linguagem jazzística, o mais apurado ramo de poesia popular inglesa desde as baladas escocesas: as canções de trabalho, a música de *gospel* e o *blues* secular. A música secular dos colonizadores — talvez em maior medida a dos escoceses e irlandeses brancos pobres do Sul — contribuiu com uma grande quantidade de canções, muitas das quais foram assimiladas e modificadas pelos menestréis itinerantes negros, para o repertório do *jazz*. *Careless Love*, uma balada das montanhas do Kentucky, ou *St. James' Infirmary*, originária de uma canção inglesa, como descobriu A. L. Lloyd, servem como exemplo. Depois de 1800, a religião — e especialmente “o grande despertar”, que ganhou a adesão de todos os pobres do Sul e das regiões mais extremas, brancos e negros, para um sectarismo protestante democrático, frenético e igualitário — forneceu a estrutura. As harmonias dos *blues*, diferentemente das melodias e ritmos semi-

* Mobile, Alabama, no entanto, embora virtualmente gêmea de Nova Orleans, não desenvolveu tal linguagem. Por que isso não ocorreu permanece um dos grandes mistérios da história do *jazz* que aguardam uma solução.

africanos, são semelhantes às dos hinos de Moody e Sankey. Mas talvez mais importante que os ricos acordes harmônicos, que vieram a ser posteriormente adaptados de maneira tão estranha ao *jazz*, tenha sido o fato de “o grande despertar” ter realizado a primeira mescla sistemática de música européia e africana nos EUA fora de Nova Orleans. Além disso, como esse fenômeno não acontecia por imposição de uma organização ou ortodoxia vindas de cima, mas era uma conversão espontânea e maciça vinda de baixo, os dois componentes foram misturados nas mesmas proporções, não ficando o componente africano subordinado ao europeu. E mais: nem mesmo a música folclórica européia foi subordinada à música erudita européia. Culturalmente, “o grande despertar” era o contraponto à Guerra de Independência americana; ou talvez, mais precisamente, a ascensão da democracia de fronteira jacksoniana. Foi ela que fez com que a música religiosa, branca e de cor, permanecesse uma música do povo, da mesma forma que a derrota de Hamilton pelos ideais de Jefferson garantiram que a música secular norte-americana permanecesse uma música do povo. Do nosso ponto de vista, o mais importante disso foi que a música negra ganhou, assim, seu direito a um desenvolvimento independente.

Pois o fator crucial para o desenvolvimento do *jazz*, bem como para toda a música popular norte-americana, fator que contribuiu mais do que qualquer outro para o desenvolvimento forte e resistente da música folclórica em uma sociedade capitalista em rápida expansão, foi a sua não inundação por padrões culturais das classes superiores. A cultura musical da classe trabalhadora inglesa no século XIX era formada por uma música folclórica pré-industrial moribunda,* canções de auditório extremamente pobres e pelos dois pilares da música da classe trabalhadora organizada, o oratório clássico e a banda de metais. Contudo, por mais admirável que seja o *Messias*, ou as peças mais importantes dos festivais de bandas de metais, essas são conquistas da música ortodoxa pela classe operária, e não música folclórica independente. A música popular e folclórica norte-americana no século XIX manteve a iniciativa, e a sua persistente supremacia sobre a britânica, mesmo no campo da música *pop* comercial, decorre desse fato.**

* Os esforços de amantes da música folclórica como A. L. Lloyd, Ewan McColl e Alan Lomax não lograram abalar seriamente a concepção tradicional segundo a qual a música inglesa entrou em permanente decadência de 1840 em diante.

** Final, mesmo no período em que o poderio político e econômico norte-americano não era tão grande quanto o inglês, o tráfego de canções se fazia, principalmente em um sentido, como o demonstram as canções de Stephen Foster: *Nellie Dean*, *Taravoomdeay*, *Waiting for Robert* e tantas outras.

Evolução da música folclórica negra

Depois da mistura inicial dos componentes, a música folclórica negra passou a evoluir com bastante rapidez. Os detalhes dessa evolução, antes de 1890, são bastante obscuros, pois ela não foi sistematicamente observada.

Os *blues* cantados, coração do *jazz*, podem ter surgido em sua forma mais primitiva antes mesmo da Guerra Civil, embora ainda na forma de doze compassos, e quase que certamente ainda sem o uso de harmonia européia ou de qualquer outra origem. Possivelmente, como Wilder Hobson sugere,

...essa forma pode ter, originalmente, consistido meramente no canto, apoiado por um ritmo de percussão constante, de estrofes de tamanho variável, sendo o tamanho determinado pela frase que o cantor tinha em mente, com pausas igualmente variáveis (com a continuação do ritmo do acompanhamento) determinadas pelo tempo necessário ao cantor para pensar em uma nova frase.

Talvez ele tenha surgido de *field-hollers* ou de *work-songs* (canção de trabalho), ou de peças de *gospel* seculares. Depois da emancipação negra, o processo foi enormemente acelerado, inclusive ajudado pelo surgimento de menestréis-pedintes negros, geralmente cegos, que vagavam pelas estradas, dos quais algumas gravações foram feitas em nosso século. Parece, porém, que só adquiriu seu nome no início de nosso século.² O ponto importante a respeito do *blues* é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção *individual*, comentando a vida cotidiana. Não resta dúvida de que o banjo, um instrumento africano que podia ser adaptado melodicamente, era usado como acompanhamento. Os *blues* tomaram forma instrumental nos pianos dos bares, casas de dança, tabernas e bordéis do Sul, provavelmente nos acampamentos de marinheiros e de outros trabalhadores, talvez no Sudoeste. Tem-se notícia de que já existia por volta de 1880.

As primeiras mulheres a cantá-lo publicamente foram muito provavelmente prostitutas como Mamie Desdoumes, de Nova Orleans — uma mulher vigorosa. Uma pobre garotinha cantando *blues*. Tocavam piano “bem passável” pelos salões de dança em Perdido Street, como lembra Bunk Johnson.³ Isso, porém, provavelmente só a partir de 1900 mais ou menos.

Os primeiros *spirituals* remontam a tempos mais antigos — certamente antes de 1800. Os vários estágios de sua evolução, desde o *ring-shout* até as formas modernas, não são de grande

importância para nós, e a evolução do ramo especial de *spiritual* de concerto não nos diz absolutamente respeito, pois essa forma muito europeizada de música negra norte-americana evoluiu separadamente do *jazz*. Os *spirituals* e as canções de *gospel* continuam, em todos os estágios da evolução, a ser cantados, e todos eles continuam a fornecer uma fonte inesgotável para o *jazz* em geral e para determinadas obras de *jazz* em especial. Assim, o *blues How Long, How Long* parece ter vindo de um *spiritual*, *St. James Infirmary* lembra *Keep Your Hand on the Plough, Hold On* e o último *chorus* de *St. Louis Blues*, segundo seu compositor, devem muito à eloquência de Brother Lazarus Gardner, presbítero da Igreja Episcopal Metodista Africana de Florence, Alabama. Precisamos apenas lembrar que a segregação dos negros nas igrejas — como resultado, principalmente, da posição inferior que ocupavam nas igrejas mistas — começou a ocorrer, em escala significativa, a partir de 1816, quando a Igreja Episcopal Metodista Africana de Sion se tornou uma seita independente, porém tornou-se um movimento de massa no período da Guerra Civil. Talvez, do nosso ponto de vista, o período crucial para esse desenvolvimento — que naturalmente intensificou o caráter negro da música *spiritual* — tenha sido o da segregação dos batistas negros, entre 1865 e a década de 1880, pois essa seita e as seitas chamadas *shouting* do século XX (portanto, segregadas) como a Pentecostal Holiness Church, as Churches of God in Christ, e outras do mesmo gênero, foram responsáveis pela maior contribuição religioso-musical ao *jazz*.

Enquanto isso, ocorria uma segunda fase da fusão da música africana com a européia. Dessa vez — e daí em diante — não foi mais a música religiosa, mas o entretenimento popular comercial, que provocou a fusão. Os negros naturalmente passaram a entreter os brancos como profissão desde cedo, em parte por que faziam isso bem, em parte porque essa era sua melhor chance de sair das piores formas de escravidão a que estavam submissos, em parte porque os donos de escravos recrutavam os músicos dentre seus servos domésticos. Muitos negros aprenderam assim a música dos brancos e, ao tocá-la, certamente instilavam nela algumas de suas tradições. Por sua vez, os compositores brancos como Stephen Foster introduziram alguns matizes de negros do Sul nas canções brancas, e no Norte do país prosperou a indústria de imitadores de entretenimento negro, com tocadores de banjo com o rosto pintado de preto. Hitler deve dar voltas no túmulo ao saber que o pioneiro desse tipo de entretenimento foi um alemão, Gottlieb Graupner, que cantava “The Gay Negro Boy” acompanhado de banjo na ópera Oronooko, no Federal

Theater, de Boston, em 1799. A maior parte dos menestréis, que proliferaram em larga escala a partir de 1830 até o início de nosso século — e que ainda existem, escondidos em remotos *piers* na costa inglesa —, eram brancos, mas elementos de música negra penetraram, por seu intermédio, na música popular americana. Na verdade, esse foi o principal canal de transmissão de influências negras para a música popular em um primeiro momento. Por outro lado, também serviu como campo para que os músicos negros tivessem um treinamento em música popular estilo europeu e, mais tarde, como empregador dos primeiros músicos de *jazz* e *ragtime*. O menestrelismo era um canal que podia ser navegado em ambos os sentidos.

Por volta da década de 1890 essa fusão estava a ponto de alcançar seu ponto de fervura. Em St. Louis e arredores, onde o Meio-Oeste e o Sul se encontram, surgiu o primeiro estilo identificável de *jazz*: o *ragtime*. Era quase que exclusivamente um estilo de pianistas solistas, treinados em música européia e muitas vezes com grandes ambições musicais: Scott Joplin, seu mais famoso executante-compositor, compôs uma ópera *ragtime* natimorta em 1915, e James P. Johnson, glória dos pianistas de *ragtime* do Harlem, criou sinfonias igualmente sem sucesso, corais e concertos. A tradição negra era dominante, pois o *ragtime* era um ritmo sincopado; limitado, nada mais do que isso. Por volta de 1900 Tin Pan Alley o havia encampado. Dessa maneira, estabeleceu-se desde o início um padrão perene pelo qual um estilo de *jazz* original era quase que imediatamente absorvido e popularizado pela música *pop*. Talvez um pouco mais tarde tenha aparecido o segundo estilo de *jazz*: o *blues* clássico, cantado por mulheres profissionais em palcos de teatro de variedades. A “mãe do *blues*”, “Ma Rainey” (Gertrude Pridgett), filha de um integrante de uma companhia teatral e que logo veio a se casar com William Tainey, do “Rabbit Foot Minstrels”, parece ter começado a cantar *blues* em público por volta de 1902. As últimas décadas do século também foram, conforme vimos, um período de formação no desenvolvimento do *piano blues*. Existem indícios de que, por essa época, também estavam surgindo nas cidades do Sul, como Atlanta, Mobile e Charleston, elementos de uma música de banda afro-americana.⁴ Mas nada disso estava ainda ao alcance de Tin Pan Alley.

É óbvio, portanto, que o *jazz* não “nasceu simplesmente em Nova Orleans”. De uma forma ou de outra, a mistura entre elementos africanos e europeus estava se cristalizando em forma musical em muitas partes da América do Norte. No entanto, Nova

Orleans pode arrogar-se o título de berço do *jazz*, contra todos os outros postulantes, pois foi lá, e só lá, que a banda de *jazz* surgiu como fenômeno de massa. A extensão disso é indicada pelo impressionante fato de que essa cidade, de mais ou menos 89 mil habitantes negros — o tamanho de Cambridge — contava, em 1910, com pelo menos trinta bandas de *jazz*, cuja reputação sobreviveu até nossos dias. A primazia de Nova Orleans não pode ser questionada. Em nenhum outro lugar havia músicos de *jazz* nascidos já em 1870, como Bunk Johnson (trompete), Alphonse Picou (clarinete), ou Manuel Perez (trompete), isso sem falar do legendário Buddy Bolden, que liderou a primeira banda de *jazz* historicamente registrada, por volta de 1900.

Por que o *jazz* surgiu no final do século XIX? Por que surgiu principalmente em Nova Orleans?

A segunda metade do século XIX foi, em todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares, embora esse fato tenha passado despercebido daqueles observadores eruditos ortodoxos mais esnobes. Assim, na Grã-Bretanha, as casas de espetáculos se separaram de seus antecessores, os *pubs*, nas décadas de 1840 e 1850.⁵ Concorda-se que, nas décadas de 1880 e 1890, atingiu-se o ápice, quando também aconteceu a ascensão de um outro fenômeno da cultura da classe trabalhadora: o futebol profissional. Na França, o período subsequente à Comuna produziu o *chansonnier* das classes operárias, e depois de 1884 surgiu seu produto culturalmente mais ambicioso e boêmio, o cabaré de Montmartre: o grande Aristide Bruant produziu sua famosa coleção de arte do lumpemproletariado, “Dans la Rue”, em 1889.⁶ Na Espanha, uma evolução impressionantemente semelhante à norte-americana produziu o *cante hondo*, o flamenco andaluz, que como o *blues*, com o qual tanto se parece, surgiu como canção folclórica trabalhada profissionalmente nos “cafés musicais” de Sevilha, Málaga e Cartagena, das décadas de 1860 a 1900.*

Todos esses fenômenos têm duas coisas em comum: surgiram do entretenimento profissional dos trabalhadores pobres e surgiram em grandes cidades. São, na verdade, produto da urbanização: comercialmente, porque a certa altura passou a valer a pena investir uma boa quantidade de dinheiro nesse tipo de en-

* Graças ao respeito de folcloristas e poetas espanhóis de espírito progressista pelo seu povo, a história do flamenco é muito mais conhecida do que a do *blues*. “Demófilo” — grande folclorista e pai de poetas, Antonio Machado Alvarez — publicou os primeiros esboços de sua evolução e uma coleção de versos na década de 1880. Seu pseudônimo (que significa “amigo do povo”) indica o espírito da abordagem dos intelectuais espanhóis para com seu objeto.

entretenimento, culturalmente porque os pobres da cidade (incluindo os imigrantes recém-estabelecidos de outras partes do país ou do exterior) precisavam de entretenimento. Nesse mesmo período houve um desenvolvimento análogo para as classes médias: a ascensão da comédia musical, ou opereta, porém com pouca influência na evolução das artes populares. O entretenimento dessa classe operária era então de dois tipos: podia vir do entretenimento profissional, que sempre existiu na fase pré-industrial, principalmente em grandes metrópoles, como é o caso do teatro de variedades, que combinava — e ainda combina — aspectos de circo, *shows* de aleijões, eventos esportivos, canto, dança e tudo o mais. A banda de *jazz* de Nova Orleans desenvolveu-se, sem dúvida, a partir dessa tradição metropolitana de entretenimento, nesse caso o desfile público musical. (É significativo o fato de ela never tão pouco à música de dança oficial, como se pode notar pela total ausência de instrumentos de cordas.) Ou então tal entretenimento poderia ser um desenvolvimento em linha direta das canções rurais ou urbanas amadoras, como no caso do flamenco e do *blues*. Claro está que todos os negros do campo conheciam o *blues*; e também que uma demanda comercial por performances públicas desse gênero só poderia surgir quando os catadores de algodão, que eram chamados antigamente de *yard and field Negroes* se tornaram um público pagante de proporções expressivas. Esse processo não ficou registrado no caso do *blues*. Porém, no caso do flamenco, ele é lembrado pelo antigo menestrel Fernando el de Triana, que se arroga o papel de primeiro divulgador dos fandangos dos mineiros de Alosno para o mundo:

Todos sabem que, nos últimos quarenta anos, quase todas as casas de varejo da Espanha estavam nas mãos de filhos desse famoso povo das montanhas... Não havia capital espanhola sem seu grupo de alosneros que, em suas horas de lazer, tinham sua própria companhia. Como sempre foram grandes amantes de música, freqüentavam cafés concerto, e como eu, naquela época, era o ídolo de tais alosneros, e viajava por toda parte cantando profissionalmente em cafés, sempre os encontrava por todos os cantos da Espanha.⁷

A emancipação dos escravos e a migração para o Norte produziram um proletariado negro, tecnicamente livre para escolher seu próprio entretenimento. Basta uma olhada nos números indicativos da população urbana negra em 1900 — 87 mil em Washington D.C., 78 mil em Nova Orleans, 61 mil em Nova York e

Filadélfia, 79 mil em Baltimore e de 30 a 50 mil em várias outras cidades* — para concluir que eles já compunham um público modesto. Igualmente modestos, porém, eram os empresários que naquela época se ocupavam desse público, organizando espetáculos em *tent shows* ou em botecos de Savannah, onde, por volta de 1903, havia uma forma simplificada de *vaudeville*.⁸ Por volta de 1910-1914, porém, surgiam os primeiros teatros de ambiciosas proporções construídos para um público exclusivamente negro — por exemplo, o New Palace em Nova York, o Booker T. Washington em St. Louis, o Pekin e o State em Chicago.⁹ Outro fato igualmente importante foi o incrível aumento de demanda por entretenimento entre os brancos pobres nas cidades que cresceram rapidamente, acelerando o desenvolvimento da música entre os profissionais negros de entretenimento. Nova Orleans ocupava uma posição especial entre essas cidades, como metrópole inigualável do Sul. Com cerca de 216 mil habitantes em 1880 — uma população que tinha quase dobrado desde 1850 —, era muito maior do que suas rivais no *Deep South*.

Essa metrópole que crescia rapidamente, porto de exportação, capital da área das grandes fazendas do Delta do Mississippi, tem alguns pontos paralelos com as cidades portuárias nas quais o flamenco andaluz começou sua carreira: Sevilha e Cádiz. Duas coisas ajudaram o *jazz* como o conhecemos hoje: a quebra da antiga cultura escrava tradicional, e a decadência dos *créoles*. Os anos 1880 são o período crucial nos dois sentidos: as danças de Congo Square foram abandonadas e surgiu a discriminação racial sistemática. O fim do entretenimento africano formal deixou o caminho livre para uma fusão bem mais desinibida entre as linguagens européias e africanas, nos desfiles de rua e em outros eventos com música por instrumentos de sopro, que prosperaram como papoulas em uma plantação de milho depois da Guerra Civil.

A decadência dos *créoles* trouxe o *know-how* musical europeu para a linguagem popular, mas acima de tudo serviu para garantir a supremacia dos negros de casta inferior, de *uptown*, os negros do *blues*. Há muitos *créoles* no *jazz* de Nova Orleans, mas (talvez exceto pelos clarinetistas) eles tiveram de aprender a tocar fora das regras e improvisar como os músicos de *uptown*. Como disse o *créole* Paul Dominguez, desgostoso, a Alan Lomax: “Um rabequista não é um violinista, mas um violinista pode ser um rabequista. Se eu quisesse ganhar dinheiro, teria de ser um desordeiro como os do outro grupo. Teria de tocar *jazz* e *rag*,

* Chicago, St. Louis, Mônfis, Atlanta.

ou qualquer outro diabo de coisa... Bolden fez isso''.¹⁰ Bolden e Bunk Johnson e Johnny Dodds e Louis Armstrong e Mutt Carey e Jim Robinson e outros descendentes de escravos da terra protestante do evangelho anglo-saxão.

Dessa mistura apareceu o *jazz* de Nova Orleans — talvez ainda muito parecido com as marchas européias — como uma Vênus negra, da espuma. E ainda podemos escutá-lo, em sua forma primitiva, nas famosas marchas funerárias reconstruídas por "Jelly-Roll" Morton e Louis Armstrong para o gramofone, e na clássica descrição de Bunk Johnson:

No caminho para o cemitério com um "Odd Fellow" ou um "Mason" — sabe, eles sempre enterravam ao som de música — sempre usávamos números lentos, como *Nearer My God to Thee, Flee as a Bird to the Mountains, Come Thee Desconsolate*. Usávamos geralmente um 4/4 tocado muito lentamente. Eles caminhavam muito devagar acompanhando o corpo.

Depois que chegávamos ao cemitério, e depois que aquela pessoa era colocada de lado, a banda vinha à frente, e saía da toca... e faziam chamada, faziam fila, e marchávamos, saindo do cemitério, ao som apenas dos taróis, até chegarmos a uns dois quarteirões de distância do cemitério. Aí caímos no *ragtime* — o que hoje chamam de *swing-ragtime*. Tocávamos *Didn't He Ramble, When the Saints Go Marching In*, aquela ótima chamada *Ain't Gonna Study War no More*, e tantas outras canções, tocando apenas em homenagem.¹¹

Enquanto isso, nos bares de segunda, havia mulheres da peada e os "tocadores de *blues* que não sabiam nada a não ser *blues*", como o *Game Kid*, que tocava *blues* a noite toda nas casas de entretenimento, por uns poucos trocados para pagar a bebida:

*I could sit right here and think a thousand miles away
Yes, I could sit right here and think a thousand miles away
Got the blues so bad, I cannot remember the day.*

Expansão

O *jazz* nasceu. Porém a sua singularidade não está na mera existência — muitas foram as linguagens musicais locais especializadas — mas em sua extraordinária expansão, praticamente sem paralelo cultural em termos de velocidade e abrangência, a não ser pela expansão inicial do islamismo. Esse é, portanto, o próximo aspecto a considerar. Ele pode ser dividido, *grosso modo*, em fases: cerca de 1900-1917, quando o *jazz* se tornou a linguagem musical da música popular negra em toda a América do Norte, enquanto que alguns de seus aspectos (síncope e *ragtime*) tornaram-se componentes permanentes de Tin Pan Alley; de 1917-1929, quando o *jazz* "estrito" se expandiu muito pouco, mas evoluiu muito rapidamente, e quando uma infusão de *jazz* altamente diluída se tornou a linguagem dominante na música de dança ocidental urbana e nas canções populares; 1929-1941, quando o *jazz* começou propriamente sua conquista de públicos minoritários europeus e músicos *avant-garde*, e uma forma bem mais diluída de *jazz* (*swing*) entrou para a música *pop* de maneira permanente. O verdadeiro triunfo internacional do *jazz*, a penetração de linguagens ainda mais puras de *jazz* na música *pop* — *jazz* de Nova Orleans, *jazz* moderno *avant-garde* e os *blues country* e *gospel* — ocorreram a partir de 1941.

O quadro tradicional de difusão do *jazz* é tão simples quanto mítico: permaneceu em Nova Orleans até que a Marinha norte-americana fechou a zona do meretrício em 1917, quando os músicos, alguns já com experiência em barcos fluviais, subiram o Mississippi chegando até Chicago, e de lá foram para todas as partes

dos Estados Unidos, principalmente para Nova York. Esse quadro não só não tem muita relação com os fatos, mas também torna completamente impossível compreender como o *jazz* se desenvolveu da maneira que se desenvolveu. Pois, segundo essa explicação, outros músicos teriam assimilado o *jazz* relativamente tarde, e só o teriam assimilado na forma de música de Nova Orleans. Contudo, não foi isso que ocorreu. Embora os músicos de Nova Orleans fossem altamente apreciados e muito influentes, o *jazz* de Nova Orleans, como *estilo*, não deixou descendentes da mesma linha, a não ser por um grupo de músicos brancos, fãs da região do Meio-Oeste, que anteciparam modismos que, mais tarde, conquistariam o público de *jazz*. Havia muito *jazz* tocado por bandas de negros, até o início da década de 1920, porém não era o *jazz* estilo Nova Orleans, a não ser quando tocado por grupos realmente vindos dessa cidade. Muitas bandas de negros surgiram naquele período, porém com um número admiravelmente pequeno de músicos do Delta, ou mesmo dos arredores do Mississippi, e menos ainda de Chicago. A verdade é que o *jazz* apareceu, depois da Primeira Grande Guerra, como uma música altamente variada, tocada por músicos de todo o país, sendo o estilo Nova Orleans apenas uma das formas, ainda que, sem dúvida, fosse a mais desenvolvida delas. Os puristas poderão, é claro, argumentar que o que o resto tocava "não era *jazz* de verdade". A esse tipo de argumento, entretanto, não devemos dar maior atenção.

A verdade é que os músicos de Nova Orleans começaram a viajar pelo interior e por outras partes do país quase que de início, chegando até mesmo à Europa, embora ninguém tivesse prestado muita atenção neles antes de 1919. Seria cansativo mencionar todos esses movimentos, conforme foram posteriormente rastreados. Só é preciso lembrar que, em 1907, "Jelly-Roll" Morton relata ter ido a Chicago, depois a Houston, Texas, e depois à Califórnia, para então voltar a Nova Orleans, pelo Texas e por Oklahoma, conquistando uma nova garota em cada um desses lugares, e ganhando muito dinheiro com bilhar. O *tour* era, de qualquer maneira, parte da economia dos profissionais do entretenimento, e Nova Orleans, um grande repositório de músicos mesmo antes da ascensão do *jazz*, deve ter sido freqüentemente utilizada como fonte. W. C. Handy se lembra de sua companhia de *tours* (Mahara's Minstrels) ter empregado dois clarinetistas negros entre 1900 e 1903, quando os músicos negros começaram a tocar esse instrumento, antes exclusivo dos brancos: naturalmente os líderes de bandas pensavam em Nova

Orleans.¹ Os músicos do Delta do Mississippi logo descobriram maiores possibilidades de emprego nesse campo.

Não há dúvida de que eles estimularam os músicos por onde passaram; nada faz o *jazz* avançar mais do que a reunião de alguns músicos. Não há dúvida de que eles influenciaram alguns garotos ambiciosos, que por sua vez ensinaram outros no raio de influência de sua música. Como vimos, porém, toda a América do Norte negra estava pronta para explodir em uma ou outra forma da linguagem de *jazz*, de qualquer maneira. E o *jazz* de Nova Orleans não foi a única influência. Os pianistas de *ragtime*, os cantores de *blues* itinerantes já haviam aparecido. No Leste, por exemplo, quase que ao mesmo tempo que os músicos de Nova Orleans, surgiu um estilo próprio de piano, baseado no *ragtime* e no *gospel* gritado dos Apalaches. Walter Gould ("One Leg Shadow") nascido em Filadélfia em 1875, pianista e obscuro vendedor de bilhetes de loteria, ou Eubie Blake (nascido em 1883) dizem que, mesmo antes de terem nascido, já havia músicos que transformavam em *rag* quadrilhas e *schottisches*, como Old Man Sam Moore, "No Legs" Casey, Bud Minor, "Old Man Metronome" French.² Nova Orleans não foi a pioneira para esses músicos, radicados na região Nordeste do país, que de qualquer maneira estavam fora da linha de influência daquela cidade. O quanto o mito simplista de Nova Orleans reflete a realidade pode ser aclarado pelo exemplo de Paul Howard, nascido em 1895 em Steubenville, Ohio, de ancestrais negros livres, cuja carreira musical começou na igreja. De um lado teve a música *gospel*, de outro, a música militar; adquiriu um saxofone de um ex-soldado antes de 1910, e se tornou o primeiro saxofonista negro em Los Angeles, para onde se mudou em 1911. Lá, é bem verdade, ele descobriu o *jazz* de Nova Orleans, com a orquestra de Kppard, que tocou durante uma temporada de *vaudeville*, em 1915, e teve alguma dificuldade — como músico que sabia ler música — para se adaptar à improvisação coletiva. Qual era, porém, a real distância entre o *jazz* de Nova Orleans e as bandas locais como a Black-and-Tan Band, à qual ele se juntou, uma banda *ragtime* de metais, *cake-walking*³, originária do Texas, que se transformou rapidamente em banda de *jazz*, assim que tal designação passou a ser vendável em 1918?³ O que Nova Orleans fez foi, no máximo, acelerar as tendências que já existiam localmente na direção do *jazz*.

* O *cake-walk* foi uma dança criada em fins do século XIX pelos negros norte-americanos. (N.T.)

Por volta de 1920, portanto, o *jazz* já era uma linguagem nacional, com diferentes dialetos. É por isso que os movimentos subseqüentes dos músicos de *jazz* refletem não só as rotas tradicionais dos artistas de *vaudeville* e *shows* de menestréis, mas também, com alguma precisão, as rotas de migração dos negros em geral. Pois essa migração em massa, mais do que a tendência transitória de buscar a pureza em Nova Orleans, chegou a levar até mesmo os músicos de Nova Orleans para o Norte. (Os maiores fãs da cidade não admitirão que ela tenha deixado de ter uma vida noturna considerável e publicamente tolerável por mais do que alguns meses em toda a sua história.) A partir de 1916, os negros, que até então tinham ficado notadamente imóveis, passaram a invadir o Norte em grandes levas. A população negra combinada de Nova York, Chicago, Filadélfia e Detroit quase duplicou entre 1910 e 1920, e mais do que dobrou entre 1920 e 1930. Em 1910 havia apenas três cidades com populações negras de 90 mil habitantes ou mais; em 1920 havia seis; em 1930, onze, incluindo três com populações de cor de mais de 200 mil habitantes. Os negros de Chicago quase triplicaram, e os do Harlem quase dobraram, entre 1910 e 1920, e ambas as populações mais que duplicaram, novamente, nos dez anos seguintes. Para falar de um ano em especial, em 1922-1923, quase meio milhão de negros migraram dos estados do Sul.⁴

Evidentemente, o *jazz* se espalhou com esses migrantes. Da mesma forma que os negros em geral saíam da Flórida, do Alabama, da Georgia, etc., por estradas a leste, que levavam a Washington, Baltimore, Filadélfia e Nova York, os músicos também seguiam esse caminho: a orquestra de Duke Ellington (1926) não tinha nenhum integrante de Nova Orleans, e apenas um músico de St. Louis, mas tinha músicos de Massachusetts, Nova York, Nova Jersey, Virgínia, Carolina do Sul, Washington D.C. e Indiana. E isso era perfeitamente natural, pois se tratava de uma banda do eixo Washington-Nova York.⁵ A mesma tendência dos migrantes da região do Delta do Mississippi de ir "rio acima", verificava-se entre os músicos de Nova Orleans e Mônfis. Os bairros negros de St. Louis costumavam atrair migrantes (e músicos) do meio do vale do Mississippi; os de Kansas City, do interior de Oklahoma e do Texas. Não há, para falar a verdade, grande mistério a respeito da difusão geográfica dos músicos de *jazz*.

Existe, porém, um grande mistério com relação aos centros musicais de renome que foram estabelecidos como resultado dessa migração. Pois alguns guetos negros se mostraram muito mais receptivos ao *jazz* do que outros, ou melhor, produziram mais mû-

sicos e atividade musical independente. É claro que Nova York e Chicago eram as primeiras da lista, no Norte, embora Chicago, por incrível que pareça, tenha produzido um número surpreendentemente pequeno de músicos orquestrais de *jazz* de renome, para uma cidade que se tornou legendária por essa música.* A muito menor Louisville, uma semimetrópole em Kentucky, leva vantagem com relação a Chicago.** Talvez a juventude dos negros do cinturão negro de Chicago, ou a concorrência de músicos famosos de outros lugares, que passaram pela cidade, expliquem essa falta. Existe ainda o estranho fato de que quanto mais industrial fosse a cidade para a qual os negros migravam, aparentemente menos fértil era o seu *jazz*. Detroit, Cleveland e até mesmo Chicago são exemplos. Poucos guetos negros cresceram mais rapidamente do que Detroit, que tinha menos de seis mil negros em 1910 e 120 mil em 1930. Poucos eram mais puramente industriais. No entanto, embora houvesse na cidade uma boa dose de *jazz*, sendo o quartel-general de bandas brancas e negras (Cotton Pickers de McKinney, a Orquestra de Jean Goldkette), é extremamente difícil encontrar um músico de *jazz* famoso do período pré-moderno, que tenha vindo de lá. No período moderno, no entanto, Detroit se tornou um dos campos mais férteis para a proliferação de jovens músicos. Talvez a culpa seja dos empregos industriais, que, com sua remuneração relativamente alta, atraíam jovens que de outra maneira se encaminhariam para o entretenimento. Por outro lado, há Pittsburgh, uma cidade industrial típica, que foi extraordinariamente fértil na produção de músicos de *jazz*.*** Mas Pittsburgh parece sempre ter sido um centro de vida noturna e entretenimento especialmente próspero para o cinturão industrial da Pensilvânia e — talvez, pela própria segregação — de consciência negra.

Talvez menos surpreendente seja o fato de as cidades circunvizinhas ao Sul do país terem servido de berçário para o *jazz*,

* De setenta e seis músicos negros, listados na *Encyclopedia of Feather*, apenas três tinham nascido e crescido em Chicago (um deles, inclusive, tocando em um instrumento menor, o violino), contra nove de Nova York.

** Entre os filhos musicais de Louisville, os mais conhecidos são J. Harrison (trombone), Al Casey (violão), Lionel Hampton (ritmo) — que, no entanto, estudou em Chicago — e Meade Lux Lewis (piano).

*** Para mencionar apenas alguns nascidos antes de 1914, quando o gueto de Pittsburgh deveria ser bastante pequeno — e, até hoje, não está entre as dez maiores comunidades negras — Earl Hines (piano), Mary Lou Williams (piano e arranjadora), Roy Eldridge (trompete), Billy Eckstine (cantor), Kenny Clarke (bateria). Filhos mais jovens de Pittsburgh incluem Billy Strayhorn (arranjador) Erroll Garner (piano), Ray Brown (baixo).

embora não se compreenda muito bem por que alguns dos centros mais antigos do *Deep South* — Atlanta, Charleston — não se tornaram extremamente produtivos. Ou ainda por que, no Norte, Filadélfia, que se equiparava em número de habitantes negros ao Harlem em 1920, tenha se mostrado infinitamente mais fraca em termos de contribuições ao *jazz* do que aquele bairro. Mas como explicar que, dentre as cidades perto da região Sul — Washington D.C. e Baltimore, St. Louis e Louisville, Oklahoma City e Dallas —, tenha sido Kansas City, com pouco mais de 30 mil negros em 1920 e menos de 100 mil em 1940, a se tornar tão tremendamente importante para a evolução do *jazz*? Porque era um grande centro de comunicações? Talvez. Como disse Iain Lang, a lista das estradas de ferro de Kansas parece, mais do que um catálogo, uma ladainha:⁶

Chicago Great Western, Union Pacific, Missouri Pacific, Frisco System, Chicago Burlington and Quincy, Atchinson Topeka and Santa Fé, Chicago Milwaukee and Saint Paul, Chicago and Alton, Wabash, Kansas City Southern, Chicago Rock Island and Pacific, Missouri Kansas and Texas, Leavenworth Kansas and Western, Kansas City Mexico and Orient, St. Louis Kansas City and Colorado, Quincy Omaha and Kansas City, St. Joseph and Grand Island.

Por não ter passado pela Depressão, como afirmam alguns? Talvez. Certamente, o fato de ser dominada pela máquina política mais corrupta dos EUA a fez permanecer tão aberta quanto as cidades de gado do Kansas no apogeu do Oeste, e uma fonte de empregos para músicos maior do que a maioria das cidades. Sua história de *jazz* começou, na verdade, em 1890, quando se tornou um dos centros pioneiros do *ragtime*.

A verdade é que, embora possamos especular a respeito das respostas para algumas dessas perguntas, não sabemos ao certo. Será preciso descobrir muito mais a respeito da sociologia das comunidades de imigrantes negros, compilar número muito maior de análises biográficas dos músicos e suas carreiras, para que possamos resolver esses fascinantes enigmas históricos. Nesse meio tempo, só nos cabe registrar os fatos de passagem.

O enorme aumento do público negro produziu um fenômeno responsável pela documentação básica do *jazz*: o *race-records*.⁷ A partir de 1920, as empresas de discos passaram a achar que valia a pena gravar exclusivamente para o mercado de negros, e a partir de 1923 várias companhias passaram a elaborar, sistematicamente, catálogos voltados para esse segmento.

O mais famoso deles, pela Okeh Company (1923-1935), incluía, além de raro material folclórico, a maior parte da obra inicial de Louis Armstrong.* Graças ao extraordinário crescimento desse mercado entre 1923 e 1927, quase todo artista que conseguia ser ouvido por alguém ligado ao *show business* tinha uma chance de figurar em pelo menos uma ou duas sessões de gravação. Alguns desses músicos que gravaram discos para as *race series* — principalmente os cantores e pianistas mais primitivos — permanecem até hoje meros nomes, perpetuados em um ou dois discos de valor inestimável: Bessie Tucker, Montana Taylor, "Speckled Red", Romeo Nelson, Dobby Bragg, Henry Brown. O *jazz* orquestral negro não ficou confinado à *race series*. Essa série, porém, continuou a existir (rebatizada de *rhythm and blues* em deferência às susceptibilidades dos negros) e permanece até hoje. A recente onda do *rock-and-roll* se baseia quase que totalmente na pilhagem desses catálogos pela Tin Pan Alley.

O *jazz* autêntico, não diluído, não teve grande impacto entre o público branco, embora os discos da Original Dixieland Jass Band (branca) tivessem causado alguma sensação e sirvam convenientemente para marcar o início da "era do *jazz*". Tanto a data quanto o título são enganosos, pois a "era do *jazz*" começara — embora não exatamente sob esse nome — alguns anos antes e não era tanto uma era do *jazz*, mas uma conversão em massa da música *pop* e de dança comum para uma idéia lembrando, remotamente, síncope, ritmo, novos efeitos instrumentais na base de sons caseiros e coisas do gênero. Essa nova linguagem era, sem dúvida, influenciada pelo *jazz*, porém pode-se afirmar que 97 por cento do que o branco médio norte-americano e europeu ouvia desse selo, entre 1917 e 1935, tinha tão pouco a ver com *jazz* quanto a fantasia de baliza de paradas de escola tem a ver com roupa militar.

O triunfo desse *jazz* híbrido é um fenômeno tão importante que é preciso examiná-lo mais de perto. Em um primeiro momento, era quase certo que, graças ao triunfo das danças de salão e principalmente — entre a geração mais jovem do século XX — de um tipo de dança relativamente rápida. O número de música *pop* típico do século XIX, sobre o qual a fortuna de Tin Pan Alley foi construída, era para ser cantado solo ou em coro, e era

* O principal responsável por esse catálogo, na fase inicial, foi Clarence Williams (nascido em 1893), um compositor negro, líder de banda e pianista, que só perdia para W. C. Handy — que estava no ramo de gravação de música desde 1913 — como divulgador de *jazz*.

muito difícil de se dançar, como é fácil comprovar tentando-se dançar ao som de Stephen Foster ou dos clássicos repertórios dos *pubs* e das barbearias, como por exemplo *Nellie Dean*. A partir de 1910, porém, os editores parecem ter percebido que nenhuma música se tornaria um sucesso estrondoso se não fosse, também, dançável. No espaço de uma década, praticamente todas as canções eram automaticamente fornecidas com uma orquestração para dança em tempo estrito, mesmo que isso não fosse apropriado para elas. (O termo *pop* "balada", usado para qualquer canção que não possa ser classificada de outra maneira, ainda reflete o som desses cantos vitorianos.)⁸ Os ritmos do *ragtime* e do *jazz*, que podem ser usados para adaptar praticamente qualquer música para a dança, tinham, naturalmente, valor inestimável. A história das danças populares comuns, como sempre, é bastante obscura, e não se sabe exatamente como ou por que a moda de danças de salão cresceu, embora possamos rastreá-la em seus aspectos mais comerciais e divulgados: a primeira "maratona de dança" organizada por Sid Graumann (do Chinese Theatre, de Graumann, em Hollywood) em 1910, a moda de *thé dan-sants* no despertar da Primeira Grande Guerra, que fez a fortuna do famoso grupo de dança de Irene e Vernon Castle, com os pequenos salões de baile de bairros faturando cerca de 2.500 dólares por semana à base de 10 centavos de dólar por pessoa, os bairros de um centavo organizados pelos pais de Cincinnati em 1914, e tudo o mais.⁹ (Os salões de dança ingleses — *dance halls* — vieram mais tarde: o Hammersmith Palais, em 1919, caracteristicamente com a Original Dixieland Band como orquestra residente.) Felizmente, estamos aqui mais interessados com a moda de dançar do que com sua explicação. Eu diria que essa voga estava estreitamente relacionada com a liberação de convenções vitorianas de comportamento social e, especialmente, com a emancipação feminina.

De qualquer maneira, o modismo da dança também era uma busca por ritmos e sons de dança novos e menos convencionais, substituindo as danças do final do século XIX — principalmente a valsa — por sons africanos, norte e sul-americanos, ritmicamente mais emocionantes.

A partir de 1900, a invenção de novas danças rítmicas tornou-se uma pequena indústria. A safra 1910-1915, *turkey trot*, *bunny bug*, etc., produziu a fórmula mais duradoura, o foxtrote. Pode-se afirmar que, sem o foxtrote e seus similares (o *shimmy*, originalmente uma indecência da Costa Bárbara, alcançou especial sucesso na Europa, na década de 1920), o triunfo do *jazz* híbrido

na música *pop* teria sido impossível, assim como o avanço de ritmos latino-americanos se respaldou firmemente no tango, também por ocasião da Primeira Grande Guerra. Inovações subsequentes — o *black bottom*, *charleston*, *lindy hop*, *big apple*, *truc-kin* e outras — emprestadas, principalmente de abundantes fontes de novas danças nos cabarés do Meio-Oeste, e mais tarde nos grandes salões de baile do Harlem — foram ondas temporárias.

A voga da dança trouxe, automaticamente, uma infiltração de linguagens afro-americanas para a música *pop*: até os castelos possuíam uma banda de músicos negros, e uma loucura por baterias e solos de bateria, como as que periodicamente varrem a parte mais apática do público, já estava bem desenvolvida por volta de 1914-1916. A partir de 1912, mais ou menos, o *blues* entrou para a música popular. W. C. Handy lançou algumas de suas melhores peças entre aquele ano e 1916 (*Memphis Blues*, *St. Louis Blues*, *Yellow Dog Blues*, *Beale Street Blues*), e 1916 foi testemunha de uma batalha entre as gravadoras de música *pop*, disputando a prioridade de seus respectivos *blues*.¹⁰ A partir dessa época, aproximadamente, o termo *jazz* (ou *jass*, *jaz*) passou a ser usado como um rótulo genérico para a nova música de dança, já que poucos sabiam que até então esse era o termo de gíria africana para relação sexual.¹¹ Foi adotado rapidamente e quase que universalmente, sem dúvida porque, por volta de 1916-1917, a necessidade de um tal rótulo já era óbvia. Não havia só a Original Dixieland Jass Band, que era uma banda de *jazz*, mas toda uma gama de pretensos "inventores da dança do *jazz*" e os números de Tin Pan Alley, do gênero "todo mundo está fazendo o X agora": *Cleopatra had a Jazz Band*, *Everybody's Crazy 'bout that Doggone Blues*, *Mr. Jazz Himself*, de Irving Berlin, que aderiu mais prontamente ao *jazz* do que ao *ragtime*; todos de 1917. Antigas bandas de menestréis e paramilitares como as de Wilbur Sweatman, Isham Jones e de Paul Whiteman passaram a viajar em novo estilo, e aqueles que não podiam simplesmente acrescentavam um saxofone a seus trios de cordas e se autodenominavam bandas de *jazz* da mesma forma. Por volta do final de 1917, já havia "bandas de *jazz*" sendo formadas na Inglaterra.¹²

Essa mistura não deixou de ter repercuções no *jazz* autêntico. O saxofone surgiu das bandas *pop*. Os músicos de Nova Or-

* Essa competição se imortalizou por meio do testemunho profissional de um Professor White, compositor de *blues*, chamado aos tribunais para explicar de que se tratava. "Blues é blues", explicou ele. "É isso que é o *blues*, comprehende?"

leans mal o conheciam ou usavam. As bandas de menestréis “séries” o haviam tomado emprestado dos militares há muito tempo, como se pode comprovar pelos *Mahara's Minstrels*, que incorporaram um quarteto de saxofone em Chicago, que “veio a contribuir enormemente para o religioso” quando W. C. Handy tocou *The Holy City* como um solo de corneta.¹² Esse sentimentalismo excessivo, que se tornou a marca registrada da “doce” música *pop* de 1920, era o limite naquela época. Os saxofones entraram para o *jazz* porque eram conhecidos do público: King Oliver foi persuadido a tentar incluir dois no início de 1920 porque uma outra banda estava conseguindo atrair clientela com esses instrumentos.¹³ Novamente, a música *pop* do período pós-guerra forneceu uma grande quantidade de *standards* para o repertório de *jazz* dos anos 20, especialmente entre as bandas de brancos, e estimulou a produção de muitos números de *straight jazz* e *blues*. O repertório característico de *Dixieland jazz* iria consistir, basicamente, de tais números: *Indiana* (1917), *After You've Gone, Ja-da* (1918), *Someday Sweetheart*, *The World Is Waiting for the Sunrise, I've Found a New Baby, I Wish I Could Shimmy Like my Sister Kate*, *Royal Garden Blues*, *Ain't Gonna Give Nobody None of my Jelly Roll* (1919), *Margie, Avalon, Japanese Sandman, Ida* (1920).¹⁴

O que é interessante a respeito dessa moda é que, desde o início, ela não era vista simplesmente como mais uma, e talvez monstruosamente deplorável, onda de música *pop*, mas como um símbolo, um movimento — de qualquer maneira, algo importante. Os moralistas, é claro, declararam guerra a ela imediatamente, como sempre mostrando uma fantástica incapacidade de resolver se sua objeção estava na associação com o submundo ou com as classes inferiores. O desabafo do *Times-Picayune* de Nova Orleans (20 de junho de 1918) é bastante famoso:

Por que então a música de *jass* e a banda de *jass*? Pergunte-se, igualmente, o porquê da novela barata ou do *doughnut* engordurado. São todos manifestações de um traço inferior do gosto humano, que ainda não foi consertado pelo processo de civilização. Na verdade, poderíamos ir ainda mais longe, e dizer que a música de *jass* é a história indecente, sincopada e contrapontuada. Como as anedotas impróprias, ela também era ouvida com rubor, atrás de portas e cortinas fechadas, mas, como todos os vícios, se tornou mais ousada, até penetrar nos lugares decentes, onde também foi tolerada por causa de sua estranheza... Dá um prazer sensual maior do que a valsa vienense ou do que o refinado sentimento e a emoção respeitosa de um minueto do século XVIII. Em matéria de *jass*, Nova Orleans está especialmente interessada, já que foi amplamente suge-

rido que essa forma particular de vício musical nasceu nesta cidade... Não reconhecemos a honra da paternidade, porém, diante de tal história sendo propagada, caberá a nós sermos os últimos a aceitar tal atrocidade em meio à sociedade educada?

“O execrável *jazz* tem de desaparecer!”, clamava o *Ladies' Home Journal* em 1921. O rabino Stephen T. Wise, com o natural talento dos clérigos para esse tipo de afirmação, assegurava que “quando a América recuperar sua alma, o *jazz* desaparecerá — não antes —, vale dizer que será relegado aos sombrios locais de onde veio, para secar, sem pena, retornando depois que a alma da América renascer.”¹⁵ A revolta dos clacissistas de música conservadores também era estonteante. Os leitores encontrarão alguns exemplos picantes no *Musical Times*.

Por outro lado, a *avant-garde* cultural o saudava com igual entusiasmo, e com quase igual ignorância, como sendo a música da era da máquina, a música do futuro, a força revitalizadora da selva primitiva, e assim por diante, normalmente sob o efeito de ter ouvido bandas como a de Mr. Jack Hylton, que este autor lembra sendo aceita como a última palavra em *jazz* nas escolas secundárias da Europa central em 1928-1933. Um exemplo característico, ainda que tardio, desse entusiasmo exagerado pode ser visto no artigo “The Heart of Jazz”, por um certo J.-H Levesque (*Le Jazz Hot*, nº 23, 1938), que cita Bergson, Stravinsky, Valéry, Minkowski, Blaise Cendrars, Roupnel, Tomás de Aquino, Appollinaire e Lecomte de Nouy, argumentando que o *jazz* é a intensidade da vida como a vemos em outros campos “onde a vida se manifesta poderosa e livremente”. Napoleão, Georges Carpentier, Theodore Roosevelt, Chaplin e desenhos animados, o tenista Cochet, Henry Ford, Rimbaud, Cendrars, Casanova, Picabia, Marcel Duchamp e os corredores de automóvel Nuvolari e Malcolm Campbell são citados como exemplos. Não há, estranhamente, nenhuma referência a Cocteau, Picasso ou Freud. Na verdade, os músicos *avant-garde* que realmente tinham ouvido *jazz* autêntico, como Ernest Ansermet e Darius Milhaud, fizeram comentários precisos e abertos, embora alguns deles relutassesem em se separar rapidamente das belezas dessa “música que é tão mecanizada e precisa como uma máquina” (Darius Milhaud)¹⁶ para considerar o *jazz* não mecanizado, e consideravam seus empréstimos superficiais.

Dentro do próprio *jazz* híbrido havia buscas e ambições raramente encontráveis entre os modestos artesãos do Tin Pan Alley. Em um certo vago sentido não totalmente determinado pelo

sentimento de classe, eles achavam que era uma linguagem que tinha uma seriedade que, por exemplo, *Ireland must be Heaven, for My Mother Came from There*, ou *There's a Broken Heart for Every Light on Broadway* não tinham. O famoso concerto de Paul Whiteman no Aeolian Hall, em 1924, destinado a estabelecer as credenciais acadêmicas para o "jazz sinfônico", mereceria todo o desdém dos caras realmente bons — porém, com raras exceções, não houve oposição, pois a intenção era trazer o jazz para o palco de concertos. (A propósito, a *Rhapsody in Blue*, de Gershwin, que foi apresentada pela primeira vez naquela ocasião, é um exemplo respeitável de música *light* influenciada pelo jazz.) O jazz ansiava por um reconhecimento maior do que o de mera música de dança desde que havia surgido do *Deep South*. E com razão.

O jazz híbrido se espalhou com uma rapidez incrível por todo o mundo, ajudado pelo gramofone, pela moda das classes altas de adotar anglo-saxonismos e americanismos (ex.: *le five-o'clock, the tea-dance*), e pelo prestígio e pelo terrível fascínio dos EUA dos dias de glória de Henry Ford, da Wall Street, de Lindbergh e da Lei Seca. No finalzinho dos anos 20, entretanto, observamos o início da expansão de jazz puro em algumas pequenas comunidades atípicas e obscuras na Europa e, em um grau menor, na América do Norte.* Os discos de gramofone importados de músicos nova-iorquinos brancos, e posteriormente dos grandes músicos negros, foram quase que totalmente responsáveis — na Europa, ao menos — pela criação desses pequenos grupos de devotos.

Felizmente, quando a Depressão varreu os EUA, algumas centenas — ainda não os havia aos milhares — de fãs europeus estavam prontos. Não resta dúvida de que os historiadores de jazz exageraram o efeito catastrófico da queda de preços em sua música, embora não se conteste que tempos difíceis dizimem qualquer indústria que dependa de gastos de dinheiro extra, a menos que ela esteja apoiada nos ricos, que nunca se ressentem da falta de dinheiro. O jazz não morreu na América do Norte entre 1929 e o início da onda do *swing*, em 1935. Novas bandas de músicos negros tocando música para dançar sobreviveram, embora, em muitos casos, de maneira precária. Elas conseguiam competir com o cinema. Ellington, Lunceford, os Cotton Pickers de McKinney, Benny Moten, Earl Hines, Fletcher Henderson, Cab Calloway, Luis

Russel, Andy Kirk e outros viram a Depressão passar, ajudados pelos prósperos clubes em cidades de *gangsters* (e portanto totalmente abertas) como Chicago e K.C. [Kansas City] e pelos salões de bailes do Harlem. Esses foram, na verdade, os anos de formação do estilo das grandes orquestras. Porém, vários musicos e cantores menores, de estilo tradicional ou inadaptável, que haviam sido levados pela modesta prosperidade do mercado de músicos negros, vários músicos que haviam preferido a vida casual de alto nível dos pequenos conjuntos de pequenos clubes e apresentações isoladas (*gigs*), se viram na rua.¹⁷ E para a indústria de discos, a queda foi uma catástrofe inacreditável: entre 1927 e 1934 as vendas caíram em 94 por cento.

O pequeno mercado europeu podia ao menos assegurar a gravação de alguns discos de algumas formas de jazz, para os quais a demanda norte-americana havia virtualmente se exaurido. Os exemplos mais notáveis estão entre as gravações feitas pelo mecenas do jazz, John Hammond Jr., para a English Gramophone Company, a partir de 1933. A Europa também forneceu trabalho temporário para músicos norte-americanos, embora a ação político-sindical tenha cerceado o espaço para turnês estrangeiras a partir da década de 1930.* Armstrong esteve na Inglaterra em 1932 em 1933-35, Fats Waller passou grande parte dos anos 30 na Europa, Benny Carter excursionou na Europa entre 1935 e 1938; Coleman Hawkins, de 1934 a 1939; Sidney Bechet fez vários *tours* entre 1928 e 1938, enquanto muitos músicos se auto-expatriaram por longos períodos — o trompetista Bill Coleman, em Paris a partir de 1933; o pianista Teddy Weatherford, na China (juntou-se a Buck Clayton em seu exílio voluntário entre 1934 e 1936); o clarinetista Rudy Jackson, na Índia e no Ceylão. Sua presença, naturalmente, ajudou a aumentar o número de amantes do jazz na Europa.

Os conjuntos europeus, tentando tocar jazz "autêntico" ou *hot*, começaram também no final da década de 1920. O grupo de Fred Elizalde, em 1927, foi o pioneiro na Inglaterra. Eram, principalmente, grupos tocando em estranhos *nightclubs*, ou bandas montadas para gravações que a já existente quinta-coluna de fãs do jazz induzia os executivos da indústria de discos a fazer. Por

* O fascismo, na Alemanha e na Itália, brigas entre os sindicatos de músicos ingleses e o norte-americano (1935-1956) e o aumento do isolamento cultural da URSS, onde as bandas de jazz americano haviam excursionado na década de 1920, fechou grandes áreas da Europa para esses músicos. Na Inglaterra, entretanto, ainda podiam ser levados números solo.

* Ver cap. "O público".

que, afinal, eles não deveriam arriscar 45 libras para pagar os salários e todas as despesas da banda de Spike Hughes, pioneira na Grã-Bretanha, para uma sessão de gravação?¹⁸ A partir do início da década de 30, o público *hot* já era grande o suficiente para fundar clubes, representando uma modesta demanda. O primeiro clube de *jazz* norueguês foi fundado em 1928, quando um editor de música — hoje próspero — achou que valia a pena organizar recitais de discos *hot* em Londres em 1930, e em 1935 a Dinamarca, que se arrogava o título de país mais *hot*, promovia conferências sobre *jazz* em suas escolas e três concertos de *jazz* por ano, organizados pelo maior jornal de respeito do país.¹⁹ O empreendimento musical mais ambicioso dessas seitas e o empreendimento mais original de *jazz* europeu até o momento foi o famoso Quinteto do Hot Club de France (1934-1939), cuja estrela era o notável guitarrista cigano Django Reinhardt (1910-1953). Uma série de sessões de gravação europeu-americanas também foram organizadas, principalmente na Holanda e na França, que se tornaram, cada vez mais, o quartel-general do *jazz*, graças aos trompetes intelectuais, tocados com força e maestria, de seus escritores e colecionadores de *jazz*.

Se a Depressão quase exilou o *jazz* autêntico dos EUA, o país foi reconquistado, de maneira triunfante, em meados da década de 30. Entre 1935 e 1940, a música *pop* mais uma vez capitulou frente ao *jazz* (agora denominado *swing*), como acontecera em 1914-1920. Além disso, o *jazz* ao qual ela cedeu estava muito mais perto do *jazz* autêntico do que quando líderes de orquestras ansiosos colocavam alguns saxofones atrás de partituras, usavam síncope e tocavam *Danúbio Azul* como se fosse *Danúbio Azul Blues*. Na verdade, a música *pop* adotou, quase que totalmente, as técnicas e os arranjos instrumentais elaborados pelos músicos negros e, especialmente pelas *big bands* negras, nos anos 20. E isso foi muito mais fácil, uma vez que essas inovações no *jazz* autêntico eram, elas próprias, resultado da influência da música *pop*, para não dizer do desejo natural de profissionais do entretenimento negros de tomar o trem do lucro fácil. De qualquer maneira, a diferença em gênero entre a orquestra *hot* de Benny Goodman, que se tornou a rainha do campo de batalha musical, e a orquestra *sweet* comum — ela própria infiltrada de *jazz* híbrido — era muito menor em 1935 do que diferenças entre gêneros equivalentes em 1917, quando os clientes do Reisenweber em Nova York precisavam ser informados de que a música da Original Dixieland Jass Band era para ser dançada.

Por que o *swing* reinou, em meados da década de 30, não é, portanto, uma questão tão difícil de se responder quanto o é

por que o *jazz* conquistou a música *pop* no período 1914-1920. Isso não poderia, de qualquer forma, ter acontecido muito antes: as inovações instrumentais e orquestrais, e o próprio *swing*, muito rítmico, do qual a moda tirou o próprio nome, estavam ainda muito pouco elaborados antes da segunda metade da década de 20, e depois disso interveio a Depressão. O apelo do *swing* vinha de uma combinação de ritmos cada vez mais insistentes, e de um ruído considerável. Uma série de muros de sons metálicos, avançando inexoravelmente em direção ao ouvinte, verdadeiros vagalhões arrebentando com força, uma batida de bateria propulsora, ocasionalmente quebrada por uma saraivada de tiros certeiros de virtuosismo: essa era a sua fórmula básica. O apelo do *swing* alcançava quase que exclusivamente os adolescentes. A fase moderna da música *pop* na qual o público básico vai de 21 anos para baixo, até onde o poder aquisitivo tem alguma representação significativa, começa em meados dos anos 30. De qualquer maneira, os jovens, principalmente os estudantes universitários, ditavam a moda. A Casa Loma Orchestra, de Glen Gray Knoblaugh (antecessora da Banda de Glenn Miller) que, no início dos anos 30, tinha como público-alvo os estudantes universitários, ficou conhecida como a primeira banda de brancos que se propunha uma política de *jazz* e uma das pioneiras do *swing*. Provavelmente ela não foi realmente a primeira. A orquestra de Benny Goodman (formada em 1934), empresariada por um executivo recém-saído da faculdade, teve pouco sucesso antes de atingir o público adolescente e de estudantes universitários na Califórnia, em meados de 1935. O público do *swing* era um público dançante, porém com uma diferença, pois os movimentos atléticos e acrobáticos que a música suscitava (*jiving, jitterbugging*) eram mera liberação de energia sexual por meio do ritmo, em lugar de buscar desculpas para antegozar carícias sexuais. Fica extremamente difícil um comportamento sexual quando se está jogando os braços e pernas de um lado para o outro ou rodopianando a parceira com o braço estendido, principalmente em corredores de salões de concerto e teatros. (Isso também teve desdobramentos posteriores.) Na verdade, o *swing* já não era, primordialmente, uma música para se dançar apenas. Ao contrário, tratava-se de música para se “escutar ativamente” — bater o pé, agitar o corpo e escutar. As legiões de fãs em volta do palco — que se tornaram marca característica dos eventos de *jazz* — surgiram naquele período. Essa tendência a escutar, em vez de dançar, não ficou confinada ao *swing*. A principal orquestra *sweet*, Guy Lombardo’s Royal Canadians, dizia que devia o seu sucesso

em grande parte à descoberta de que seu enorme público de rádio raramente se sentia inclinado a dançar.²⁰ Talvez o triunfo da radiodifusão tenha sido responsável pela redescoberta da música *pop* como algo que pode ser assimilado passivamente. Conseqüentemente, o produto característico da era do *swing* foram as *big bands* fazendo concertos ou *performances* variadas, além de tocar em locais de dança: uma fórmula que perdurou. No entanto, como as bandas desse tipo e padrão ficavam virtualmente confinadas aos Estados Unidos, o *swing* fez as suas conquistas no exterior — talvez com exceção da Grã-Bretanha — principalmente por meio dos discos. O público estrangeiro, portanto, era mais restrito do que no *jazz* híbrido da década de 20 e parecia ser, em grande parte, uma versão expandida do público de *jazz* autêntico.

Enquanto isso, ocorriam desenvolvimentos que pareciam fazer do *jazz* autêntico um movimento de massa internacional para, eventualmente, comercializá-lo. Havia os assim chamados movimentos *revival*, que produziram seus primeiros resultados importantes em 1938-1939, com consequências maciças quase que simultaneamente nos Estados Unidos e na Europa, nos últimos anos da guerra e nos primeiros anos do pós-guerra. Eram fenômenos singulares, pois não surgiram nem da lógica interna do desenvolvimento do *jazz* — isto é, de tendências que evoluem a partir dos próprios músicos — nem da lógica do comercialismo. Eram quase que totalmente produtos de doutrinas intelectuais destinadas, antes de mais nada, a redescobrir as fontes esquecidas e “puras” do *jazz* e da música folclórica que havia por trás. Nos Estados Unidos, o *New Deal* de Roosevelt lhes deu um ímpeto político poderoso. Uma era que orgulhosamente professava voltar às origens do movimento político norte-americano, entre os pobres, os desfiliados, os radicais, revolucionários e populistas, achava muito natural que também se voltasse às origens da cultura americana, que se redescobrisse a enorme riqueza da linguagem popular americana. E isso não era mero arcaísmo. Afinal, os organizadores no Sul de Illinois, no Tennessee e no Alabama encorajavam seus militantes com *blues*, canções *hill-billy* e *spirituals* de sindicatos, pela simples razão de que essas modalidades ainda eram uma linguagem cultural viva. Os menestréis violinistas e guitarristas, como o grande Leadbelly (descoberto e gravado para a Biblioteca do Congresso nessa época) faziam canções de sindicatos tão naturalmente quanto canções *gospel*, e da mesma maneira:

*Have you belonged to dis union;
Do you belong to dis union;*

*we are union people.
Yes, lord, we went to dat office
An sho' have signed.
Got your name on de record
An we sho' done joined.*

O período entre 1930 e 1941, portanto, viu os intelectuais “indo ao povo”, coletando, gravando e cantando a sua música com satisfação. As músicas folclóricas antigas e novas se tornaram parte de uma atmosfera da esquerda americana; nenhuma festa de escritores do Greenwich Village ou de Hollywood era completa sem alguém que cantasse *John Henry* ao acompanhamento de uma guitarra. A maioria do material assim coletado era “pré-*jazz*”; porém, entre as canções esquecidas assim ressuscitadas, também havia *jazz* da primeira fase. Os Lomax da Biblioteca do Congresso produziram o mais importante documento solo de *jazz* de Nova Orleans em 1938, quando abriram os estúdios de gravação para um garboso senhor “Benvenuto Cellini” com anéis de ouro e um diamante incrustado em seu dente incisivo anterior, que queria defender o seu lugar de único inventor do *jazz*: Ferdinand ‘Jelly-Roll’ Morton. Com isso, ajudaram a criar um clássico.

Um movimento paralelo estava ganhando força entre os amantes do *jazz* e colecionadores, cujas fileiras, naturalmente, se sobreponham em grande medida àquelas dos *New Dealers* políticos ou musicais da República Espanhola, comunistas e outros, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Na Inglaterra, esse movimento tomou preponderantemente a forma de um protesto contra as tendências cada vez mais “comerciais” do *jazz* na era do *swing*. Agora que até mesmo o *jazz* autêntico era notícia, a nostalgia pelos bons velhos tempos, quando apenas os entendidos o ouviam ou apreciavam, se tornava irresistível. Desde mais ou menos 1938, os colecionadores e críticos começavam a organizar sistematicamente gravações de artistas de *blues* e *jazz* esquecidos, porém especialmente das tentativas de músicos originais de recapturar o *jazz* quintessential, que era o de Nova Orleans. Dentro os vários marcos dessa época, dois merecem especial atenção: a gravação feita pelo crítico francês Hugues Panassié de um magnífico grupo de discos do estilo Nova Orleans com Sidney Bechet, Tommy Ladnier, Mezz Mezzrow e mais um ou dois músicos (1938), e a publicação, em 1939, de um volume erudito e nostálgico, o *Jazzmen*, primeiro grande produto daqueles anos voltados à erudição histórica²¹. No mundo internacional dos amantes

do *jazz*, cada uma dessas gravações e publicações, inicialmente importadas individualmente dos Estados Unidos, criava sensação. Nos Estados Unidos mesmo, os arqueólogos iam mais longe, e pela metade da guerra — 1943 foi o ano crucial — tinham chegado a ponto de realmente trazer velhos músicos aposentados de Nova Orleans de volta à atividade, comprando dentaduras e trompetes para tanto e lançando-os para um público receptivo de jovens brancos. A Califórnia foi o ponto central desse movimento.

Mesmo antes de os primeiros músicos de cabelos brancos testarem suas novas dentaduras e trompetes, músicos brancos jovens — por razões que abordaremos posteriormente, os jovens negros eram imunes ao movimento de restauração — já tinham começado a esmerada reconstrução do estilo Nova Orleans. Lu Watters e a Yerba Buena Band, que iniciaram suas carreiras no finalzinho de 1939, grandemente apoiados pelos estudantes de Stanford e Berkeley,²² foram os pioneiros desse movimento, que foi provável e paradoxalmente o estilo mais characteristicamente “branco” na história do *jazz*.^{*} A lentidão com que as gravações eram lançadas na Europa (para não falar da impossibilidade de se lançar *jazz* americano nos territórios ocupados pelos nazistas) postergou o surgimento de jovens revivalistas fora da América. Contudo, em 1943, a Austrália já contava com alguns (o grupo Graeme Bell); em 1944, a estrela de Nova Orleans se ergueu no pub Red Barn, na improvável Belém de Bexley Heath (George Webb e seus *Dixielanders*), enquanto que depois da liberação surgiram bandas de *revival* com um purismo fanático em Paris (Claude de Luter), com um pouco mais de liberdade na Holanda, onde os fundamentos do *jazz* remontavam a 1939 (Dutch Swing College), e em outros lugares. A banda de *jazz* típica dos pequenos porões, com o trompetista tentando tocar como Louis Armstrong e o clarinetista como Johnny Dodds, se tornou parte do cenário da Europa Central e Ocidental.

Por razões políticas ou até quase morais, o *jazz* ficou fora da Europa do Leste. As razões pelas quais as autoridades soviéticas se opuseram a ele (virtualmente nada sabiam sobre o *jazz*) é uma incógnita. O preconceito contra o *jazz* vem de muito antes

* O irmão de Bing Crosby, Bob, tinha lançado uma banda *Dixieland* semicomercial em 1937, e em 1939 um antigo músico da escola de Chicago, Muggsy Spanier, lançou a curta e encantadora carreira de sua banda de *ragtime*, enquanto que, em Nova York, um representante ainda mais típico de Chicago, Eddie Condon, fez sucesso com o *jazz* antigo e não planejado de seus anos de juventude. Mas esses músicos pertenciam a velhas gerações, não eram jovens.

da guerra fria, embora totalmente restrito aos russos — comunistas ocidentais e esquerdistas estavam entre os defensores mais entusiastas daquela música.²³ Eu diria que a música era vista como “decadente” por não se adequar ao padrão de respeitabilidade social puritana que as autoridades soviéticas procuravam inculcar. E realmente não se adequava. Mesmo os maiores e mais entusiastas defensores do *jazz*, e os mais convencidos de sua inocuidade moral ou de seu valor positivo não alegariam uma afinidade histórica ou natural dessa música com o puritanismo. De qualquer forma, os russos o mantiveram a distância, o que fez com que os europeus do Leste tivessem de ouvir *jazz* a partir das transmissões da rede AFN e da Rádio Europa Livre, ou então de visitantes estrangeiros que vinham para festivais de jovens. É interessante notar, porém, que quando as restrições do último período de Stalin foram revogadas em 1955-1956, na Polônia, na Alemanha Oriental e na Tchecoslováquia aconteceu um *revival* do *Dixieland*.

Enquanto isso, o *jazz* tinha feito uma conquista mais importante ainda: a própria África. A urbanização incrivelmente rápida da África negra a partir de 1940 fez surgir a necessidade de um música popular urbana que — por motivos óbvios — a indústria *pop* ortodoxa demorou a suprir. Na África ocidental, a música que assim surgiu baseava-se principalmente em linguagens locais, cruzada com influências caribenhas e uma pitada de Nova Orleans, porém não muito grande. Na África do Sul, por outro lado, principalmente em Johannesburg, a população negra urbanizada adotou o *jazz* americano que advinha principalmente, em termos de som, das grandes bandas da era do *swing*. A África do Sul é hoje, provavelmente, o mais próspero centro de *jazz* criativo fora da América.

Em meados da década de 50, portanto, o *jazz* tinha se tornado uma linguagem mundial. A maior resistência se fez sentir nos países cuja tradição musical era totalmente não européia ou não africana, como no mundo muçulmano, por exemplo, e na Ásia (com exceção do Japão, que sempre esteve aberto a influências ocidentais), e naqueles países onde as tradições musicais eram especialmente fortes, como no caso da tradição ibérica e de países ibero-americanos. Na verdade, aí o *jazz* encontrou mesmo resistência. O flamenco andaluz, no período de vida do *jazz*, mostrou consideráveis poderes de propagação nas áreas hispânicas, embora não tenha nenhuma influência fora desses territórios. A música latino-americana, por outro lado, vem disputando o lugar de música popular ocidental com o *jazz*, utilizando como

ponta-de-lança tangos, sambas e rumbas, ao mesmo tempo que, desde 1940, se incrustou efetivamente no próprio *jazz* com a onda de música cubana jazzística. A música caribenha teve um modesto progresso na América, Inglaterra, Escandinávia e África ocidental, principalmente através dos pobres versos burlescos do calipso, porém talvez (à exceção da África Ocidental) apenas em razão da novidade. As prósperas tradições de música ligeira e popular em outras partes também impuseram algumas limitações ao *jazz*, embora não tenham evitado que se estabelecessem cabeças-de-ponte; a *canzone* italiana, a *chanson* francesa, os tipos de música para acordeão e várias outras linguagens resistiram a ele. Claro está que, à exceção de alguns grupos sociais ou dentro de determinadas faixas etárias, o *jazz*, mesmo diluído, nunca gozou de monopólio musical. Mesmo nos Estados Unidos, outras formas se mantiveram e, em todos os lugares, tipos mais antigos de danças persistiram, como a valsa, por exemplo, embora de forma mais modesta do que antes. Novamente, a não ser em áreas urbanizadas anglo-saxãs, o *jazz* demorou muito mais a penetrar no campo do que na cidade, na pequena cidade do que na grande. Não resta dúvida, porém, que o *jazz* é hoje uma linguagem mundial, não só em sua forma híbrida de música para se dançar com tonalidades jazzísticas, mas também em sua forma mais pura. E não há dúvida também de que, se não fosse por fatores políticos, ele teria se espalhado ainda mais.

O quanto isso se deve ao prestígio e à propaganda dos Estados Unidos e à sua posição de domínio na indústria de entretenimento é assunto a se discutir. Provavelmente não muito, a não ser talvez a forma original de *jazz* híbrido. O principal órgão internacional de disseminação do *american way of life*, Hollywood, sempre deu muito pouca atenção ao *jazz*, por se tratar de um gosto de minoria na América. A indústria de música *pop* americana teve muito menos capacidade de penetração fora da esfera anglo-saxã do que o *jazz*: até quase o presente, Tin Pan Alley não havia alterado substancialmente o padrão de sucessos musicais franceses, alemães, espanhóis, etc. Na verdade, o *jazz* fez seu caminho às suas próprias custas. E só depois de tê-lo feito foi reconhecido pelo governo americano como um agente de propaganda do *american way of life*, durante a guerra fria, usando-o para penetrar a barreira Leste-Oeste, inundando o ar com ondas de rádio de *jazz* e enviando músicos de projeção ao exterior como "embaixadores culturais". Portanto, desde 1947, a expansão do *jazz* se deve também ao apoio oficial. Por outro lado, o *jazz* já tinha percorrido um longo caminho sem esse apoio, e te-

ria sem dúvida continuado a fazê-lo em todos os países onde discos de *jazz* pudessem ser obtidos livremente.

Talvez seja cedo demais para avaliar a fase mais recente da expansão do *jazz*: foi o registro do *rhythm and blues* na música *pop*, em sua forma quase que totalmente pura, como no *rock-and-roll* e nas ondas de *skiffle*. Este é o produto da metade da década de 50. Em muitos sentidos talvez tenha sido um dos avanços mais terríveis dentre os muitos feitos pelo *jazz*, pois não há dúvida de que o *rhythm and blues* não só varreu a música *pop* comum nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, ao menos em termos de vendas, mas também que seu poder de penetração nas *juke boxes* do mundo é muito, muito maior do que qualquer outro produto anterior do Tin Pan Alley americano. É espantoso ver virtualmente a mesma seleção de *hits* nas vitrolas de pequenas cidades italianas, em Manchester e sem dúvida em Wichita, e pensar que a total liberdade cultural os colocaria também em Moscou e Xangai. Isso talvez aconteça porque esta última moda reduziu o apelo da música aos seus elementos mais simples: um ritmo contínuo e elementar e uma voz gritando. Nos Estados Unidos, o fenômeno foi a criação da indústria *pop*, análoga às injeções de *jazz* de 1914-1920 e 1935-1940. Na Grã-Bretanha, no entanto, ele teve uma origem bem mais interessante, em um movimento totalmente espontâneo e não comercial de feitura de música com guitarras e instrumentos rítmicos improvisados, com um repertório de canções folclóricas americanas. Esses *skiffle groups* que prosperaram por alguns meses, antes de serem aniquilados pela comercialização, eram filhos diretos do *revival* de Nova Orleans, e realmente consistiam, originalmente, de cantores e guitarristas de bandas *revival* que se apresentavam ao público com *blues* e músicas do tipo Leadbelly, enquanto os outros músicos paravam para tomar uma bebida. O público de *skiffle* e *rock-and-roll* era totalmente adolescente ou subadolescente; na verdade, o fã habitual do *rock-and-roll*, a não ser que severamente retardado mental, tendia a ter entre dez e quinze anos de idade. O apelo universal da moda provavelmente se deveu a esse infantilismo. E embora ele tivesse começado a regredir ligeiramente por volta de 1960, o *rhythm and blues* permanecia poderoso na música *pop* dirigida aos adolescentes — que veio a ser o principal mercado para a Tin Pan Alley na próspera década de 1950.

Transformação

Quarenta anos após a publicação do *St. Louis Blues* (1914) o *jazz* havia se tornado, de uma maneira ou de outra, uma linguagem musical universal. Um empresário americano que quisesse fazer publicidade poderia anunciar um plano de recrutar uma orquestra “internacional” incluindo músicos dos treze países europeus, como poderia também escolher músicos de outros continentes. Apesar disso, o *jazz* permanecia quase que totalmente uma versão de segunda mão da música americana. A história da evolução e da transformação do *jazz*, ao contrário da história de sua propagação, permanece um assunto americano. Seus detalhes musicais serão discutidos nos capítulos “*Blues e jazz orquestral*” e “*A realização musical*”. Este capítulo irá apenas tentar colocar o assunto todo em perspectiva. E isso se justifica, pois o desenvolvimento interno do *jazz* foi tão rápido e chocante quanto a sua expansão, e mais surpreendente ainda. A evolução da música clássica ocidental, bastante rápida e revolucionária pelos padrões da história pregressa, é medida em séculos. No *jazz*, que passou por transformações igualmente profundas e revolucionárias — embora em escala bem mais modesta — essa evolução é medida em décadas. O percurso entre a procissão funerária de Nova Orleans e as “experiências jazzísticas de Charles Mingus” é, no mínimo, tão longo quanto o que vai de Monteverdi a Alban Berg.

Para maior conveniência, podemos dividir a história do *jazz* em quatro fases principais: 1. a “pré-histórica”, de c. 1900 a 1917; 2. a “antiga”, de c. 1917 a c. 1929; 3. o “período médio”, de

c. 1929 até o início da década de 1940; e 4. a "moderna", daí em diante; ou ainda, usando os rótulos comerciais atribuídos a cada uma dessas fases, *ragtime*, *jazz*, *swing*, e *bop* ou *cool*.* O historiador do futuro poderá detectar pontos de mudança cruciais, como por exemplo a ascensão do *jazz* ao *status* de "quase arte" ou a irrupção do *blues* na música *pop*. É mais prudente, porém, deixar essas descobertas àqueles que estarão em condições de ver a década de 1950 em perspectiva. Talvez seja conveniente também, considerar o *jazz* pré-histórico e o antigo juntos.

O *jazz* antigo (como nos estilos "Nova Orleans", "Dixieland", "Chicago" e "Nova York") é a música de pequenos conjuntos de improvisação, com arranjos rudimentares de cantores de *blues* e pianistas. O *jazz* do período médio é, essencialmente, uma música para orquestras comerciais maiores, com os virtuosos a que deram ensejo; uma música muito mais "composta" e "arranjada", bem como tecnicamente mais elaborada. O período moderno voltou a recorrer à improvisação e aos pequenos conjuntos, seja na forma do *jazz* antigo (os movimentos *revival*) ou em um salto deliberado para diante, na forma de música *avant-garde* (*bop*), parte da qual vem se tornando cada vez mais uma forma híbrida, entre o *jazz* e a música clássica (*cool*). Nessa busca, ele deixou de lado muito da improvisação em favor de gêneros de composição mais ambiciosos e sofisticados, embora nem sempre bem-sucedidos. Socialmente, o *jazz* antigo era uma música de habitantes do Sul ou primeira geração de migrantes negros para o Norte, que também era adotado ou ouvido por uma minoria de brancos. O *jazz* do período médio era uma música para negros aclimatados à vida das grandes cidades, e para uma massa de público composta de jovens americanos brancos. O *jazz* moderno é uma música *avant-garde* para músicos e uma *coterie* de intelectuais e boêmios brancos, embora esse público tenha aumentado, à medida que esses sons revolucionários vão se tornando cada vez mais conhecidos e aceitos, da mesma forma que aconteceu com os Picassos e Matisses de nosso século. O *jazz* revolucionário não é, absolutamente, uma música para públicos de cor, mas para jovens e intelectuais brancos. Na Europa, porém não na América, tem se tornado um tipo padrão de música para dança para adolescentes.

Por trás dessas modas, entretanto, um tipo de música tem permanecido relativamente imutável: o som quintessencial de ne-

gros urbanos e rurais, o *blues*. Um pouco mais rápido nas cidades, ele forneceu o grito *jumping* que é o pulsar de coração do gueto negro, quer venha de salões de baile, de bares, ou de igrejas. No fundo, o público de negros urbanos (não intelectualizados), que é o público fundamental de *jazz*, permanece fiel a isso mais do que a qualquer fase particular do *jazz*, pelo menos desde 1920. É por isso que o período médio do *jazz*, de orquestras de ritmo forte e balanço como as de Chick Webb e Lionel Hampton, ou os saxofonistas *jumping* como Earl Bostic, ficou muito mais popular nos meios negros do que quaisquer outros. Talvez por isso também que o *rock-and-roll*, que está remotamente baseado nos *jumping blues*, fez maiores incursões entre o público negro do que as modas anteriores o fizeram com a música comercial em geral. O *blues*, urbano e imigrante, permaneceu o *background* constante da evolução do *jazz*.

Esse esboço esquemático, quase uma caricatura, não pretende explicar ao leitor a evolução do *jazz*. Ele se destina meramente a dar uma orientação grosseira, como mapas em folhetos de horários de avião, que não devem ser julgados como representações geográficas precisas. Mesmo esses diagramas, porém, precisam chamar a atenção para os grandes pontos de cruzamento de correntes. Existem dois desses pontos muito importantes na história do *jazz*. O primeiro marca a transmutação de um tipo de música folclórica à antiga para uma forma híbrida entre a música *folk* e a comercial, com o isolamento cada vez maior do músico de *jazz* de seu antigo público. Em termos gerais, a evolução do *jazz* até 1941 pode ser explicada principalmente por esses termos. O segundo marca uma ruptura musical muito mais intencional: a revolução que produziu o *jazz bop* e o *cool jazz*, além de — modernistas e tradicionalistas não irão apreciar essa minha observação — uma volta deliberada ao arcaísmo dos *revival*istas. Em alguns aspectos esse foi o produto das tendências que tinham dominado a primeira fase da evolução do *jazz*, mas também refletia o que se poderia chamar de revolta "ideológica", na qual os elementos "políticos" eram incomparavelmente maiores. Em outras palavras, a evolução do *jazz*, até o final do período médio, era produto de músicos populares não conscientes de si, que tocavam para um público também não consciente de si, que buscava apenas entretenimento. (O pequeno público de *jazz*, consciente de si, apreciava mas não determinava a evolução do *jazz*.) A evolução do *jazz* desde 1941 mais ou menos (para ser mais preciso, desde 1938-1942) também foi produto de músicos conscientes, tocando para um público também consciente de si; isto é,

* Não pretendo discutir com os *experts* que preferem datar ou subdividir esses períodos de forma diferente ou que os chamam por outros nomes.

essa fase tem uma afinidade muito maior com a cultura de minoria. O *jazz* moderno não é tocado apenas por divertimento, por dinheiro, ou por requinte técnico: também é tocado como um manifesto — seja de revolta contra o capitalismo e a cultura comercial, seja de igualdade do negro ou qualquer outra coisa. A linha divisória entre os dois períodos, naturalmente, não é delimitada muito precisamente. Encontram-se antecessores do *approach* moderno antes do final da década de 30, da mesma forma que muito *jazz* continuou a ser feito sob o enfoque antigo. Isso porém não atrapalha o amplo espectro de validade da generalização. Em termos de música, a ruptura entre os dois períodos é realmente muito acentuada. A evolução do *jazz* até o final dos anos 30 seguiu uma direção única em termos gerais. Cada “estilo” derivava de seu predecessor, modificando-o ou acrescentando algo a ele. A evolução moderna começa com uma meia-volta intencional. Os revivalistas (um movimento mais do público do que dos músicos) rejeitaram deliberadamente o *jazz* existente, em favor de um tipo de música que estava virtualmente extinta há pelo menos dez anos. Os *boppers* (um movimento mais dos músicos do que do público) rejeitaram deliberadamente o *jazz* existente em favor de uma música que, pelos padrões existentes, soaria dissonante, anárquica e tecnicamente tão difícil de ser tocada a ponto de ficar quase que inacessível, a não ser por uns poucos elementos *avant-garde*. Eles também rejeitaram (como veremos no capítulo sobre músicos de *jazz*) a maioria das convenções sociais dos músicos de *jazz* mais antigos.

A primeira mudança crucial ocorreu com o público de *jazz*. O público local é totalmente diferente do público de outra cidade. Para o habitante de Nova Orleans, *Canal Street Blues* fala de uma rua não identificável, o 2.19 *Blues* fala de um trem não identificável. Para o menestrel local que cantava —

I'm goin' to Houston, Texas, "Lightning" Hopkins is the man I want to see,

Ob, Houston, Texas, "Lightning" Hopkins is the man I want to see

Well now, if you can't stand my jivin', I'm gonna give you the third degree.¹

Seu *blues* tinha uma finalidade específica: nesse caso em particular o desafio de um guitarrista (Sam “Lightning” Hopkins) por outro (Brownie McGhee). Para um público de fora, trata-se apenas de um *blues*, cujo título e texto — e portanto cuja música

— têm significado tão remoto quanto o dos discos com nomes exóticos, oriundos de gíria do Harlem, para os adolescentes de Blackburn. A arte folclórica, inevitavelmente, perde muito de sua concreção assim que sai da comunidade que reconhece suas alusões detalhadas e referências. À medida que o *jazz* se tornou o idioma musical geral para imigrantes negros que chegavam às cidades, perdeu inevitavelmente algumas de suas raízes.

Essa perda foi temporariamente camuflada pela demanda ilimitada de nostalgia que as comunidades desterradas costumam produzir, e que transformou a saudade de casa na doença endêmica do século XIX e início do século XX na Europa. Ela também fez com que as canções lembrando o passado (idealizado) se tornassem o produto típico do Tin Pan Alley do século XIX, com uma abundância de mães irlandesas e *yiddishe mamás* fazendo do lar um local onde nunca havia uma palavra de desencorajamento. Os migrantes negros, felizmente, resistiram à tentação de idealizar o bom velho Dixie, ou as suas infâncias. A massa de migrantes em direção às grandes cidades do Norte, no entanto, sem dúvida fez multiplicar a demanda por música “de casa”. Em seu nível mais modesto, isso produziu o que se chamou de “circuitos de cantores de *blues*”, salões de bares e “festas de aluguel”* no Harlem ou no cinturão negro de Chicago, servido por guitarristas desafiadores ou pianistas itinerantes. Em um nível mais alto, produziu o público de massa para os cantores clássicos de *blues* nos grandes teatros de *vaudeville*, e a demanda pró-*jazz* de Nova Orleans em cidades como Chicago. Comercialmente, esse fenômeno produziu uma grande colheita de *blues* e outras peças de *jazz*, que receberam nomes de locais específicos no Sul: St. Louis, Beale Street, Perdido Street, Memphis, Dallas, Nashville Woman's *Blues*, Milenberg Joys, e assim por diante. No entanto, a demanda pela “velha música” era estritamente limitada, até pelo sentimento de superioridade que o negro urbano do Norte sentia em relação aos negros do Sul. O modo de vida da cidade, a emancipação e o progresso era o que eles almejavam, a não ser, talvez, com respeito à religião. O rápido declínio e queda dos grandes cantores clássicos de *blues* depois de 1927 ilustra a tênue lealdade para com a “velha música”. Não é à-toa que

* As festas de aluguel eram organizadas por inquilinos que não conseguiam pagar o aluguel, contratavam um pianista, ofereciam bebidas e pés de porco, e cobravam entrada de amigos e vizinhos, na esperança de conseguir tirar algum lucro. A descrição clássica é feita por Bessie Smith em *Gimme a Pigfoot*.

o público negro permaneceu imune ao movimento de restauração do *jazz* tradicional e do *blues*.

A segunda mudança crucial, quase uma consequência natural da primeira, foi o recolhimento da música tradicional ante a música *pop* comercial; ou mais precisamente, a incrustação da música *pop* no *jazz*. Uma vez fora de seu contexto tradicional, nada é menos resistente do que a arte *folk*, pois seus artistas e seu público não a praticam por preferência mas por ser a única forma de arte que conhecem. O novo público, desprezando seu passado sofrido, queria novas formas de entretenimento. O músico desejava ganhar dinheiro. A indústria de entretenimento estabelecida da cidade moderna fornecia o dinheiro e os padrões. Por que os músicos deveriam se opor? O *jazz* se tornou pesado e progressivamente infiltrado com elementos *pop*. No entanto, não se tornou música *pop*. Permaneceu, em aspectos importantes, o parceiro dominante no casamento com o comercialismo, pois o músico de *jazz*, embora aceitando a comercialização de bom grado, por outro lado inevitavelmente a rejeitava como cansativa e automática, uma atividade pouco adequada ao artista criativo: "Música de Mickey Mouse", como diriam os músicos "quentes" dos anos 30. Muito da evolução do *jazz* foi, portanto, determinada por essa atração e repulsa do *pop*.

Ambos transformaram a orquestra de *jazz*. Como vimos, a história do *jazz* a partir do início da década de 20 em diante, é, em grande medida, um progresso em direção às grandes bandas *swing*; porém as *big bands*, com sua instrumentação característica e seus "arranjos" é apenas o resultado da tentativa de fazer do *jazz* uma forma de entretenimento de mais sucesso. O *jazz*, porém, transformou a *big band*, que na música *pop* é uma mera coleção de zumbis musicais, que não ligam muito para o que tocam. A *big band* de músicos de *jazz*, que só tocam bem quando animados por uma centelha criativa, exigiu considerável inovação musical antes de dar certo. Alguns dos desenvolvimentos musicais mais importantes no *jazz* podem ser rastreados à necessidade de adaptar as *big bands* ao *jazz*; notadamente o desenvolvimento e a sofisticação, progressivos e constantes em termos de ritmo, sobre o qual toda a estrutura do *jazz* deve sempre permanecer. A evolução das sessões rítmicas, desde a antiga batida até o elástico *swing* do período médio, é um exemplo disso.

Novamente, a comercialização transformou o repertório do *jazz*, que, por motivos óbvios, se apoia cada vez mais na música *pop* atual, a "balada". A história do *jazz*, desde 1917, bem poderia ser escrita como sendo a das tentativas de chegar a ter-

mo com os sucessos musicais. A balada não formava uma grande parte do repertório de Nova Orleans ou do velho *blues*; quaisquer canções *pop* usadas eram assimiladas às tradicionais marchas, *stomps*, *blues*, etc., à maneira habitual, entre os artistas folclóricos. A conhecida versão de Bessie Smith *Alexander's Ragtime Band* é um bom exemplo.* No extremo oposto, o repertório do *jazz* moderno se baseia quase que exclusivamente em baladas, com os principais experimentos dos *boppers* sendo simplesmente canções de sucesso transformadas, como *How High the Moon* ou *All the Things you are*. Mesmo quando toca *blues*, um trompetista moderno como Miles Davis automaticamente pensa em termos da maneira de tocar baladas, em vez de pensar em uma obra de *blues* tradicional.² O *jazz*, porém, transformava a balada a ponto de torná-la irreconhecível. Quando era tocada ou cantada corretamente, ou quando era ridicularizada, como no caso das canções satíricas para piano de Fats Waller, ou a tomavam a sério, transformando-a em uma expressão de emoção comovente e sincera, como nos casos de solos de trompete de Louis Armstrong e nas canções das grandes cantoras, como Billie Holiday e Ella Fitzgerald. Quando usada como base para a improvisação de *jazz*, ela era progressivamente elaborada, até que, em *jazz* moderno, o tema real da música como tinha sido originalmente escrita talvez nem aparecesse mais. Em ambos os casos o *jazz* selecionava. Cada "estilo" de *jazz* escolhia, da massa de *hits* atuais, um determinado número de *standards*, obras que a prática tinha mostrado serem especialmente adequadas para a elaboração do *jazz*, incorporando-as no núcleo de seu repertório permanente. Assim, dentre as quase oitenta canções *pop* lançadas em 1928, e listadas na *History of American Popular Music*, de Spaeth, apenas quatro se tornaram *standards* de *jazz*: *I can't Give you Anything but Love*, *Diga-diga-doo* (ambas escritas para o show negro *Blackbirds* de 1928), *Sweet Sue* e *Nagasaki*.

Inevitavelmente, porém, a música comercial repelia e entendia o músico de *jazz*, e as grandes bandas impunham uma disciplina impessoal e estranha sobre ele. A história da banda de Duke Ellington, sem dúvida a menos medíocre das orquestras de *jazz* de sucesso, é de desilusão e descontentamento progressivos en-

* Aconteceu de uma antiga canção *pop*, assim assimilada, ter acabado — via popularidade que mais tarde alcançaram os cantores de *blues* — voltar a figurar na *hit parade*. Esse foi o caso de *Goodnight Irene*, uma canção da safra de 1892, levada para o repertório do menestrel folclórico Leadbelly, e redescoberta, por ele, nos anos 40.

tre os músicos, quase desde o momento em que o pequeno grupo de solistas se constituiu em uma banda organizada com "arranjos": "nunca mais", diz o seu historiador, "tocar repetiu a expressão exultante e pessoal que havia experimentado".* Se isso acontecia em bandas de *jazz* que não faziam grandes concessões, acontecia mais ainda com aquelas que, deliberadamente, tentavam agradar às massas a todo custo, para não falar das bandas "doçes", "piegas", nas quais muitos músicos de *jazz* brancos tinham de ganhar a vida.

O terceiro desdobramento crucial do *jazz* foi consequência dessa revolta. Os músicos de *jazz* aprenderam a conviver com dois mundos musicais diferentes: um no qual ganhavam a vida, e outro, após o horário normal de *shows*, no qual tocavam para agradar a si mesmos — o mundo das *jam sessions*. A não ser por aqueles que, como muitos músicos de *jazz* brancos de antes de 1935, trabalhavam apenas em bandas estritamente comerciais, esses dois mundos não eram tão demarcadamente diversos como se poderia pensar. As *jam sessions* eram em geral vistas meramente como o laboratório experimental no qual idéias, que mais tarde seriam usadas em público, eram testadas e elaboradas. Além disso, todos os músicos *jazz* ainda sonhavam, e continuaram a sonhar, com um estado combinado de coisas, onde poderiam tanto tocar como quisessem e agradar ao público; ou, de qualquer maneira, ganhar a vida e tocar para um público que não atrapalhasse muito. A história do *jazz* está repleta de grupos desse tipo fazendo pequenas temporadas em clubes, que sempre acabavam em *jam sessions*, à medida que outros músicos apareciam para "dar uma canja" ou se reuniam para gravar em um estúdio. A grande diferença entre tocar para músicos e tocar para o público foi estabelecida; e assim se tornou cada vez mais precisa a distinção entre tocar música "comercial" ou por interesse:

"Bem, Dizzy e Milt Hinton", diz Danny Barker, guitarrista, "entre os *shows* de duas horas e meia no Cotton Club... se retiravam para o sótão. Dizzy tocava suas novas progressões harmônicas, e ele e Hinton experimentavam as diferentes idéias e padrões melódicos, e me convidavam a subir e me juntar a eles. Porém, depois de um *show* de duas horas e meia, algumas vezes eu ia, outras não. Porque o que eles faziam exigia muita concentração mental em harmo-

nias. Era muito interessante, mas eu não conseguia subir e gastar energia em algo não comercial".³

O *jazz*, originalmente uma música folclórica urbana, se desenvolveu portanto, simultaneamente, em direção à música *pop* comercial e em direção a um tipo de música especial para músicos, isto é, o embrião da música de arte. Os anos 20 e 30, na evolução do *jazz*, foram dominados por uma mudança em direção ao comercialismo (embora, como vimos, isso não tenha resultado em música *pop*, mas em um tipo de música independente, cada vez mais baseada em material *pop*). Os anos 40 e 50 foram igualmente dominados pela reação à música de músicos — a música *avant-garde*, semi-arte dos músicos que tocavam *bop* e *cool*, em grande parte destinada a ser incompreensível pelo *não-expert*. A despeito de esforços consideráveis, porém, até agora não se produziu música de arte no sentido ortodoxo do termo, mas um tipo de música independente, cada vez mais infiltrada por elementos de música clássica. Suspensa em algum ponto entre as origens de música folclórica e a música *pop* de arte, em direção às quais ele é, simultaneamente, instado, o *jazz* permanece difícil de ser classificado.

Essa dificuldade — e com ela a maioria dos méritos do *jazz* — decorre do fato de, no fundo, o *jazz* nunca ter deixado de ser música folclórica. Ele simplesmente se retirou da comunidade mais ampla do público *folk* tradicional e do artista *folk*, para entrar na comunidade mais estreita, porém real e vívida, do músico artesão profissional. Dentro dessa comunidade, a música continuou a viver o mesmo tipo de vida da música *folk*; flutuando e variando, pessoal, tradicional, com a divulgação feita "de boca em boca" e por meio de aprendizes, criada à medida que era tocada, refletindo todas as facetas das vidas dos músicos. Seus termos de referência eram mais restritos. Os títulos de discos de *jazz*, da metade dos anos 20 em diante refletem brincadeiras esotéricas e alusões, muitas vezes expressas em gíria do Harlem, do tipo *hipster*, deliberadamente designada para confundir os de fora. Os títulos cifrados dos números de Ellington no final dos anos 30 são bons exemplos disso: *Hip Chick*, *Old King Dooji*, *Portrait of the Lion* (Willie "The Lion" Smith, um conhecido pianista nova-iorquino), *Little Posey* (apelido de um dos trompetistas de Ellington), *Weely* (apelido do arranjador), *Cotton Tail*, etc. Por outro lado, a sua evolução foi grandemente ajudada, pois a vida do músico de *jazz* é semelhante à do jogador de xadrez, que faz lembrar aquele em sua devoção exclusiva à sua arte, em uma su-

* Barry Ulanov, em *Duke Ellington*, pp. 108-109, descreve a queda no moral da banda de maneira clara.

cessão de jogos e torneios, sucessivas comparações de conquistas, uma mistura de cooperação e concorrência. A *jam session*, ocasião em que os músicos se reúnem, depois do trabalho normal, para seu próprio prazer, é ao mesmo tempo uma experiência coletiva e uma contestação. Jo Jones, o baterista, escrevendo de Kansas City, recria um aspecto disso:

Aqueles eram tempos bastante difíceis e, no entanto, os caras ainda achavam tempo para estudar, e quando encontravam algo novo, traziam para a *sessão* e mostravam aos outros músicos, qualquer que fosse o instrumento por eles tocado. Assim, eles tentavam aquele *riff* específico ou aquela concepção especial em uma sessão e o aperfeiçoavam. A idéia de uma *jam session*, portanto, não era mostrar quem tocava melhor do que o outro, era uma questão de fazer uma contribuição para a experimentação. As *jam sessions* eram a nossa diversão, a nossa válvula de escape.⁴

No entanto, Mary Lou Williams, a pianista, escrevendo sobre a mesma cidade, na mesma época, também recria o outro aspecto da sessão, o da concorrência — *cortar* ou tentar tocar melhor do que o outros:

A notícia de que Hawkins [o melhor saxofonista do período — FN] estava em Cherry Blossom se espalhou rapidamente e, em meia hora, lá estavam também Lester Young, Ben Webster, Herschel Evans, Herman Walder e um ou dois tenores desconhecidos se amontoando no clube para tocar.

Bean (apelido de Hawkins) não sabia que os tenores eram tão bons e não conseguia se controlar, embora tivesse tocado durante toda a manhã. Naquela noite eu estava cochilando quando, às 4 da manhã acordei com alguém batendo na janela.

Abri a janela e lá estava Ben Webster. Ele disse: "Levante-se, gatinha, estamos *jamming* e todos os pianistas estão cansados. Hawkins tirou a camisa e continua tocando. Você tem de vir".⁵

A comunidade de músicos de *jazz* existia — e existe — em todas as cidades onde o *jazz* é tocado, como as antigas comunidades de artesãos; e como os antigos vendedores viajantes visitavam a casa comercial de cada cidade, para encontrar os colegas e saber das novidades e oportunidades de trabalho, os músicos que viajam, de Los Angeles a Londres e a Paris, sabem onde aparecer para encontrar as pessoas certas, que podem contar quem está tocando na cidade, que música está acontecendo e onde se pode tocar com um conjunto. Pois o *jazz* é uma música cole-

tiva, praticada e discutida em comum. A atmosfera especial dessas comunidades semi-ancoradas, semiflutuantes de músicos, que conhecem o estilo de vida uns dos outros, que é diferente dos "quadrados" ou dos "de fora", em termos musicais ou não, fez o *jazz*. Tem de ser experimentado, nem que seja indiretamente. Os de fora não irão realmente entender até verem um experimentado profissional de outra cidade, com vinte anos de excursões nas costas, deixar sentada no sofá a bela corista escolhida por ele para passar a noite, enquanto fica duas horas escutando e discutindo discos de *jazz* com uns poucos músicos e colecionadores da cidade. E não que sejam seus próprios discos, apenas discos interessantes dos quais os músicos podem aprender alguma coisa. Talvez uma descrição de um músico possa dar uma ligeira impressão desse meio:⁶

Nas tardes de domingo, no início dos anos 40, alguns caras se juntavam em minha casa... nós fazíamos uma sessão de discos. Escutávamos muitos discos de Hawk. Ele estava gravando na Europa e nós conseguíamos. E tocávamos coisas nossas... Depois, no domingo à noite, íamos a Lewisohn Stadium, onde estava acontecendo a sessão da sinfônica. "Vamos à missa", dizíamos.

Mais tarde da noite íamos ao Savoy para ouvir Chick Webb. Era uma banda que tinha muito *swing*. Depois do Savoy, íamos ao Puss Johnson, um clube *after hours* na esquina da rua 130 e St. Nicholas, acho. Todo mundo aparecia lá. Todos os caras de todas as bandas da cidade. Eu me lembro de uma sessão em particular. Ben Webster e Pres (Lester Young) estavam lá, e todo mundo sabia...

A respeito da sessão com Ben e Lester, nunca se chegou a uma decisão. A casa estava dividida. A maioria do público era de músicos. Havia poucos não-músicos, exceto alguns grandes fãs de *jazz*. Naquelas ocasiões havia muito frango frito e uísque.

Esse lugar em particular era especial para os domingos à noite, a noite de folga dos músicos em Nova York naqueles tempos. Começava por volta das três da madrugada e ia até as 9 ou dezena da manhã. Sempre estava dia claro quando nós saímos. Era de cegar.

Naturalmente, a música tocada nessa comunidade de artesãos não era música *folk* no sentido tradicional. Mas ela tinha surgido da música *folk*, pois esse era o molde dos músicos, onde se formaram sua técnica e todo o seu idioma, e acima de tudo porque os artistas permaneciam sempre criadores-intérpretes, e nunca se tornaram meros executantes. O orgulho do ofício dos intérpretes acrescentava a isso os poderosos elementos da concorrência, da experiência e da constante busca por dominar problemas

técnicos cada vez mais difíceis. (Ao fazê-lo, os músicos não ficavam restritos às idéias convencionais a respeito das possibilidades dos instrumentos.) Tocar trompete com a fluidez tranquila de um saxofone, um trombone com o esplendor e a rapidez de um trompete, fazer a bateria "tocar música" além de acompanhar o ritmo: essas eram as conquistas que punham à prova os *experts*, e que talvez mantivessem o bom músico adiante do mérito executante. "Vamos tocar algo que eles não podem roubar, porque não podem tocar" era o refrão corrente nas conversas dos revolucionários *boppers*. E à medida que cada fase da música privada dos músicos alcançava sucesso comercial — algo em parte bem-vindo, em parte deplorado na época —, o incentivo para ir mais longe aumentava.

É por isso que a segunda metade dos anos 30 foi uma fase tão importante na evolução do *jazz*. Até 1935 o *jazz* mesmo tinha pouco de comercial. O amplo público branco exigia uma música *pop* de colorações jazzísticas, os fãs do "verdadeiro" *jazz* ainda não se constituíam em um número grande o suficiente para compor um mercado, os negros eram pobres demais para compor um mercado que valesse a pena. O *jazz* antigo tinha desaparecido. O *jazz* do período médio vivia uma vida submersa, prosperando mais nos modestos guetos negros como o Harlem e Kansas City, onde ninguém se importava com o que se tocassem desde que tivesse balanço, e nos boteiros e clubes noturnos onde ninguém ligava para o que se tocassem desde que os músicos não parassesem de tocar. Nessa altura, as *big bands* de *jazz* começaram a alcançar sucesso na venda de ingressos, embora isso tenha se dado mais pelas expressões menores (Goodman, Shaw, Dorsey, Glenn Miller) do que por suas estrelas genuínas — as bandas de Ellington, Basie, Lunceford e Chick Webb. Os amantes especializados do *jazz* se tornaram um público comercial, exigindo o impossível, ouvir *jazz* espontâneo e não planejado encontradiço nas *jam sessions* nos palcos de concerto. A comercialização engolia uma porção cada vez maior do setor "privado" do mundo do *jazz*. Assim, músicos e público começaram uma busca interminável pelo *jazz* genuíno e não contaminado, que seria só sua; os primeiros avançando ainda mais o território revolucionário do *bop*, os últimos se recolhendo cada vez mais em direção à remota fortaleza do Delta do Mississippi. Pobres esperanças! Assim que o valor comercial do "verdadeiro" *jazz* foi reconhecido, o pessoal *pop* passou a adotar, avidamente, todas as novidades, assim que elas apareciam. Poucos anos depois do fim da guerra, toda a *big band* comercial que se prezasse tocava ar-

ranjos *bop*, e os *boppers* avançaram ainda mais em direção aos Bartóks e Milhauds que, como bem se sabe, até agora nunca produziram um disco que figurasse na parada de sucesso, enquanto os revivalistas se retraiam entre Armstrong de 1925 e Oliver de 1922, de Oliver à Eagle Band, de Bunk Johnson, de 1913, e, dali, ao suposto som de Buddy Bolden. Mas a pressão pelo sucesso de bilheteria era forte. Não que os músicos profissionais se ressentissem disso. Eles se ressentiam, apenas, das inevitáveis limitações impostas às suas invenções, experimentos, e da liberdade imposta: a tirania, por exemplo, dos "pedidos de músicas" que os forçava a repetir *ad nauseam* um limitado repertório de *standards*.

De 1935 até o presente a corrida continuou, e não se vislumbra o seu final, embora o caráter dos corredores tenha mudado ligeiramente. Pois, enquanto que no auge do *swing* eles se constituíam em uma massa de público "carente", a corrida passou a englobar uma massa cada vez maior de "verdadeiros" amantes do *jazz*, cujo peso tende a estrangular a música que tentam abraçar.

É fácil perceber por que o *jazz* do início dos anos 40 tendeu a tomar a forma de manifestos contra o comercialismo, contra o público, ou contra as atividades excessivamente esotéricas dos músicos: contra um ou outro aspecto da situação pouco saudável na qual a música tinha, inevitavelmente, se metido. No entanto, a revolução do *jazz* é maior do que isso. Do ponto de vista do público — o especializado público branco de *jazz* — o *revival* foi a primeira revolta de larga escala dentro da estrutura da música popular, contra a arte como produção de massa. Existe justiça histórica no fato de que no próprio coração da música "Mickey Mouse", em seu sentido mais literal, o Estúdio Walt Disney, ilustra a revolta do indivíduo. Uma das bandas mais caracteristicamente revivalistas, como Firehouse Five Plus Two, transbordando com improvisações coletivas e vida simples da música, era composta por técnicos, escritores e amadores daquele estabelecimento. (Outro aspecto dessa nostalgia pela época anterior à produção de massa também encontrou uma válvula de escape inicial, entre esses intelectuais californianos: a caça de automóveis com cantos arredondados. Um dos principais integrantes da banda também era um dos expoentes do Horseless Carriage Club — equivalente americano da moda de carros antigos — e a banda recebeu o nome do carro de bombeiros de 1914 que a banda comprou e com o qual fazia as suas excursões.) Essa revolta contra o capitalismo moderno também não ficava confinada

da a uns poucos intelectuais. É justo dizer que o *revival* se tornou um movimento de massa entre os jovens da Europa ocidental tanto por sua atração anticomercial quanto musical. Era música feita por si mesma, ou pelo menos, música feita à imagem do amador. As suas bandas — na Inglaterra ao menos — resistiram à profissionalização por quase dez anos. Além disso, na Inglaterra e na Austrália, em grande medida, ela tinha e mantinha ligações com a esquerda política. Os festivais de jovens, as marchas antinucleares, as demonstrações do dia do trabalho e outras expressões de hostilidade ao *status quo* raramente não contavam com imitações de músicos de *jazz* estilo Nova Orleans, *blues*, cantores *folk* e *skiffers*.*

A revolução moderna — *bebop* — que tomou corpo em Nova York entre 1940 e 1942, era uma revolta dos músicos, e não um movimento do público. Na verdade, era uma revolta contra o público, bem como contra a submersão do músico em inundações de barulho comercial. No entanto, era também um manifesto muito mais profundo e mal definido, em favor da igualdade do negro. Os inventores dessa música revolucionária eram, sem exceção, jovens negros, a maioria com vinte e poucos anos, em grande parte ainda desconhecidos: John Birks (Dizzy) Gillespie, o trompetista; Charlie (Bird) Parker, o saxofonista; Thelonius Monk, o pianista; Kenny Clarke e Art Blakey, bateristas; Charlie Christian, guitarrista (o único que já era famoso); Bud Powell (piano); Milt Jackson (vibrafone); Tadd Dameron (arranjador); Max Roach (bateria); Kenny Dorham (trompete), e outros. A natureza de sua postura é descrita mais detalhadamente no capítulo seguinte e no capítulo sobre os músicos de *jazz*. O que se segue é apenas um breve resumo, suficiente para situar a revolução do *jazz* no quadro geral.

O revolucionismo musical do início dos anos 40 é inconcebível sem os levantes políticos dos anos 30, que deram aos negros americanos uma confiança cada vez maior, ao mesmo tempo que os aproximava cada vez mais das barreiras aparentemente insuperáveis que havia entre eles e a igualdade. A revolução *bebop* era tão política quanto musical. A hostilidade selvagem contra os músicos do *Uncle Tom* (referência negativa ao “Pai Tomás”), que pela primeira vez dividiu a comunidade dos músicos

de *jazz* em feudos marcadamente antagônicos, a insistência apaixonada em inventar uma música tão difícil que “eles” — os brancos que sempre acabavam auferindo os lucros das conquistas dos negros — “não pudessem roubar”, e mesmo as peculiaridades pessoais dos novos músicos, não podem ser explicadas apenas em termos musicais. Elas significavam uma determinada postura do artista e do intelectual negro, em seu próprio mundo, e dos brancos, cuja designação em gíria era *ofays* — do latim vulgar para “inimigo” — é indicação suficiente da tensão entre as raças. A sua música seria tão boa quanto a dos brancos, até mesmo em termos de música de arte, porém fundamentada na cultura negra. Elas também expressavam, porém, o ressentimento e a insegurança dos negros que tinham tentado a velha receita da igualdade — emigrando para grandes centros urbanos do Norte do país — e que acabaram descobrindo que quanto mais se afastavam do mundo do “Pai Tomás” mais longe estavam de um mundo onde não haveria negros e brancos ou mestiços, mas apenas cidadãos americanos. Além disso, eles estavam isolados mesmo dentro do mundo de cor. Eles tinham se colocado, por meio de seu talento e de suas conquistas, acima do nível dos trabalhadores comuns de onde tinham vindo, ou esperavam fazê-lo como artistas e intelectuais: acabavam, no entanto, sendo excluídos não só pelo mundo dos brancos, mas até pela classe média negra, aquela massa mesquinha de burocratas que escondia a sua consciência de impotência atrás da tentativa de construir uma frágil caricatura da respeitabilidade burguesa branca.⁷ Não é de espantar que o seu comportamento social fosse anárquico e boêmio, e que a sua música se constituísse em um gesto múltiplo de desafio.

Estranhamente, porém — graças, principalmente, aos brancos, pois a classe média negra não chegou a reconhecer o seu valor⁸ — as conquistas dos revolucionários do *jazz* foram logo reconhecidas. Os profissionais do comercialismo, sempre alertas para o valor material das novidades, fizeram do *bop* um *slogan*. Os jovens intelectuais brancos e boêmios, reconhecendo aí um mal-estar e uma revolta semelhante à sua própria, fizeram do *jazz* moderno a música da *beat generation*, o equivalente americano dos existencialistas europeus. As escolas de música, instituições e universidades, menos rígidas em função da propaganda dos anos 30, estavam preparadas para reconhecer uma contribuição importante à cultura nativa americana, mesmo que vinda de uma fonte inesperada e “não respeitável”. O próprio governo americano, ciente do valor propagandístico do *jazz* como produto de exportação cultural, enviou Dizzy Gillespie para o ex-

* Como esse assunto costuma despertar reações abespinhadas, gostaria de salientar que nada sei a respeito da postura política dos revivalistas americanos em geral, e dos Firehouse Five em particular, e que não estou querendo dizer que eram simpatizantes da esquerda.

terior como embaixador cultural exatamente da mesma maneira que — anos antes na verdade — fizera com Louis Armstrong. De 1940-1950 em diante, o *jazz* moderno não foi uma arte de “foras-da-lei” mais do que o havia sido o cubismo nos anos 30. Talvez a mudança do estilo *bebop* para o *cool* no *jazz* moderno, que ocorreu por volta desse período, reflita essa maior aceitação. Certamente ajudou o fato de o período *cool*, desde 1949, ter sido uma época na qual o *jazz* tenha feito esforços mais massivos do que nunca para se fundir com a música de arte ortodoxa, embora os resultados artísticos dessa hibridização tenham sido, em geral, medíocres em termos de conquistas de música de arte. Isso também ajudou, paradoxalmente, a tornar o *jazz* moderno, cujos fundadores eram sem exceção músicos negros de origem plebeia, a música favorita de uma série de músicos jovens, principalmente californianos (daí a denominação “Escola da Costa Oeste”). No final dos anos 50, no entanto, o *cool jazz* tinha, por sua vez, sido substituído por uma revolta “músico-nacionalista” ainda mais consciente dos músicos negros, que pleiteavam a volta ao *blues*, tocavam um som chamado *hot* (ou *hard* [forte], como se dizia), anunciam as suas ligações com a música de *gospel* e, às vezes, escolhiam temas que mostravam seu anseio pelo africano-americano.

Quando o cronista de *jazz* chega a esse ponto surge automaticamente, em sua cabeça, a pergunta: “O que virá a seguir?”. Não me proponho respondê-la. Esse livro não tem um compromisso com as profecias e, além disso, os parcós sucessos dos críticos nesse sentido — embora não inferiores aos dos economistas, por exemplo — não encorajam a especulação. A evolução do *jazz* tem, constantemente, roubado a vitória por conquistas de peso de desastres comerciais e hoje, talvez, a partir de etiologias acadêmicas. Ele também fez algumas vítimas; isso, porém, é inevitável em uma arte que é, por definição, “impura”, ou seja, que opera em um ambiente musical sujeito a contaminação permanente e cada vez maior. Os críticos de *jazz* expressaram o seu temor e a sua inquietação diante do perigo da afirmação invariável de que “o *jazz* está em crise”. Virtualmente todas as discussões críticas terminam nessa mesma nota de apocalipse potencial, mesmo aquela de M. Hodier, detentor dos padrões do modernismo.⁹ E assim é, inevitavelmente. Desenvolvendo-se a partir de uma série de contradições, ações e realizações, o *jazz* precisa estar em crise constante. É bem provável que uma dessas crises verá a evolução do *jazz* finalmente se fundindo com a evolução comercial ou com a evolução da música de arte. É mais do

que provável que, qualquer que seja o *jazz* tocado no futuro, ele não seja palatável a muitos críticos, por razões musicais ou sociais. Atualmente, entretanto, não há razão para crer que a história do *jazz* tenha chegado ao fim.

Mesmo que tivesse — isto é, se o progresso evolutivo do *jazz* como o conhecemos viesse a terminar — isso não significaria o fim da música. Enquanto homens e mulheres ainda cantarem *blues* nos bares de Chicago, enquanto os saxofonistas e trompetistas ainda gostarem de se reunir tomando uísque e comendo sanduíches de frango para tocar em *jam sessions* para seu próprio prazer, enquanto artesãos e artistas de música resistirem às pressões para fazer deles meros executantes do produto de outra pessoa, algum *jazz* será tocado. Poderá ser tocado em estilos que param de se desenvolver, mas isso não o tornará menos genuíno. O *jazz*, como idioma e forma de tocar, é bem-estabelecido demais para desaparecer de cena por um longo período de tempo, e o mundo é grande. Ele poderá se provar tão indestrutível quanto o Oeste selvagem, que permanece presente na imaginação do mundo todo muito tempo depois de ter deixado de existir em seu país.

Parte 2

Música

Blues e jazz orquestral

Neste e nos próximos capítulos, proponho guiar o leitor através do labirinto de estilos orquestrais e instrumentais de *jazz* um pouco mais detalhadamente. Ao contrário dos outros capítulos, estes, forçosamente, farão muito pouco sentido, a menos que o leitor tenha acesso a discos e deseje escutar *jazz* de maneira séria. Aqueles leitores que não atenderem a um ou outro requisito são aconselhados a pular a maior parte das próximas páginas. Meu estudo é, necessariamente, muito condensado e elementar. Há, porém, uma quantidade considerável de literatura mais especializada, disponível para aqueles que desejarem ir mais adiante.

O *blues* não é um estilo ou uma fase do *jazz*, mas um substrato permanente de todos os estilos; não é todo o *jazz*, mas é o seu núcleo. Nenhum músico ou banda de *jazz* que não possa tocá-lo alcançará as alturas das conquistas do *jazz*. E o momento em que o *blues* deixar de fazer parte do *jazz* será o momento em que o *jazz*, como o conhecemos, deixará de existir. Não há muito o que discutir sobre o assunto. Os modernistas mais sofisticados e avançados, cheios de ecos clássicos do século XVIII, professarão, da mesma maneira que John Lewis, a sua afinidade com o *blues*, e com razão. O grande e revolucionário Charlie Parker observou, no último dia de sua vida conturbada, que “é uma pena ver que muitos dos jovens músicos que estão começando a aparecer não conhecem ou se esqueceram dos seus fundamentos: o *blues*”. “É a base do *jazz*”, disse ele.¹ Os músicos de *jazz* vivem repetindo, mesmo que não lhes seja perguntado, a respeito

to de nada: "O *blues* tem de estar lá o tempo todo: é como você se sente". Ele está para o *jazz* como a terra estava para Anteu, do mito grego. Se ele perdesse o contato com ela, perderia a sua força. Sempre que surge um "branco" nas sessões, um músico grita "Hey, Charlie, vamos tocar *blues*", e o contato se renova.

Com relação ao *jazz*, o *blues* é tanto um estado de espírito quanto um sentimento — não necessariamente de tristeza e depressão, embora na maioria das vezes seja assim — e uma forma musical ou linguagem — não necessariamente o clássico *blues* de doze compassos. O *blues*, porém, também existe como música folclórica, fora do *jazz* e além dele, com sua evolução própria, que segue paralela ao *jazz*, porém não independente dele. Aí, também, isso pode significar duas coisas: a linguagem geral das músicas *folk* negras e um tipo específico de canção secular. Quando Marshall Stearns fala de uma parede quase sólida de tonalidade *blue*, na música *gospel* de Mahalia Jackson, ele se refere à primeira. Quando Sonny Terry, o cantor e tocador de gaita, diz: "Se Mahalia cantasse *blues*, ela seria a melhor de todas", ele está se referindo à segunda. Como o *blues* é muito abrangente, no entanto, e uma parte importante da música negra americana e do *jazz*, a maioria dos músicos ou amantes do *jazz* usa a designação de uma maneira um pouco indiscriminada. Há pouco risco de mal-entendidos.

No sentido mais rigoroso da palavra, o *blues* é uma forma poética e musical rígida. Musicalmente, parece ter se estabilizado melhor como um tema de doze compassos, embora os *blues* mais antigos possam ter sido mais curtos, e os *blues* "compositos" possam ser mais elaborados, como *St. Louis Blues*, que tem dois temas distintos, de doze compassos cada, e um de dezesseis compassos, e *Beale Street Blues*, que tem dois de doze compassos e um de oito. Poeticamente, o *blues* (de doze compassos) consiste de uma espécie de copla de versos brancos, sendo que o primeiro verso é repetido duas vezes, como:

*I looked down the road far as I could see
Well, I looked down the road far as I could see,
Well, a man and my woman, the blues sure had poor me.*²

O verso e o ritmo, como seria de se esperar, são extremamente flexíveis, porém os cinco acentos principais permanecem. Os aspectos poéticos da copla do *blues* serão discutidos no capítulo *Jazz e as outras artes*.

O *blues*, em sua forma original, é, essencialmente, uma música "acompanhada"; mais precisamente, uma música antifôni-

ca, na longa tradição africana de "canto e resposta". A voz pode fazer duas afirmações — de dois compassos ou dois compassos e meio cada, em um *blues* de doze compassos — com uma resposta do mesmo tamanho. Elas podem ocupar, por exemplo, os compassos 2 e 3, 5 e 6, 9 e 10. O restante é preenchido por quebras instrumentais. Na verdade, o *blues* acompanhado se torna um dueto entre a voz e o(s) instrumento(s), que ecoam e respondem a ele. Quando cantor e músico estão em sintonia e são bons executantes de *blues*, o resultado pode ser de uma extrema beleza para o amante desse gênero de manifestação artística: como nos duetos de Bessie Smith com Louis Armstrong (*St. Louis Blues*, *Reckless Blues*), com Joe Smith, talvez o seu acompanhante mais sensível (*Weeping Willow Blues*), ou James P. Johnson (*Backwater Blues*). Os *blues* de instrumentos em solo derivam dos vocais e preservam, na medida do possível, as características de antifonia (por exemplo, o famoso *Five O'Clock Blues* ou *How Long*, de Jimmy Yancey). Por ser freqüentemente tocado no mais não-vocal dos instrumentos, o piano, isso pode não ficar claro. Permanece, porém, o fato de que virtualmente todos os solos primitivos de piano "são *blues*, enquanto melodia, harmonia e extensão do tema".³

Existem algumas discussões a respeito da "escala *blue*" e sua harmonia. Sua melhor definição é, provavelmente, a que a descreve como uma adaptação das escalas européias às africanas, ainda que muitos *blues* primitivos e a linha vocal de muitos clássicos seja quase que puramente africana; pois é mais fácil cantar tais canções como um quarto de tom do que tocá-las em alguns instrumentos europeus. A maneira mais simples de reconhecer a escala do *blues* é através do uso das *blue notes*, as terceiras e sétimas (aproximadamente) abemoladas na melodia, mas não na harmonia, que é européia. O conflito entre as duas coisas produz os efeitos característicos do *blues*. Essa escala tem, marcadamente, raízes profundas no som negro americano. Os sermões em igrejas de negros, que tendem a passar sem sentir da oratória para o canto, normalmente se estabelecem com base em duas ou três notas da escala do *blues* — por exemplo, a tônica e a terceira "blue" acima dela.⁴ No *blues* vocal, o tema é repetido, por estrofe ou *ad lib*, com uma infinidade de variações. Um bom exemplo disso é a versão de cinco versos de *Careless Love*, de Bessie Smith. Essa canção, que existe em um sem-número de versões, não é, na verdade, um *blues* nativo, mas uma canção elizabetana, e mais tarde dos montes Apalaches, transformada em um *blues* maravilhoso e obsessivo por cantores negros:

Não há necessidade de discorrer longamente a respeito de Bessie Smith,⁶ a artista mais magnífica que já surgiu em qualquer área do jazz, pois suas numerosas gravações formam uma espécie de auto-retrato. Se dermos o devido desconto pelas deficiências técnicas (elas foram colhidas, em sua maior parte, entre 1923 e 1927) veremos que esses registros nos mostram Bessie Smith em sua inteireza, com exceção da densa radiação de poder e feminilidade com que ela hipnotizava o público ao vivo. Ela "dominava o palco", diz um antigo guitarrista. "Você nem mexia a cabeça enquanto ela estivesse se apresentando. Ficava só olhando para Bessie. Não se lia jornais em *nightclub* onde ela se apresentasse. Ela só deixava você triste." Ela era uma mulher grande, bela, rouca, bêbada e infinitamente triste: "ela gostava de cantar blues devagar; não queria coisas rápidas". Ela era aquela coisa rara no jazz, ou em qualquer outra parte, uma grande artista trágica, mesmo em seus momentos de exultação; e ninguém tinha mais poder de exultação do que Bessie, cantando "Got the world in a jug, got the stopper in my hand", ou "I'm as good as any woman in your town". Ela tinha sido criada nas favelas de Nashville, Tennessee, e nos *shows* itinerantes (*travelling tent shows*) do Sul. Ficou sozinha a vida toda, e cantou a transitoriedade do dinheiro, dos amigos, da bebida e dos homens com a amargura desconfiada das pessoas que sabem que "Não se pode confiar em ninguém, o melhor é ficar só". Artistas menores, ou menos perceptivos, na alegria temporária dos "bons tempos", se esqueciam das agruras da vida isolada, fora das comunidades. Isso não acontecia com Bessie, para quem o refrão padrão do cantor de blues, "You must reap just what you sow" — você colhe apenas o que planta — tinha uma realidade constante e terrível. Uma rebelde amarga e invencível, ela morreu em um acidente de automóvel no Sul. Não houve ninguém como ela.

A partir do início dos anos 30, as jovens que poderiam anteriormente ter se tornado cantoras de blues foram ser vocalistas de conjuntos, cantando essencialmente um repertório de "baladas" ou canções *pop* normais em um estilo e com uma técnica que acompanhou a evolução do jazz orquestral. Ella Fitzgerald (nascida em 1918) é o melhor exemplo de cantora desse tipo produzida nos anos 30, e talvez, juntamente com a artista de *music-hall* mais velha, Ethel Waters (nascida em 1900), seja a cantora de jazz mais talentosa da qual se têm gravações; Sarah Vaughan (nascida em 1924) é a melhor cantora produzida no clima da escola do jazz "moderno". O blues clássico em si desapareceu do cenário ou se transformou, nos anos 30, no que pode ser chama-

do de *blues* de cabaré, que difere das canções de *music-hall* na mesma medida em que, por exemplo, as primeiras canções de Gracie Fields diferem das de Yvette Gilbert. A melhor cantora desse tipo mais íntimo e sofisticado é, incomparavelmente, a mágica "Lady Day", Billie Holiday, que, aliás, foi a única cantora a conseguir um sucesso absoluto a partir de uma canção erudita, o poema de antilinchamento chamado *Strange Fruit*.⁷ Entre as principais cantoras negras seculares, porém, a evolução se deu fortemente fora do blues formal; tanto assim que algumas delas, hoje, são incapazes de cantar um blues clássico.

A tradição do blues pós-clássico recaiu em mãos do modesto cantor de blues urbano, que provavelmente emergiu do *country blues* logo após a formação do clássico; digamos, nos anos 20. Homens em sua grande maioria, embora também algumas mulheres — Bessie Jackson (pseudônimo) e Yas Yas Girl — talvez mereçam citação. Eles desenvolveram o blues principalmente como uma canção do submundo urbano. Musicalmente, talvez a principal conquista tenha sido o passo mais rápido do blues, que adotou cada vez mais o ritmo insistente *jump*, e que desde então fez fortuna como música *pop*. Os melhores intérpretes desse gênero são homens, geralmente pouco conhecidos em termos de gravações inglesas, como Sonny Boy Williamson, que cantava e tocava guitarra, e os *blues shouters* de Kansas City, que foi o primeiro grupo de cantores de blues a se integrar no jazz orquestral; Joe Turner e James Rushing, vocalistas da banda de Count Basie. Aqui, novamente, a evolução se deu fora dos *country blues* tradicionais, em parte pela absorção das influências *pop*, em parte pelo cruzamento com o arrebatamento rítmico da música de igreja urbana dos negros.

As canções religiosas dos negros diferem do blues secular na medida em que permaneceram primordialmente coletivas. O coral de *gospel* e o grupo de *gospel* até hoje produzem muito mais música negra de igreja do que o cantor individual de *gospel*. A evolução dessa música não foi estudada nem de longe como o foi o jazz secular, o blues, em parte porque até recentemente havia poucas gravações desse tipo. É, portanto, impossível hoje em dia esboçá-la, ainda que esquematicamente, de uma maneira adequada. No entanto, alguns pontos genéricos devem ser notados.

O primeiro deles é que a religião, notadamente uma instituição conservadora, preserva as características arcaicas e muitas vezes africanas em sua música, de maneira muito mais clara, do que todas as outras instituições, com exceção das canções de trabalho, *field hollers* e outros precursores do jazz, que desaparece-

perpostos. A forma de suas composições é, como sugere Stearns, um espécie de rondó derivado de minuetos, *scherzos* e até mesmo marchas. No entanto, o *ragtime* foi adaptado para a banda de *jazz* no período antigo, notadamente pelo pianista arranjador e *band leader* extraordinariamente talentoso e vulgar, Ferdinand "Jelly-Roll" Morton (1885-1941), em cujas gravações de seu conjunto Red Hot Peppers, de meados da década de 20, pode-se ouvir essa adaptação feita à perfeição. Os *rags* ou peças com tonalidades de *rag*, também se tornaram parte do repertório básico do *jazz* de Nova Orleans, ou, para ser mais exato, da música *Dixieland* que resultou daí, e podem ser ouvidos ainda hoje por qualquer banda de *jazz* tradicionalista, como por exemplo *Maple Leaf Rag*, *Eccentric*, *That's a Plenty* ou *Muskrat Ramble*, *Original Dixieland One Step* e *Ostrich Walk*.

O primeiro estilo do *jazz* "antigo" foi o de Nova Orleans,¹⁰ cujas origens de música de banda militar ainda são evidentes. Sua instrumentação consiste, normalmente, em uma corneta (a partir da metade dos anos 20, também trompete), clarineta, trombone, tuba (posteriormente baixo), e tarol e bumbo. O banjo (mais tarde a guitarra) foi acrescentado subseqüentemente, como foi o piano, que obviamente não tinha lugar nas carroças ou nas mãos de músicos itinerantes. Era um instrumento solo para *ragtime* ou *blues*. O saxofone nunca encontrou lugar na música de Nova Orleans. A técnica instrumental combina a vocalização africana dos negros da cidade com o estilo ortodoxo francês *créole*, especialmente, é claro, nos instrumentos de sopro de madeira: assim, Johnny Dodds toca uma clarineta tecnicamente mediocre, porém maravilhosamente *blue* e vocalizada, enquanto Bigard ou Simeon tocam a clarineta *créole*. O repertório, que mesmo os mais lúgubres inimigos do *jazz* admitem ser alegre e cheio de músicas, derivava mais uma vez, em grande medida, das danças e marchas europeias, com a dominante influência francesa e uma "tonalidade espanhola" marcante, graças à proximidade do Caribe. As derivações reais foram, em muitas instâncias, estabelecidas, por exemplo, pelo *Tiger Rag*, que vem de uma quadrilha. Embora Nova Orleans conhecesse o *blues*, esse parece nunca ter se integrado tão totalmente ao seu *jazz* como ao dos músicos de Kansas City ou em Duke Ellington, anos mais tarde; talvez por causa da força dos *créoles*, com sua tradição musical dominante e muito pouco *blue*. O *blues* em Nova Orleans era visto principalmente como música de bordel. Apenas depois de 1914, aproximadamente, é que se estabeleceu um elo firme entre o *blues* e o *jazz*

instrumental. Com respeito ao *country blues*, sua absorção na tradição de Nova Orleans é produto ou invenção dos fãs intelectualizados de *jazz* dos anos 40. Quando Leadbelly, o trovador do campo, visitava a cidade, ele a odiava e a cidade o mantinha no ostracismo.¹¹

A principal característica do *jazz* de Nova Orleans era a polifonia vocal de três partes. A corneta sustentava a melodia principal e a banda, o clarinete, com a sua capacidade de se fazer ouvir por sobre uma massa de ruídos, enchia a sua própria melodia de maneira mais elaborada por entre as principais notas, respondendo a elas, e o trombone estabelecia um contraponto metálico à corneta. A seção rítmica estabelecia uma batida firme como balanço, normalmente acentuando duas das quatro batidas de um compasso, mas inicialmente com pouca síncope ou utilidade rítmica. A complexidade melódica e rítmica da música surgia do inter-relacionamento de todos os instrumentos que, normalmente, improvisavam coletivamente, sem muita oportunidade de longas pausas instrumentais individuais ou solos. Mais tarde isso tendeu a se transformar em uma forma musical de três partes: uma seção de abertura, na qual os instrumentos, liderados pela corneta, tocavam juntos; uma seção média, na qual os músicos individuais podiam mostrar seu ritmo em solos ou duetos; e uma seção final, na qual todos voltavam a tocar juntos: um dos sons mais estimulantes do *jazz*. O estilo anterior é ilustrado pelas gravações (francamente tardias) de *jazz* negro de Nova Orleans do início dos anos 20, da banda de King Oliver, e o último pelas muitas gravações arrebatadoras dos "Hot Five" de Louis Armstrong.*

O estilo negro de Nova Orleans foi adotado pelas bandas brancas da cidade, que o tocavam de maneira menos comovente e pouco acrescentavam a ele (o estilo *Dixieland*). Nos anos 20, sob a influência do ambiente musical e social em mutação do Norte, o estilo evoluiu em direção a uma maior *finesse* instrumental e rítmica e a um maior individualismo. Esta evolução pode ser rastreada nas gravações de Louis Armstrong que, segundo os puristas do estilo, tinha deixado de tocá-lo em 1928. As únicas experiências interessantes em termos de um *ragtime* jazzístico de Nova Orleans, composto e ensaiado, também ocorreram duran-

* Os experts em música de Nova Orleans observarão que esse esboço esquemático simplifica grandemente uma longa evolução musical, mesmo dentro do *jazz* primitivo de Nova Orleans, mas aqui não há lugar para grandes detalhes.

te esse período, sob o comando de "Jelly-Roll" Morton.¹² No geral, entretanto, o estilo enquanto estilo era inadaptável. Sua única ramificação foi o "estilo de Chicago", de músicos brancos e do Meio-Oeste, desenvolvido entre os jovens músicos que, deliberadamente, copiavam os músicos de Nova Orleans.

O estilo de Chicago¹³ difere do de Nova Orleans em vários aspectos importantes. Ele introduz, embora apenas experimentalmente, saxofones na polifonia de Nova Orleans, deixa de lado o trombone e — outra absorção das influências da música *pop* — adota as canções *pop* como base do repertório de *jazz*: a maioria dos discos clássicos de Chicago é constituída de versões *hot* de *hits* da época, *Liza*, *Sugar*, *I've Found a New Baby*, etc. O problema de como usar músicas *pop* como um fundamento adequado para o *jazz*, no entanto, não foi resolvido a não ser muitos anos mais tarde. O *jazz* de Chicago também é muito mais individualizado. São *realmente* os músicos isolados que tocam em Chicago — Bix, Teschemacher, Tough, Spanier, Floyd O'Brien — mais do que qualquer outra coisa. Esta é uma das razões pelas quais, como Berendt observou com acuidade, não existe conjunto grande ou pequeno para representar esse estilo, como King Oliver ou os Hot Five representavam o estilo Nova Orleans da última fase. (A outra razão é econômica.) Existem apenas indivíduos, tocando junto em conjuntos que mudam casualmente. Por último, embora seja difícil colocar o dedo nessa ferida, existe, nas melhores gravações de Chicago, uma atmosfera peculiar e distinta, que pode ser descrita como "não relaxada" ou "pouco à vontade". As metáforas que surgem à mente para gravações de *I've Found a New Baby* ou *There'll Be Some Changes Made* pelos Chicago Rhythm Kings, são literárias, da era de Scott Fitzgerald e Hemingway; o que Wilder Hobson chamou de "eloquência cozida" do *blues* de Chicago, como *Home Cooking*, é o estilo em prosa de Hemingway traduzido em *jazz*. Em última análise, porém, Chicago foi muito menos um simples estilo do que um lugar em que "o garoto branco [Bix] descobriu a corneta". A música de Chicago vai desde apresentações que são virtualmente Nova Orleans branco ou *blues* branco, até aquelas como as de Bix e Teschemacher, que são apropriações brancas bastante originais.

O estilo branco *eastern* do Leste, da metade e do fim da década de 20, é raramente chamado por seu nome, mas as gravações feitas por bandas estimulantes ali sediadas no Leste, como Red Nichols and His Five Pennies, Miff Mole and His Little Moleers, o Venuti-Lang Blue Four e outras, também foram influentes

em seus dias, e têm um caráter tão consistente que merecem um título especial. Suas origens se encontravam mais no *ragtime* e no *jazz* tipo *Dixieland*, do que no Nova Orleans tradicional, embora tenha havido um contato em segunda mão com esse, via imigrantes de Chicago e do Oeste que vinham para Nova York no final da década de 20. Era uma escola branca, produto de músicos brancos mas sem dúvida "antiga", pois prosperou nos anos 20 e não fez qualquer tentativa de tocar *hot jazz*, a não ser por alguns pequenos conjuntos característicos. Vários membros desse grupo, no entanto, se tornaram líderes de grandes orquestras de *swing* no anos 30: os Dorsey, Glenn Miller, Benny Goodman — originalmente de Chicago. O estilo branco do Leste é uma espécie de *jazz* de música de câmara, uma linha que parece muito apropriada para músicos brancos, da qual gravações dos grupos Nichols, dos Blue Four e de Bix-Trumbauer são bons exemplos. Existe elegância e acabamento, mas praticamente nenhum sentimento do *blues*. As influências ortodoxas são marcadas, por exemplo, na suavidade instrumental. A instrumentação, embora tradicional (como no original do Memphis Five: trompete, trombone, clarineta, piano, bateria), também deriva, ecleticamente, da música *pop* leve e da ortodoxa. O violino, a guitarra, os saxofones, incluindo instrumentos novos como o sax baixo (A. Rollini), são comuns. Na verdade, a coisa mais próxima dos *easterners* [do Leste] dos anos 20 é encontrada nos pequenos conjuntos *cool* dos anos 50, embora estes abordem a música leve ortodoxa via ambições clássicas sérias do *hot jazz* em vez de emergir um pouco fora dela, por meio da influência do *hot jazz*.

Como as combinações Napoleon, Nichols, Mole, Venuti-Lang, que produziram grande parte da música agradável e de bom gosto em seu tempo, os conjuntos modernos desse tipo desfrutam de uma reputação grandemente exagerada ainda hoje (1958). Os *easterners* também são, hoje, igualmente subestimados, de forma grosseira, em círculos de *jazz*. Suas conquistas mais interessantes encontravam-se na técnica instrumental, e é significativo que os tons suaves, leves, bem-educados de seus instrumentos tenham influenciado os músicos *cool* modernos, cujo ancestral, o saxofonista Lester Young, afirma ter imitado o principal músico branco, Trumbauer.¹⁴ Pode-se argumentar que, se os *easterners* e alguns *chicagoans* [de Chicago] tivessem continuado a se desenvolver, estariam tocando música parecida com o *bebop*,¹⁵ ocupando então um lugar importante na evolução do *jazz*. De qualquer maneira, a alegação de que o *jazz* branco fez contribuições realmente originais à música deve ainda alicerçar-se princi-

palmente nas tradições *eastern* da Costa Leste e de Chicago. Para dizer a verdade, no entanto, ambas levaram a becos sem saída.

Embora o “período médio” do *jazz* pertença aos anos 30, certas transformações dos anos 20 devem ser a ele ligadas, pois trata-se, essencialmente, da adaptação do *jazz* à grande orquestra. Por padrões ortodoxos, as bandas ainda não são muito grandes, quatorze ou quinze músicos, em contraposição a sete ou oito do estilo Nova Orleans. Uma configuração típica seria a da Orquestra de Duke Ellington no início dos anos 30: três trompetes, três trombones, quatro palhetas, piano, baixo, guitarra, bateria. Esse ainda é o padrão básico de uma grande orquestra, com algumas variações ou o acréscimo eventual de um instrumento diferente. É óbvio que o uso sistemático dos saxofones e o aumento do número de integrantes das bandas implicaram mudanças musicais fundamentais, quanto mais não fora, apenas porque é impossível se obter uma polifonia coletiva do velho estilo, improvisada ou não, com dez instrumentos melódicos. Como Borneman salientou, acima de quatro linhas melódicas isso se torna incontrolável. Em uma palavra, a ascensão das grandes orquestras coloca o problema do estilo instrumental, do arranjo e da composição.

Como esses problemas não foram resolvidos de maneira universal, fica difícil enquadrar as *big bands* em estilos e escolas. Fletcher Henderson (1898-1952),¹⁶ pioneiro das *big bands*, começou com um grupo *pop* negro, que gradualmente foi transformado em *jazz*, importando músicos adequados ou utilizando repertório de Nova Orleans. A qualidade *hot* dos seus músicos fez com que o *jazz* se impusesse mesmo em arranjos que originalmente espelhavam orquestras *sweet* comuns, como a de Paul Whiteman. Seu talentoso arranjador, Don Redman (que mais tarde tornou-se o cérebro de grandes bandas negras como a McKinney's Cotton Pickers) desenvolveu o que mais tarde se chamaria de “fórmula do *swing*” e que consiste, essencialmente, em passagens de partitura conjunta (*scored ensemble*) para todos os instrumentos de sopro e grupos melódicos alternados — metais e palhetas, trompetes, trombones e saxofones — construindo um pano de fundo rítmico antifônico sempre que se desejasse tal efeito dramático para os músicos que solavam. Dessa maneira, tratava-se da tradução da antifonia da canção *gospel* africana para as várias seções das orquestras.* A maioria desses arranjos de primeira fase era desajeitada e levava a marca da época do som, como um

* Devo este ponto, como na verdade muitos outros neste capítulo e no próximo, a Charles Fox.

agricultor vestindo o seu primeiro *smoking*. A qualidade dos solistas e o balanço e vigor das passagens em conjunto emprestam às bandas como as de McKinney, Luis Russell, Claude Hopkins ou Blue Rhythm Band, qualquer interesse permanente que elas possam ter. Alguns conjuntos menores, extraídos das mesmas bandas, foram mais bem-sucedidos, como os admiráveis Chocolate Dandies, por exemplo. A prática de constituir subunidades temporárias a partir de integrantes de grandes orquestras se tornou comum a partir de então. Duke Ellington a ela recorreu extensivamente.

Apenas uma das primeiras *big bands* alcançou mais do que isso: a de Duke Ellington, de 1926.¹⁷ Ela está, com relação às suas concorrentes, em uma posição análoga à de Shakespeare em relação ao resto dos dramaturgos elizabetanos — *toutes proportions gardées* — não podendo, portanto, ser enquadrada em qualquer escola ou mensurada por outros padrões musicais. Ellington (nascido em 1899), que foi o talento mais importante produzido pelo *jazz* até hoje, resolveu, de forma triunfante, na primeira tentativa, o triplo problema da *big band de jazz*: a composição do repertório de *jazz*, o problema da orquestração e (por uma seleção judiciosa de músicos) o problema dos estilos instrumentais. É bem verdade que ele fez isso de maneira extremamente individual, fora do alcance de outros, que não contavam nem com seus múltiplos talentos nem com seu instrumento singular, uma grande orquestra permanente. Embora altamente sofisticadas, essas descobertas são, quase que invariavelmente, deduções diretas dos princípios fundamentais do *jazz* improvisado original, popular e espontâneo.

Ellington toca, principalmente, composições suas (que são, naturalmente, resultado da colaboração entre ele e seus músicos). Porém ele também adaptou, de forma brilhante, formas padrão a seus próprios fins. Ele deu ao *blues* uma forma orquestral, baseando-se em harmonias do *blues*, desenvolvendo a melodia do *blues* e traduzindo as suas antifônias em termos orquestrais. O músico improvisador retém a sua antiga liberdade dentro de uma moldura de *jazz* “composto”, mesmo que fique privado de um *break* ou de uma *cadenza*. Tanto a construção das obras de Ellington quanto os versos eram escritos, ou deixados livres, pois seus solistas baseavam-se, principalmente, na antifonia do *blues*, de forma que as composições muitas vezes tendem para o dueto ou para o concerto em miniatura, e os solos dos músicos tendem, mais freqüentemente, para as improvisações em resposta dos acompanhadores de *blues*, do que para os longos *choruses* do mû-

sico que improvisa livremente. Com relação à balada pop, ele “deixou de lado a linha melódica, que geralmente não tinha nenhum sentido, e desenvolveu (suas) harmonias cromáticas diatônicas”,¹⁸ que, do ponto de vista da tradição do jazz, eram novas e interessantes. Embora a música de Ellington pareça, logicamente, estar adiante do jazz antigo em direção a um tipo de música erudita, ele não tentou introduzir nada da arquitetura intelectual da música clássica como fizeram alguns compositores de jazz moderno. A sua preocupação foi mesclar as cores da orquestra e a expressão dos estados de espírito, ambas tarefas às quais o jazz se prestava facilmente. Entre os músicos clássicos, portanto, ele achou compositores como Debussy, Delius ou Ravel extremamente úteis, embora parecessem tê-lo influenciado indiretamente e não em primeira mão. As composições de Ellington são essencialmente — se tivermos de usar analogias ortodoxas — românticas, mais do que clássicas. Elas tendem, se é que se pode dizer, mais a pintar pequenos quadros impressionistas que se transformam em suítes (*Creole Rhapsody*, *Black Brown and Beige*).

Para ser sincero, seu sucesso como artista é provavelmente menor do que como inovador. (O quanto isso pode ser atribuído às imensas dificuldades de se tentar construir música erudita séria a partir do, e dentro do, entretenimento de massa comercial, e começar virtualmente sozinho, do nada, é assunto para discussão.) Embora nenhum compositor ou orquestra tenha mantido um nível tão alto de inteligência musical e de descobertas e apesar de seus platôs — 1929-1933, 1939-1941 — terem sido realmente muito grandes, poucas de suas gravações terão, individualmente, a imortalidade individual de algumas obras primas de Bessie Smith ou Armstrong. Aquelas que têm essa imortalidade assegurada, devem muito mais à planejada glória de seus solos do que à sua composição, como é o caso, por exemplo, do notável *Concerto for Cootie*, para o qual A. Hodeir escreveu uma análise de 21 páginas. A música de Ellington é um processo de descoberta mais do que uma série de conquistas. É característico de alguém que durante toda a sua carreira retomou, desenvolveu e aprimorou suas primeiras composições, de forma que obras como a pioneira *East Saint Louis Toodle-oo* (1926) ou *Black and Tan Fantasy* (1927) existam em uma série de versões. Sua principal fraqueza está em uma eventual tendência à doçura e à ostentação — menos marcadas nas apresentações informais dos subconjuntos da banda de Ellington — uma tendência inicial de utilizar efeitos *jungle* e verdadeiramente uma ocasional vulgaridade preten-

siosa. Seu lugar na história da música, no entanto, está firmemente assegurado. “Ele pode ser chamado de Haydn do jazz, pois reconstruiu todo o antigo material do jazz em termos de um novo som exigido por seu tempo, como Haydn costurou os elementos de canções folclóricas, óperas cômicas, serenatas e música de rua, introduzindo-as na sinfonia florescente.”¹⁹

Sua contribuição mais duradoura ao jazz orquestral foi a descoberta de que as orquestras podem ter um som “próprio”, isto é, uma cor orquestral, com a palheta sendo mesclada pelo compositor-arranjador a partir das cores individuais dos músicos cuidadosamente escolhidos para tal propósito. O som de Ellington é inconfundível. Contém uma mistura de cores de Nova Orleans — especialmente a clarineta *créole*, que só ele, dentre todos os *band leaders* até hoje, usou de maneira consistente —, o som *blue* do metal cuidadosamente controlado, especialmente quando tocado com surdina, e um som de palhetas bem mesclado, originalmente baseado no jogo entre o sax barítono (outro instrumento grandemente confinado a essa banda) e o alto. Ele desenvolveu essa mistura a partir da personalidade dos músicos, notadamente Bubber Miley e Cootie Williams, trompetistas; “Tricky Sam” Nanton, trombone; Barney Bigard, clarinete; Harry Carney, sax barítono; e Johnny Hodges, sax alto. O som, porém, sobreviveu à morte ou ao desaparecimento deles. Muito depois de seu trabalho pioneiro, outras orquestras descobriram as virtudes de um “som” como marca registrada, e isso tem sido amplamente explorado — em sua melhor expressão em orquestras como a de Lunceford (Floruit 1934-1939) e a de Basie (a partir de 1936), e da forma mais comercial em bandas como a do falecido Glenn Miller.

O único outro estilo de jazz que, de maneira muito menos consciente, alcançou uma revolução semelhante, foi o de Kansas City.²⁰ Aqui, utilizando não tanto jazz de Nova Orleans e elementos de música de entretenimento metropolitana leve, mas o músico de jazz individual e o *country blues* urbano, aconteceu a segunda integração do *blues* no estilo das *big bands*. Esse processo era o oposto do de Ellington: a simplificação ao invés da elaboração. A improvisação coletiva em contraponto de Nova Orleans reduziu-se a simples frases repetidas, uma base sólida que permitia aos músicos tomar pulso firme da melodia, das harmonias e do padrão rítmico antes de ir adiante nos caminhos de seus solos individuais. Os principais temas para essas improvisações eram músicas *pop* e, mais do que tudo, os *blues* de doze compassos, cujos acordes e forma todos conheciam e que permitiam li-

berdade total para seu desenvolvimento. O *blues* assim adaptado tornou-se a base tanto para números rápidos quanto para lentos — não há nada na forma do *blues* que imponha a tristeza — e trabalhos de *ensemble*. Aí foi normalmente simplificado quase até o nível de *riff*, a frase melódica de *blues* repetida, tocada entre e depois de solos, que é tão característica do produto mais bem-sucedido de Kansas City, a orquestra de Count Basie.

Tendo sido desenvolvida pelos músicos para a sua própria conveniência, essa aparente regressão ao primitivismo tinha três vantagens musicais principais. Em primeiro lugar, fornecia uma estrutura flexível para o *jazz* de *big bands*, que poderia ser adotada mais amplamente do que a técnica altamente individual de Ellington, ou talvez até mesmo de Redman; e foi assim adotada. Em segundo lugar, e mais importante, permitia às *big bands* absorver diretamente os elementos mais prósperos e vigorosos da música *folk* negra, o *blues* cantado e o *blues* de piano. O estilo de Kansas City é o único que utilizou cantores de *blues* não contaminados como vocalistas de bandas e parte integrante da orquestra, como, por exemplo, James Rushing. Em terceiro lugar, e mais importante do que tudo, permitiu e até incentivou a mais apurada inventividade técnica e espírito de aventura entre os músicos. Por essa razão, o estilo de Kansas City, mais do que qualquer outro, se tornou o incubador da revolução musical no *jazz*, enquanto que, ao mesmo tempo, seus inovadores mais radicais, como Parker, permaneceram enraizados no *blues*. O estilo pode ser escutado em sua expressão máxima nas gravações da orquestra de Count Basie: uma combinação inconfundível do uníssono dos metais, movimento rítmico sólido e solos de *blues*.

Os outros estilos de *jazz* do período médio, criados principalmente no Harlem e em outros grandes guetos negros da região Norte, são menos facilmente classificáveis por tipo, a não ser pelo *Harlem jump*, o ritmo mais constante desenvolvido no *jazz*,²¹ uma batida urbana, acelerada, fundindo o ritmo gritado da congregação de *gospel* da cidade com o ritmo de dança dos salões de baile dos grandes centros.²² Geralmente vulgar e ostensivo, essa “música do Harlem” (geralmente tocada por não nova-iorquinos) tendia ao comercialismo. Seus vocalistas são cantores de baladas e não de *blues*, seus músicos tocam truques acrobáticos, e geralmente conseguem um frenesi rítmico como instrumento de venda. Em sua melhor expressão, como nas bandas de Chick Webb (1926-1939) e Lionel Hampton (a partir de 1934), gera um balanço irresistível, embora seus músicos tecnicamente soberbos tenham, a não ser no caso do *band leader*, menos li-

berdade do que em Kansas City. No entanto, os músicos dessas *big bands* também contribuíram para a revolução do *jazz*. A não ser por seu ritmo, o Harlem não pode ser visto como um “estilo” mas sim como uma vitrine, um ponto de encontro para músicos talentosos e agitados. A tradição nova-iorquina de música solada (piano) seguiu um caminho muito diferente.

Os denominadores comuns de todos esses tipos de *jazz* do período médio são o virtuosismo técnico extremado e o *swing*, que é um outro aspecto da mesma coisa. Não há dúvidas a respeito do desenvolvimento do domínio da técnica, embora isso não deva ser confundido com um aumento da expressividade emocional. O *jazz*, afinal, se destina ao máximo de expressividade emocional, mesmo com um equipamento técnico defeituoso e, embora Louis Armstrong fosse provavelmente incapaz de produzir os fogos de artifício de um Shavers ou Gillespie em seu trompete, ele nunca teve dificuldade de se estabelecer como artista. No entanto, o *jazz* do período médio é para os virtuosos e foi formado, em grande medida, pela primeira geração a explorar ao máximo as possibilidades técnicas de seus instrumentos. Uma sofisticação técnica semelhante aconteceu com a bateria. O *jazz* antigo (*ragtime* e Nova Orleans) tinha usado uma batida que ainda lembrava a música européia, acentuando o primeiro e o terceiro tempos do compasso. Suas derivações — *Dixieland*, a música de Chicago, etc. — embora ainda fossem *jazz* de “dois tempos”, tendiam a marcar os *off-beats*. Com o *swing*, no entanto, entramos em um período de *jazz* de “quatro tempos”, com compassos marcados de maneira uniforme, mas ainda com uma tendência instintiva de acentuar os *off-beats*. Os ritmos resultantes e as variações rítmicas são muito mais sutis, e produzem aquele balanço vibrante e vivo que é chamado, por falta de um termo melhor, de *swing*. Porém, como Hodeir observa, esse fenômeno essencialmente rítmico, não se restringe à seção rítmica. No *jazz*, todos os instrumentos têm funções rítmicas e melódicas, e é por isso que o *swing*, como fenômeno geral, era uma possibilidade remota até que se alcançasse um determinado nível de domínio técnico. Os novatos, com um pouco de sentimento, podem produzir uma imitação “passável” de uma banda de metais de Nova Orleans, ou mesmo um bom número de *Dixieland*; mas nenhum produz um *Flying Home* como o de Lionel Hampton.

Embora não se previsse àquela altura, hoje podemos ver que o *jazz* moderno se desenvolveu logicamente do período médio, parte como um prolongamento dele, parte como uma reação a ele contrária.²³ Aqui devemos nos ater apenas aos aspectos es-

tilísticos e musicais dessa revolução do *jazz*, que pode ser comparada às revoluções do século XX em termos de pintura moderna e música clássica.* O público de *jazz* sempre esteve dividido, porém antes da revolução modernista normalmente essa divisão só se dava em termos de “puristas” e “impuristas”; isto é, entre aqueles que queriam preservar o *jazz* das inovações porque acreditavam que levava, em última instância, ao horror da comercialização, e aqueles que reconheciam relutantemente que nem todas as inovações transformavam o *jazz* em música pop. O modernismo, porém, produziu escolas de “puristas” rivais, embora, em seus primeiros estágios, os defensores do *jazz* “puro” do velho estilo quisessem vê-lo apenas como mais um novo truque comercial. O *jazz* moderno, no entanto, estava longe de ter como objetivo o apelo de massa. Ao contrário, foi o primeiro estilo de *jazz* a virar deliberadamente as costas para o público comum e criar música apenas para iniciados e *experts*. Os perigos que o assolam não se referem à degeneração pelo sucesso comercial.** Até hoje o seu público permanece consideravelmente menor do que o público do pré-*jazz*.²⁴ A sua tentação tem sido muito maior no sentido de escorregar para alguma coisa cada vez mais difícil de ser distinguida da música erudita (e normalmente uma música erudita muito medíocre, por sinal).

A melhor maneira de explicar a sua gênese musical é dizer que os músicos se cansaram e se frustraram com a música cada vez mais padronizada e repetitiva das *big bands* dos anos 30. (Os primeiros revolucionários do *bop* vieram, quase todos, dessas *big bands*: Gillespie era o trompetista de Teddy Hill e Cab Calloway; Charlie Parker era o sax alto de Jay McShann; Kenny Clarke era baterista de uma série de bandas; Charlie Christian era o guitarrista de Goodman.) Apesar de haver algumas grandes bandas de *bop* ocasionais, como a de Gillespie, Herman e Eckstine, o *jazz* moderno é, essencialmente, uma música de pequenos conjuntos. Tratava-se também, essencialmente, de uma reação ao entretenimento do público leigo, grande ou pequeno: era música para músicos. Com isso, naturalmente, se desenvolveu a tendência ao virtuosismo do período médio a níveis até então não sonhados: Parker conseguia manter o *swing* tocando 360 semínimas por minuto, algo até então tido como impossível.²⁵ Clarke e seus imita-

dores tentaram fazer com que as suas baterias não tocassem apenas ritmos, mas canções. Christian tocava a sua guitarra elétrica como se fosse um instrumento de sopro, J. J. Johnson o seu trombone como se fosse um trompete. Na verdade, não importa o que se ache do valor musical, as meras conquistas técnicas dos modernos são surpreendentes.

Da mesma maneira, os revolucionários assumiram um nível tal de sofisticação musical, que transformaram automaticamente o *jazz* em atividade de elite. O ritmo *bop* não marcava mais o *beat*, a não ser por uma agitação do prato em *legato*, em uma espécie de tremor rítmico pelo qual a pulsação básica podia ser vislumbrada. Os músicos deveriam “presumir” o tempo, sobre o qual eram tocadas complexidades rítmicas de uma sutileza quase africana.* Esperava-se que eles soubessem qual era a melodia, pois os modernistas já não improvisavam em cima de um simples tema — normalmente a balada *pop* — porém construíam um novo tema a partir das harmonias do antigo e improvisavam em cima disso, modificando levemente as harmonias enquanto o faziam, ou mesmo elaborando o processo. Em sua opinião, o músico realmente competente tinha de ouvir não apenas o tema final e a sua improvisação muitas vezes remota mas, atrás dele, o tema original não tocado: um dueto entre a música efetivamente tocada e a música fantasma da qual tinha derivado. (Muitas vezes eles não se davam nem mesmo o trabalho de indicar o título do tema original: esperava-se que o músico competente o conhecesse ou reconstruísse.) Tratava-se de um teste de conhecimento técnico tão complexo quanto seguir uma fuga de Bach sem a partitura. Se o músico ou ouvinte conseguisse, ótimo. Caso contrário, azar dele. Não é de admirar que os músicos modernos demonstrassem um desejo muito maior por construções intelectualmente mais exigentes em termos de música clássica. Para eles, nada de Delius e Debussy, mas Bach, Schoenberg e Bartók.

Essas tendências para música arquitetural escrita, no entanto, foram conquistas posteriores. Os *boppers* originais eram essencialmente improvisadores, naquilo que hoje reconhecemos como a antiga tradição do *jazz*, embora revolucionarizada. As *jam sessions*, nas quais cada artista construía a sua estrutura musical própria a partir de uma série de *choruses* (baseadas, no fundo, no dispositivo musical característico do período médio, o *riff*)

* Outros aspectos dessa revolução são discutidos nos capítulos “Transformação”, “Os músicos” e “O público”.

** Embora ele tenha produzido alguns artistas que, por sua individualidade marcante, possam vender muito mais do que muitos executantes “populares”, como por exemplo Miles Davis.

* Na medida em que a batida era efetivamente articulada, ela podia variar de um lugar para outro, de um instrumento para outro, embora a tendência fosse a de deixá-la com o baixo.

eram a sua base característica. Os músicos se aproximaram da composição principalmente na medida em que os solos totalmente desenvolvidos eram muito apreciados e foram muitas vezes repetidos, nota por nota. As inovações do *bop* nada tinham de arquiteturais ou orquestrais. Os inovadores revolucionaram a tonalidade e a harmonia, mas deixaram a obra *bop* típica tão primitiva em termos arquiteturais quanto as obras de pequenos conjuntos: um tema (aqui geralmente tocado em uníssono pelos músicos) seguido de variações e talvez repetido. Em alguns aspectos, o *bop* recuou dos complexos escritos orquestrais que "Jelly-Roll" Morton, Duke Ellington, Don Redman, Sy Oliver e outros compositores e arranjadores tinham trazido para o *jazz*, embora esse recuo tenha sido apenas temporário. A escola moderna desenvolveu, com o tempo, arranjadores extremamente hábeis que retomaram, por assim dizer, a escrita a partir do ponto em que Ellington a havia deixado: Tadd Dameron, John Lewis, Gil Evans.

O ouvinte que escutasse as complexidades rítmicas pouco familiares, os solos dissonantes e aparentemente desconexos, as mudanças de tom livres e contínuas, o extraordinário uso de instrumentos, bem poderia ver o *bop* não só como novo mas também como caótico. A sua estrutura fundamental, porém, era bastante antiga, como o era o seu material fundamental: o *blues* ou a canção *pop*. O *jazz* moderno se concentrou mesmo, principalmente, na balada *pop*, a qual ele transformou, pela primeira vez, em uma forma musicalmente utilizável. Ele o fez, em parte, usando-a, como vimos, como a base sobre a qual a nova contramelodia era construída, em parte contorcendo-a em formas arriscadas — adornando-a com pequenas figuras cromáticas ou acordes interrompidos, modulando em tonalidades surpreendentes e remotas, transformando ritmicamente as suas frases. Ele também o fez, porém, extinguindo pela primeira vez na história do *jazz* a diferença entre balada e *blues*. Pois o *blues* está no coração do *jazz* moderno como no de todo *jazz*. Nós o reconhecemos, mesmo transformado, no maior de todos os músicos modernos, o trágico Charlie Parker que, como Finkelstein bem diz, "é quase totalmente um executante de *blues* movendo-se da sua própria maneira, como Johnny Dodds na velha música".²⁶

A música *bop* inicial, como tocada em 1941-1949 por seus pioneiros e, a partir de então, por alguns sobreviventes intransigentes, era um manifesto de revolta, embora hoje possamos ver que a revolta aconteceu dentro das fronteiras do *jazz* artesanal tradicional. Como tantas outras revoluções artísticas semelhan-

tes, seu primeiro estágio foi, em alguns aspectos, extremo. A mera existência de uma nova linguagem o torna familiar: os pintores abstratos nos anos 50 já não são mais considerados revolucionários — pelo menos não em relação aos seus antecessores — porém tradicionalistas. O público, por sua vez, se acostuma a um novo som. As gravações Gillespie-Parker-Monk de 1946-1948 que pareceram aos ouvintes não iniciados totalmente incompreensíveis, são hoje aceitas muito facilmente, se bem que nem sempre com entusiasmo. As frases que há dez anos teriam feito eriçar os cabelos do ouvinte comum, hoje acontecem tranquilamente em execuções de orquestras e solos que não se propõem um modernismo especial. Na verdade, os revolucionários começaram a sofrer a última indignidade de seus próprios colegas. Suas complexidades cuidadosamente elaboradas hoje parecem simples: apenas canções, embora canções de um novo tipo — música de fundo para sonhar, conversar, flertar ou mesmo dançar. E o *jazz* moderno, em certo sentido, se domesticou, fez concessões ao público. Aos poucos ele reintroduziu um tipo de melodia menos revolucionária: o Modern Jazz Quartet, ou Miles Davis, principal solista da última fase do *jazz*, toca em geral canções mais suaves e reconhecíveis, quase sempre não mais difíceis do que as de Ellington. A batida, essencial no *jazz*, é hoje mais facilmente identificável do que nos intrépidos anos 40. Isso se deve, em parte, ao retrocesso, porém também à continuação da evolução do *jazz*, no que se chamou de estilo *cool* dos anos 50.

O estilo *cool* é o ponto mais extremo até hoje alcançado na evolução do *jazz* — ponto que fica quase na fronteira entre o *jazz* e a música erudita comum. O próprio nome é um paradoxo. O *jazz* do passado era, pela sua própria natureza, *hot* — sensual, emocional, físico — e "sujo" — instrumentalmente não-ortodoxo, pois era emocionalmente expressivo (a palavra foi usada como sinônimo de *hot* nos anos 20). Mesmo o *bop*, como vimos, retinha esse calor emocional fundamental e essa impureza musical. Com toda a sua insistência em *bravura* musical, o que os *boppers* tocavam era música expressionista e não abstrata. O *jazz cool* buscava um ideal até então irrelevante de pureza musical, o que quer dizer, em muitos aspectos, uma reversão total da maioria dos valores do *jazz*. Os músicos *cool* tentaram fazer com que os instrumentos soassem como instrumentos clássicos ortodoxos, com o mínimo de *vibrato*, por exemplo. Instrumentos clássicos, cujo principal apelo para o *jazz* estava em sua suavidade e apelo esnobe, foram usados pela primeira vez, como algo mais do que simples excentricidade: flautas, oboés, *flügelborns*.

O principal esteio do *jazz*, os instrumentos de sopro de metal ou madeira, tornaram-se suspeitos: pequenos conjuntos consistindo apenas de instrumentos como piano, baixo, bateria (talvez suplementados por um vibrafone ou por um sax com som de oboé, uma clarineta de som apurado ou mesmo de um violoncelo de arco) se tornaram ocorrências comuns. O que Hodeir chamou de som *whispy* [sussurrante], se tornou o ideal de muitos músicos *cool*. Mais do que quaisquer de seus predecessores, os músicos e arranjadores *cool* também sonhavam com um *jazz* composto e instruído, capaz de concorrer com os clássicos. Os principais representantes do *progressive jazz*, como o pianista Lennie Tristano, o saxofonista Lee Konitz, passaram mesmo a teorizar, fundando e ensinando em academias, algo inédito em *jazz*, onde os músicos diziam o que tinham a dizer em notas e não em palavras, e faziam o seu aprendizado com os mestres, como os pintores aprendizes da Renascença. Esses são os músicos e compositores que se dizem inspirados por Johann Sebastian Bach e pelo classicismo do século XVIII — um modelo admirável, porém muito surpreendente. Intelectualizado e formalizado dessa forma, o *jazz* foi exaurido de muito de seu sangue vermelho antigo e naturalmente passou a ter um apelo especialmente forte para os jovens músicos brancos, que estão em condições muito melhores de competir com os negros em um território que, afinal, está mais próximo daquele no qual os músicos brancos são criados. O *jazz cool*, portanto, atraiu um número incrivelmente grande de jovens recrutas brancos, principalmente na Califórnia, onde Los Angeles se tornou a central da *West Coast school*.

Os músicos *cool* não desejavam abandonar o *jazz*, embora muitos críticos achassem que o trabalho de alguns deles — como Dave Brubeck na Califórnia ou do grupo de Tristano em Nova York, por exemplo — cruza, muitas vezes, a fronteira entre o *jazz* e a música erudita com tonalidades jazzísticas. E nem, na verdade, os melhores deles eliminam a emoção poderosa e genuína, embora a tornem estranha, sonâmbula, onírica, como no mais aprimorado músico dessa escola, o trompetista Miles Davis. Mantêm o seu orgulho da tradição jazzística e especialmente do *blues* (mesmo os menos capazes de executá-lo). Originam-se diretamente dos estilos anteriores — notadamente via *bop* do período médio — pelo elo usual da evolução do *jazz*, o virtuosismo do artífice. Pois exatamente porque era tão mais difícil tocar *hot* por meio de uma técnica sóbria, escassa e pura, os músicos tentaram por muito tempo fazê-lo. Benny Carter no sax e clarineta, Teddy Wilson no piano, há muito tinham feito ataques menos contun-

entes, ou substituído o impulso pela delicadeza. Um dos músicos mais importantes em termos de formação nos anos 30, Lester Young, sax tenor da banda de Count Basie, havia demonstrado que era possível produzir *jazz* notável evitando virtualmente todas as características do som *hot*, por meio, principalmente, de uma flexibilidade, produto do relaxamento muscular.²⁷ O som *cool* de Young foi um dos componentes da revolução *bop*; na verdade, ele é freqüentemente apontado como o seu mais importante precursor individual. Mas, enquanto os *boppers* retinham o *jazz hot* ao mesmo tempo que assimilavam a técnica *cool*, seus sucessores desenvolveram o *cool*, a pureza e o relaxamento em um sistema exclusivo. Ao fazê-lo, levaram o *jazz* aos limites últimos de suas possibilidades enquanto *jazz*.

Seria lógico argumentar que a futura evolução do *jazz* moderno o levaria a ultrapassar a fronteira da música erudita; ou então que passaria por ela entrando no território onde ele se desintegra como *jazz*, enquanto os músicos eruditos absorvem os seus vários fragmentos em sua própria música, como os compositores nacionalistas do século XIX absorveram os elementos da música de seus povos no corpo geral da música clássica. Mas isso não terá, necessariamente, de ocorrer. Pois embora o *jazz* moderno tenha tentado, cada vez de forma mais sistemática, escapar às limitações musicais do *jazz* antigo — ou reagir contra elas — a sua situação social ainda continua a atrelá-lo aos seus parentes musicais mais velhos e não reconstruídos. Pode realmente ser que uma parte do *jazz* ultrapasse permanentemente a fronteira, da mesma forma que um determinado tipo de *spiritual* negro entrou para sempre para as salas de concerto. Porém, assim como a música *gospel* no Mount Tabor African Strict Tabernacle continua a sua vida cheia de energia, de maneira bastante independente dos tipos de *spirituals* de Marian Anderson (embora não deixe de ser afetado pelos progressos musicais), assim o *jazz*, incluindo grande parcela do *jazz* moderno, provavelmente continuará a existir, mesmo que algumas versões ultrapassem fronteiras. Na verdade, a concentração exclusiva no *cool* levou a uma reação estilística no final da década de 50. Os músicos modernos, que nunca deixaram de soprar forte, os pioneiros da era *bop* original que haviam estado eclipsados, como o pianista-compositor Thelonius Monk, deram por si. Uma sucessão de saxofonistas vigorosos, com um som que pode ser qualquer coisa menos *whispy*, capturaram a moda do *avant-garde*: Sonny Rollins, John Coltrane, Ornette Coleman e, mais amplamente conhecido, "Cannonball" Adderley. A reação contra o *cool*, a busca pelo calor e pela

emoção, levou esses músicos de volta às fontes óbvias da paixão, o *blues* e o *gospel*, e muitas vezes até a música *swing* dos anos 30, que começava a desfrutar de uma popularidade entre os mais avançados que não conhecera por trinta anos. Na verdade, enquanto o *jazz neo-hot* de 1960 (chamado pelos nomes *funky*, *hard-bop* ou *soul-music*) permaneceu maciçamente moderno e muitas vezes altamente experimental, a sua própria busca por calor e pelas raízes o tornaram o primeiro estilo "tradicional" do *jazz moderno*. Seus *slogans* implícitos se voltavam para o passado: de volta a Parker, de volta ao *blues* e ao *gospel*, de volta mesmo ao *jazz de big band* da tradição central. As razões para essa reação foram, sem dúvida, tão ideológicas quanto musicais.

Se esse retorno à tradição principal do *jazz* será permanente ou não, é cedo demais para dizer. Pode bem ser que esta última fase (1960) leve mais uma vez a um contramovimento, e que o *jazz moderno* continue a oscilar entre a tendência *hot* e a *cool*. Porém, não podemos afirmar.

Uma coisa é clara. Enquanto o *jazz for jazz*, ele sempre estará ancorado em uma espécie de padrão estilístico por necessidade de se constituir uma música para se dançar. Eu me lembro da observação de Mr. Gus Johnson, um baterista de Kansas City formado na melhor das escolas de *jazz*, a banda de Count Basie. "Eles diziam que o *bop* estava aqui para ficar", dizia. "Eu não acho. Foi algo novo: e isso, naturalmente, é bom. Mas pense em uma porção de garotas. Elas têm de dançar, e se elas têm de dançar, elas têm de ouvir o ritmo, assim" — e Mr. Johnson batucava, firme e com *swing*, com os dedos. "Agora, esse ritmo tem de existir o tempo todo, ou então não se pode dançar a música." Pelos últimos doze anos, mais ou menos, muito *jazz* não foi tocado para ser dançado, mas para ser ouvido, geralmente em salas de concertos e recitais. Porém, enquanto o *jazz* não for apenas música de recital, isto é, enquanto não for tocado exclusivamente para um público iniciado ou esnobe, enquanto for tocado em salões de bailes, teatros, *nightclubs* bem como em outros locais de concerto, alguns ouvintes também irão querer dançar, nem que seja nos corredores. E, enquanto existir a demanda pelo *jazz* como música para se dançar, uma parte do *jazz*, de todos os estilos — antigo, período médio ou moderno — irá se adaptar a essa exigência. E isso não será difícil, pois o *jazz* é uma música destinada a fazer mexer o corpo das pessoas, a despeito de quaisquer outras conquistas mais elevadas que também tenha a seu crédito.

Os instrumentos

A não ser pelo piano, a evolução dos instrumentos de *jazz* faz parte da evolução dos estilos orquestrais do *jazz*. Ela pode ser resumida, em termos gerais, da seguinte maneira: a clarineta alcançou o seu ponto máximo de desenvolvimento no *jazz de Nova Orleans*, e desde então vem caindo, progressivamente, para um plano de fundo. Os metais alcançaram seu auge de desenvolvimento na era do *swing*, e desde então vêm perdendo terreno. Os saxofones seguiram uma curva de ascensão desde o início dos anos 20 até o período *bop*, quando alcançaram o topo, e desde então permanecem estacionários. Os instrumentos de percussão seguem uma curva ascendente constante até o período *cool*, quando se tornam, muitas vezes, os principais mantenedores da melodia, bem como do ritmo (por exemplo, o Modern Jazz Quartet: piano, vibrafone, bateria, baixo). Apesar das repetidas tentativas, ninguém conseguiu até hoje fazer mais com instrumentos de corda e arco do que usá-los para efeitos ocasionais. Se eles têm futuro no *jazz*, ainda não se sabe. Há sinais, como na utilização de um violoncelo por Oscar Pettiford ou pelo baixo com arco por vários artistas, de que os músicos hoje estão fazendo esforços no sentido de conquistar mesmo os mais recalcitrantes instrumentos do *jazz*. Dentro desse quadro geral, no entanto, existe uma variedade infinita. O *jazz* é o que os músicos individuais fizerem dele, e cada músico tem a sua voz própria. Têm sido feitas tentativas no sentido de rastrear a evolução e os cruzamentos para maior fertilidade dos estilos instrumentais em forma de diagramas,¹ porém mesmo o mais lúcido dos diagramas parece um

mero esquema de fiação para uma instalação elétrica complexa. Não me proponho fazer um relato detalhado dessas marchas e contramarchas aqui, mas apenas listar alguns dos principais músicos e suas influências.

Os dois estilos de clarineta de Nova Orleans — o *créole* líquido e o *blues* impuro — alcançam seus respectivos picos cedo no triunvirato de Jimmy Noone (1895-1944), Johnny Dodds (1892-1940), e Sidney Bechet (1897-1959), que é mais conhecido por sua adaptação da clarineta ao sax soprano, raramente usado de outra maneira. O time de reserva de Bigard (nascido em 1906), Nicholas (nascido em 1900), Hall (nascido em 1901) e Simeon (1902-1959) é de uma certa forma menos forte. Todos esses músicos vêm de Nova Orleans. Dentre os músicos brancos, de Chicago, Teschemacher (1906-1932) e Pee-Wee Russel (nascido em 1906) desenvolveram o estilo *dirty*, enquanto Benny Goodman (nascido em 1909) é talvez o mais brilhante executante do instrumento em termos técnicos, branco ou negro.² Pode ser que se fossem destruídas todas as gravações feitas depois de 1930 — à exceção das de Bechet, que tinha uma qualidade de gravação ruim naqueles dias — nossa visão geral das possibilidades técnicas e emocionais desse instrumento como até hoje usado pelo jazz não ficasse comprometida. A fabulosa maneira de tocar de Dodds com Louis Armstrong e com seus Wanderers, de Nova Orleans, as contribuições de Simeon nas gravações de 'Jelly-Roll' Morton e as de Bigard, com Morton e Ellington, demonstram as possibilidades do instrumento.

A corneta, e a partir de 1920 o seu sucessor, o trompete, é o rei hereditário do jazz, embora por um certo tempo ele tenha sofrido um semi-exílio por parte dos modernos. Portanto, o número de trompetistas brilhantes ultrapassa o de estrelas de qualquer outro instrumento na história do jazz. No entanto, toda a discussão do trompete no jazz tem de começar e terminar com Louis Armstrong (nascido em 1900), o maior jazzista de todos, em cuja arte a música de Nova Orleans alcança o auge e se ultrapassa.³ Louis Armstrong não é apenas um trompetista: ele é a voz de seu povo falando por meio de um trompete. Um gênio nato, que intuitivamente organiza a sua arte com a segurança automática com que as pessoas menos geniais respiram, ele contou ainda com uma tremenda dose de sorte. Tivesse ele nascido vinte anos antes, teria sido um excelente trompetista *folk*, líder de alguma banda de rua, mas sem disponibilidade tanto do equipamento técnico quanto da capacidade de se expressar com uma voz totalmente individual. Tivesse nascido quinze anos mais tarde,

ou em qualquer outro lugar que não Nova Orleans, teria carecido das raízes firmes da música folclórica de sua cidade que permitiram à árvore de seu gênio crescer de forma constante. Pois Armstrong não seria o tipo de homem a encontrar o seu caminho no meio da selva eclética do jazz do período médio, ou dos labirintos intelectuais dos modernos: ele era um homem simples; pouco articulado mesmo, em termos de inteligência verbal. Po-rém ele nasceu exatamente na época em que podia passar logicamente do jazz folk de Nova Orleans para um individualismo completo em arte, sem perder o que tinha ou a maravilhosa e simples qualidade do seu canto, o toque comum de uma música feita para pessoas comuns. Não há nada mais a dizer a respeito de Armstrong, a não ser que ele tinha o raro dom da inocência total que, por ler as emoções genuínas dos homens nas fórmulas fáceis das canções *pop*, pode até torná-las comoventes e totalmente convincentes. A evolução de Armstrong, a partir do jazz de Nova Orleans pode ser seguida em suas gravações com King Oliver, no maravilhoso Hot Fives e Hot Sevens de 1925-1927, e na liberdade estonteante dos Hot Sevens de 1928-1930, quando ele tocava uma música sem as amarras das tradições formais na companhia de músicos que tinham algum valor comparável ao seu: em *West End Blues* ou *Potato Head Blues*, que bem poderiam vencer um concurso para eleger a melhor gravação de jazz já feita, em *Tight Like This*, *Muggles*, *Mahogany Hall Stomp*, e assim por diante. Depois disso, embora a capacidade de Armstrong tenha aumentado, ele raramente voltou a tocar em conjuntos dignos de seu nome, exceto um pouco depois de 1940, quando, no entanto, ele estava de uma certa forma confinado ao gosto dos puristas do público revivalista que havia sido o seu maior apoio. Seus solos, nos anos 30 e mesmo no final da década de 50, são às vezes até melhores, mas a originalidade e a perfeição das gravações em geral são menores. Há muita discussão a respeito de Armstrong, porém, se há uma coisa certa no mundo do jazz, é que qualquer crítico digno desse nome, quando solicitado a mencionar uma só pessoa que pudesse personificar o jazz, votaria nele.

Há tantos bons trompetistas que é quase impossível mencionar mais do que aqueles que foram de alguma forma inovadores, a não ser talvez por Tommy Ladnier (1900-1939) (um músico com limitações técnicas) e Joe Smith (1902-1937), que não devem ser deixados fora pela perfeição com que tocaram blues clássicos, Frankie Newton (1906-1954) e Buck Clayton (nascido em 1911) pois este autor os aprecia muito, e Cootie Williams (nascido em 1908) por causa do *Concerto for Cootie*, de Ellington. Bubber Mi-

ley (1902-1932) foi um dos pioneiros no uso sistemático da surdina e do *growl*. Red Allen (nascido em 1908), e mais importante ainda, Roy Eldridge (nascido em 1911) que desenvolveu o estilo de trompete mais brilhante da era *swing*. Charlie Shavers (nascido em 1917) chega perto do modernismo, que aparece totalmente desenvolvido em Dizzy Gillespie (nascido em 1917), tecnicamente o mais brilhante e revolucionário trompetista da era moderna. Miles Davis (nascido em 1926) é, antes de mais nada, o músico que representa o estilo *cool*, embora a morte de Fats Navarro (1923-1950) quase certamente nos privou de um trompetista moderno à altura desses dois últimos.⁴

Entre os músicos brancos, pode-se mencionar um com essa mesma estatura, Leon Bismarck ("Bix") Beiderbecke (1903-1931), que é geralmente tido como o melhor músico branco de *jazz* até hoje.⁵ A evolução de Bix, a partir de um estilo *Dixieland* modificado, foi interrompida, porém a sua admirável combinação de doçura melódica, vigor, sentido de *jazz* sofisticado e espontâneo, e uma melancolia velada constante, mesmo em seus solos mais alegres, ainda nos comovem. Os outros músicos brancos são esforçados, à exceção talvez de Bunny Berigan (1909-1942), um Bix menor, Bobby Hackett (nascido em 1915), um músico de *swing* menor, e Max Kaminski de Chicago (nascido em 1908). Não que em *jazz* "ser esforçado" seja um título desonroso. Músicos como Muggsy Spanier (nascido em 1906), que tocou uma corneta *Dixieland* honesta e comovente, não têm motivo para se arrepender de sua carreira.

O trombone mal havia vislumbrado as suas possibilidades instrumentais totais no *jazz* de Nova Orleans, embora pudesse, com Charlie "Big" Green (1900-1936), tocar *blues*, e se fazer essencial para a polifonia. Jimmy Harrison (1900-1931) nos anos 20, o transformou, virtualmente, em um instrumento de solo no sentido completo do termo, algo semelhante à emancipação do trompete por Armstrong, das limitações da música coletiva de Nova Orleans. "Tricky Sam" Nanton (1904-1948) de Ellington explorou as suas possibilidades instrumentais totais no *jazz* de Nova Orleans, com a surdina com efeitos *growl*. Dickie Wells (nascido em 1909), talvez juntamente com Johnson o melhor trombonista na história do *jazz*, o menos importante J. C. Higginbotham (nascido em 1906), e Vic Dickenson (nascido em 1906) adaptaram o instrumento à era do *swing* e o levaram ao mais alto grau de desenvolvimento. J. J. Johnson (nascido em 1924) é o trombonista do estilo moderno, embora sua maior inovação tenha sido talvez a admirável capacidade de tocar o instrumento com brilhantismo e rapidez inusitados.

Entre os brancos, que são menos ultrapassados nesse campo, Miff Mole (nascido em 1898) e Tommy Dorsey (1904-1956) desenvolveram as possibilidades técnicas do instrumento sem utilizá-lo para finalidades jazzísticas, enquanto o dinamarquês Kai Winding (nascido em 1922) deveria ser mencionado entre os modernos. Há poucos índios em *jazz*, porém os poucos que existem parecem ter uma predileção pelo trombone: Jack Teagarden (nascido em 1905) é o principal deles, o melhor músico não negro de *blues* nesse instrumento, embora lhe falte uma certa qualidade incisiva.⁶

O saxofone entrou tarde no *jazz*. Os anos em que os jornalistas identificavam o *jazz* por seus "saxofones gemendo" foram precisamente aqueles nos quais os poucos saxofonistas de *jazz* que havia, tinham apenas se emancipado da tradição de clarineta de Nova Orleans. No entanto, da metade da década de 20 em diante, uma série de instrumentistas brilhantes e sensíveis começou a desenvolver uma técnica própria para o instrumento e colocaram a sua notável flexibilidade a serviço do *jazz*. No *swing*, e especialmente no início de período moderno, o sax realmente se tornou o instrumento central do *jazz*, quase substituindo a clarineta e forçando até mesmo os outros metais para um segundo plano. Isso certamente aconteceu porque eles se prestavam a um virtuosismo técnico justificado musicalmente: eles representavam as cordas no *jazz*. Os estilos naturais do trompete e do trombone são sóbrios. São fortes e rígidos em vez de serem instrumentos flexíveis. Os fogos de artifício dos modernistas não acrescentaram nada de substancial às suas possibilidades, apenas mostraram que podem ser tocados mais rapidamente e em uma tonalidade mais suave, e alcançar notas mais altas do que antes, ou que podem soar como outros instrumentos. Os saxofones, no entanto, tinham efetivamente algumas possibilidades não exploradas. Seu som varia do *vibrato* mais característico da palheta até uma suavidade semelhante à da flauta, combinando uma flexibilidade incrivelmente adequada à expressividade do *jazz* com uma força e vigor que podem torná-los os principais propulsores de bandas menores. Talvez seja verdade que o seu estilo natural seja o de uma rapsódia romântica, ou de um floreio barroco, a julgar pela maneira como foi desenvolvido pelos pioneiros do instrumento — Hodges no alto e Hawkins no tenor, por exemplo — ou, com uma restrição deliberada à palheta musical do instrumento, pelo grande Charlie Parker. Os classicistas naturais entre os amantes de *jazz* irão sempre almejar as linhas simples dos metais. Porém, se algum instrumento personificava o *jazz* entre 1930 e 1950, era o sax.

Mais especificamente o sax tenor, que tinha se tornado cada vez mais popular desde que Coleman Hawkins (nascido em 1904) praticamente sozinho, o transformou em um instrumento solo na década de 20. Hawkins, cuja supremacia estava inabalada há muito tempo, e que ainda é um sax tenor dos melhores, evoluiu para um som forte porém suave, explorando completamente as características de instrumento de palheta e um estilo rapsódico de improvisação. Praticamente, todos os músicos de sax da primeira geração foram seus seguidores: Chu Berry (1910-1941), Herschel Evans (1909-1939), Don Byas (nascido em 1912), Ben Webster (nascido em 1909), Lucky Thompson (nascido em 1924), e Illinois Jacquet (nascido em 1921). Enquanto isso, em Kansas City, um outro grande inovador, Lester Young (1909-1959), lançava a base para o estilo *cool* com uma tonalidade mais suave, deliberadamente menos bela, e uma tendência de tocar longas linhas melódicas consistindo em relativamente poucas notas. (Os músicos brancos Bud Freeman (nascido em 1906) e Frank Trumbauer (1900-1957) tinham sido os pioneiros desse movimento.) Os discípulos de Young são numerosos: Wardell Gray (1921-1955) entre os negros, Stan Getz (nascido em 1927), Zoot Sims (nascido em 1925), Al Cohn (nascido em 1925), Gerry Mulligan (nascido em 1927) no barítono entre os brancos.⁷ O grande Charlie Parker dizia não ter sido influenciado por nenhum dos dois, o que deixa aqueles que gostam de discutir origens e influências totalmente livres para discuti-las à vontade.

O resto da família dos saxofones tem uma história menos coerente. O soprano, o barítono e o baixo nunca chegaram a se estabelecer. O soprano permanece a voz particular de Sidney Bechet, uma das glórias de Nova Orleans, o baixo é uma extravagância raramente usada. O barítono foi, durante muito tempo, monopólio de Harry Carney (nascido em 1910) da banda de Ellington, mas se tornou mais popular no período *cool* entre músicos brancos como Serge Chaloff (1923-1957) e Gerry Mulligan (nascido em 1927), que o toca como se fosse um sax tenor.

O sax alto se estabeleceu no *jazz* por um trio de músicos notáveis: Benny Carter (nascido em 1907), Willie Smith (nascido em 1908) e Johnny Hodges (nascido em 1906) da banda de Ellington, que, não fora pela existência de Charlie Parker, seria o rei inquestionável desse instrumento hoje em dia, bem como em 1929: uma maravilha de técnica, sensibilidade e flexibilidade, porém não uma beleza melódica fraca. "Pete" Brown (nascido em 1906) e Earl Bostic (nascido em 1913) o desenvolveram em um instrumento do *swing*, com um estilo graxnado, saltitante, mui-

to apreciado no Harlem. Foi, porém, a casualidade que levou Charlie Parker (que também tocava tenor) a preferir esse instrumento de sopro mais leve e mais discernível individualmente, que fez com que, a partir de 1941, ele pudesse competir em influência com o tenor. Os brancos, Lee Konitz (nascido em 1927) e Art Pepper (nascido em 1925) desenvolveram a tradição de Parker, embora tipicamente, entre os negros, os discípulos mais típicos de Parker, como Sonny Stitt (nascido em 1924) e Sonny Rollins (nascido em 1929) reverteram para o sax tenor.⁸

Charlie "Bird" Parker (1920-1955), o grande inquestionável gênio do *jazz* moderno, é mais do que um sax alto.⁹ Ele foi um revolucionário da música, cujas idéias dominaram praticamente tudo o que já foi escrito em *jazz* moderno desde o início dos anos 40. Ele também foi uma alma vulcânica, cujas erupções jorravam, e ainda jorraram, arrepios de admiração pela espinha de ouvintes e músicos. Seu caráter revolucionário deliberado fez obscurecer, temporariamente, as suas raízes tradicionais: pois o que Parker toca é o *blues* não adulterado mais *down* que se pode conceber. Ele está para o *jazz* dos anos 40 e 50 assim como Armstrong está para a fase anterior. E essa figura quintessencial do *jazz* é, tipicamente, como Armstrong, originária do lumpenproletariado — nesse caso de Kansas City — mas também, diferentemente de Armstrong, uma pessoa controvertida e deslocada. Um nômade, um drogado, um infeliz, um andarilho sem raízes que morreu aos 35 anos, o Rimbaud do *jazz* moderno.

Os instrumentos rítmicos

A evolução dos instrumentos rítmicos — mais uma vez, à exceção do piano, que em *jazz* deve ser incluído nessa categoria — se dá, em primeiro lugar, no sentido de explorar possibilidades rítmicas mais sutis e, depois, em direção a uma espécie de fusão entre ritmo e melodia, algo totalmente novo na música europeia, embora haja muitos precedentes africanos desse tipo. Como o ritmo é a batida do coração do *jazz*, e o meio de organização essencial dessa música, a importância desses instrumentos, principalmente a bateria, é clara. A fraqueza de todo o *jazz* europeu feito até hoje é, no fundo, a fraqueza de suas sessões rítmicas. Pois enquanto a Europa produziu uma grande quantidade de músicos que poderiam integrar qualquer boa banda americana e tantos outros que também poderiam fazê-lo, apenas tivessem a prática dos americanos, até hoje ela só produziu um ritmista de

peso.* Ele, characteristicamente, era um cigano — o guitarrista Django Reinhardt (1910-1953), que também, characteristicamente, foi o único jazzista europeu a encontrar lugar, até hoje, no panteão do jazz.

A evolução do ritmo em direção a uma fusão com a melodia não deve ser confundida com o aumento de virtuosismo, embora as duas coisas andem juntas; e nem com a transformação do ritmo em melodia. Há uma tendência, principalmente entre os músicos brancos, de separar essas coisas. Assim, o siciliano Eddie Lang (Salvatore Massaro, 1904-1933), que desenvolveu enormemente as possibilidades harmônicas de solo da guitarra no jazz, o fez às custas do swing. Os bateristas costumavam tocar com ritmo solo em detrimento do ritmo geral da banda, que é a responsabilidade principal do músico de ritmo, a não ser talvez por uma parada dos instrumentos: o baterista Gene Krupa, de Chicago (nascido em 1909) tem essa tendência.

Os instrumentos menos rítmicos, a guitarra (banjo) e o baixo, podem ser considerados juntos. O baixo é tocado *pizzicato* em jazz. Ele fornece a base harmônica para as improvisações instrumentais, mas também — e cada vez mais — é a principal batida constante da música. Como nota Berendt, o fato de que o baixo substituiu a tuba, que no início havia sido usada com essa função, “nos diz mais a respeito do espírito do jazz do que muitas discussões teóricas: as cordas puxadas do baixo são rítmicamente mais precisas e claras do que as notas sopradadas da tuba.”¹⁰ De qualquer maneira, o contrabaixista de jazz Pops Foster (nascido em 1982) em Nova Orleans, John Kirby (nascido em 1892) e aquela pedra fundamental do ritmo de Kansas, Walter Page (1900-1957), transformaram, cada vez mais, esse instrumento em um dos pilares constantes da cadência. O desenvolvimento melódico do baixo, até a metade dos anos 40, é quase que totalmente obra de Ellington, que persistentemente tentava capturar a tonalidade especial do instrumento para a sua palheta orquestral (com o auxílio do microfone de gravação, que podia torná-lo audível para o resto da banda). Ele revelou para o mundo Wellman Braud

* Entre os músicos de jazz não americanos de peso podemos mencionar os franceses Combelle e Lafitte (sax), o dinamarquês Kai Winding (trombone), os suecos Hasselgard e Wickman (clarineta) e Bengt Hallberg (piano), o belga Jaspar (saxofone), Dizzy Reece, das Índias Ocidentais (trompete), os britânicos Bruce Turner, Don Rendell (saxofone), George Chisholm (trombone), Kenny Baker (trompete) e o sul-africano Keipie Moeketsi (clarineta e saxofone). Existem, porém, muitos outros.

(nascido em 1891), porém, mais do que tudo, descobriu Jimmy Blanton (1921-1942), com o qual tocava duetos. Blanton revolucionou o instrumento. “Improvisava como se o baixo fosse um instrumento de sopro, em frases fluentes com corridas de oito ou dezesseis notas freqüentes, usando idéias harmônicas e melódicas inéditas para o instrumento.”¹¹ O sucessor de Blanton, Oscar Pettiford (1922-1960), também foi seu discípulo, como todos os músicos sofisticados e modernos desse instrumento, notadamente Charles Mingus (nascido em 1922), Percy Heath (nascido em 1923) e Ray Brown (nascido em 1926). O banjo (mais tarde a guitarra) tinha, desde o início, duas possibilidades: fornecer a base rítmica e harmônica para a banda e — uma técnica desenvolvida pelos cantores de blues individuais — responder à voz do blues em notas isoladas ou acordes. Johnny St. Cyr (banjo, nascido em 1890) forneceu a solução perfeita para o primeiro estilo de jazz de Nova Orleans, Freddie Greene (nascido em 1911) para a orquestra de Basie e para a era do swing. A auto-abnegação e a falta de solos não devem obscurecer seus grandes méritos. O estilo de “nota isolada” tornou-se popular inicialmente nas bandas, através do músico Lonnie Johnson (nascido em 1894), e foi desenvolvido por Teddy Bunn (nascido em 1909) e Al Casey (nascido em 1915), que combinam os dois enfoques, e por Django Reinhardt. Uma vez mais, porém, foi um músico isolado que revolucionou o instrumento no final dos anos 30: Charlie Christian, (1919-1942), talvez o maior precursor individual do bop, em cujos experimentos tomou parte.¹² Técnico deslumbrante, tornou a guitarra o principal sustentáculo da melodia — admitidamente à custa da amplificação elétrica —, sofisticou o seu ritmo e, imitando o sax tenor, que também tocava, desenvolveu uma maneira de tocar nela melodia em *legato*. Suas inovações harmônicas foram muito além do campo daquele instrumento.

O piano no jazz orquestral pertence, como a bateria e o baixo, à seção rítmica, porém é forte demais para ficar confinado a ela. É também o instrumento solo genuíno do jazz, isto é, aquele cujas execuções podem ser desacompanhadas, embora se beneficie de acompanhamento rítmico. Outros solos vocais e instrumentais desacompanhados foram gravados em jazz, pelo trompete, por vários saxofones e pela guitarra (que pode funcionar como um piano em miniatura), porém essas são anomalias. Os solos de piano são os únicos que conquistaram um lugar permanente no jazz. A história do piano, portanto, é ao mesmo tempo diferente e mais complexa do que a dos outros instrumentos.

Os dois principais estilos pianísticos estão no início do *jazz*, um sendo extremamente sofisticado e o outro, extremamente primitivo: o *ragtime* e o *piano blues* ou *boogie-woogie*. O *ragtime* já foi descrito sucintamente no capítulo a respeito dos estilos orquestrais do *jazz*. O estilo e a técnica do *ragtime* evoluíram, em geral, por meio dos músicos ambiciosos e que tinham educação musical, talvez o único caso no gênero, se não considerarmos a evolução do estilo *créole* da clarineta em Nova Orleans. Ele logo desapareceu, mas deixou, além de uma ampla influência geral, duas linhas de descendência importantes. A primeira delas foi o estilo piano de bordel, para o qual o mais refinado mestre já gravado é "Jelly-Roll" Morton (1885-1941). O segundo, muito mais influente, foi o estilo do Leste, ou do Harlem, que produziu a tradição pianística mais vigorosa no *jazz*. Suas principais figuras, no circuito de Nova York, são James P. Johnson (nascido em 1891), Willie "The Lion" Smith (nascido em 1897), e Fats Waller (1904-1943), todos pianistas do *ragtime* ou muito próximos disso, Duke Ellington (nascido em 1899) e Count Basie (nascido em 1904), menos famosos como solistas porém mais importantes por seu uso orquestral do piano, e — descendentes modernistas remotos — Bud Powell (nascido em 1924) e Thelonius Monk (nascido em 1920). Provavelmente deveríamos também contar o "circuito de Pittsburgh", extraordinariamente fértil, que produziu músicos inovadores como Earl Hines (nascido em 1905), Mary Lou Williams (nascida em 1910), e entre os modernistas, Erroll Garner (nascido em 1921), com a "escola do Leste" cujas origens remotas, dizem os *experts*, vão até aos gritos do *gospel* dos habitantes dos Apalaches do Leste. Estilisticamente, o mais brilhante virtuoso do piano do *jazz* foi o saudoso Art Tatum (1910-1956), que pertence à tradição nova-iorquina, ficando entre Fats Waller e Bud Powell. Embora também pertencente à tradição do Nordeste do país, esse último nasceu em Toledo, Ohio.^{13*}

Todos esses descendentes do piano de *ragtime* são normalmente conhecidos por sua leveza, espirituosidade, sofisticação, virtuosismo técnico e melodicidade. Em sua melhor forma, co-

* Esse monopólio que o Nordeste do país detém em termos de bons pianistas negros é surpreendente. Dos dez pianistas citados entre os "gigantes do *jazz*" na *Encyclopedia* de Feather, todos menos três vem dessa área dos Estados Unidos; e as exceções incluem um pianista de *boogie-woogie*, que pertence a uma outra categoria, e "Jelly-Roll" Morton, que pertence a um período histórico anterior.

mo em Fats Waller, eles produzem o que talvez seja o tipo de música de *jazz* mais apreciado em termos universais. Esses estilos de solos de piano parecem ter evoluído em duas direções. De um lado, com Earl Hines — um dos mais notáveis dentre um grupo de músicos notáveis — no qual os músicos procuravam realizar o feito de adaptar o piano ao estilo de vocalização de outros instrumentos (o assim chamado "estilo trompete"); a associação de Hines com Louis Armstrong em 1928-1930 produziu algumas das gravações de *jazz* mais agradáveis e impressionantes. De outro lado, os músicos exploravam a capacidade do piano de combinar brilhantismo técnico e experimentos técnicos harmônicos, o que levou, logicamente, aos estilos pianísticos dos modernos. A capacidade do piano de combinar ritmo, harmonia e melodia em qualquer circunstância, foi a base de sua execução em *jazz*.

O *piano blues*¹⁴ (*barrel-house*, *honky-tonk*, *boogie-woogie*) é tão primitivo quanto o *ragtime* era sofisticado, embora mostre influências do *ragtime*, provavelmente porque muitos pianistas de *barrel-house* aprenderam a tocar sozinhos, acompanhando o movimento produzido nas teclas pelos rolos dos pianos automáticos da época do *ragtime*. Parece ter surgido nos mais sórdidos *saloons* e espeluncas do Sul e do Sudoeste, onde os pianistas gritavam o *blues* e martelavam um velho piano desafinado, em meio a uma nuvem de fumaça e barulho de trabalhadores braçais de barragens, construtores de estradas de ferro, estivadores e assim por diante. De todos os estilos de *jazz* instrumental, este é o mais popular e anônimo: mesmo uma pesquisa entre amantes do *jazz* não foi capaz de trazer à luz maiores informações a respeito de muitos de seus pioneiros gravados casualmente, a não ser seus nomes, vagamente ligados a um determinado local, um *blues* ou dois, ou um maneirismo especial ("os repiques", "o *rock*", "os cinco", "os encadeamentos"). Não há, no *piano blues*, mestres comparáveis aos virtuosos do *ragtime* e seus descendentes. Muitos pianistas conhecidos do *boogie-woogie* — Meade Lux Lewis (nascido em 1905), Pete Johnson (nascido em 1904) são limitados, enquanto Jimmy Yancey (1898-1951), um músico de *blues* comovente, é bastante ruim tecnicamente. Alguns dos pioneiros esquecidos dos anos 20 foram provavelmente, dentro de suas limitações, executantes de melhor nível, como por exemplo Clarence "Pinetop" Smith (1904-1929), Cripple Clarence Lofton (nascido c. 1900), e Montana Taylor; da mesma forma que Albert Ammons (1907-1949). Como seria de se esperar, o *piano blues* também é, de longe, o mais africano dos estilos de piano do *jazz*: pode-se até dizer que sua tendência é tocar o piano co-

mo um instrumento puramente de percussão, concentrando-se inteiramente o seu interesse rítmico, reduzindo a melodia a frases infinitamente repetidas, algumas vezes com poucas variações. Embora o *piano blues* tenha tido uma influência considerável na orquestra de *jazz*, principalmente através da tradição de Kansas City, ele não se desenvolveu muito. Como o próprio *blues*, ele permaneceu um substrato do *jazz*. Até a metade da década de 30 ele levou uma vida autocontida nos bares e esplanadas onde tinha surgido, ou nas salas dos apartamentos dos imigrantes do Norte, permanecendo virtualmente ignorado pela tradição principal do *jazz* fora de Kansas City.

Na música erudita européia, a bateria é um dispositivo para produzir efeitos ocasionais; no *jazz* ela é a base e o meio de organização de toda a música, o motor que impulsiona o trem do *jazz* em seus trilhos.¹⁵ Mas a bateria e os instrumentos de percussão também são instrumentos na verdadeira acepção da palavra, pois, como vimos, se todos os instrumentos do *jazz* têm uma função rítmica, têm também uma função melódica. A bateria é, talvez, o instrumento mais difícil de ser apreciado e analisado por um ouvinte de formação européia. Muitas vezes é realmente difícil desenvolver a capacidade de ouvir o instrumento, o que explica o fato de os solos exibicionistas de bateria serem geralmente mais aplaudidos do que deveriam: eles são a única forma de tocar bateria que os fãs que carecem de capacidade de discernimento conseguem reconhecer.

A evolução da bateria em *jazz* começou com um paradoxo. Embora o ritmo de *jazz* seja, graças ao africano, muito mais complexo, vital e importante do que o ritmo europeu, ele também foi, para começar — e em grande medida ainda é — muito mais cru e simples de que os seus ancestrais africanos, graças ao seu caráter europeu. A história da bateria em *jazz* é a história da emancipação cada vez maior da banda de marcha militar, com a qual ela começou em Nova Orleans. Os antigos bateristas de Nova Orleans — dentre os quais Warren "Baby" Dodds (1898-1959), Zutty Singleton (nascido em 1898), e talvez Kaiser Marshal (1902-1948) são os que mais se destacam — já haviam transformado o ritmo da marcha pesada em um ritmo de *jazz* mais completo e dançável, seu estilo, porém, permanecia grandemente determinado por suas origens. A bateria mais usada é a grande bateria de metal, para a cadência principal, o tarol para o balanço nas cadências mais fracas, e o prato. A bateria é bastante austera, evitando solos, exceto por curtos espaços. O acento está no primeiro e no quarto tempos do compasso de quatro

tempos, como na música européia, embora as inovações a partir da música de Nova Orleans tenham a tendência de acentuar os tempos mais fracos (dois e quatro).

Curiosamente, essa inovação parece ter vindo mais dos músicos brancos de *Dixieland* e de Chicago, que também parecem ter sido os primeiros a desenvolver os aspectos exibicionistas de virtuosos dos solos de bateria (por exemplo, Gene Krupa, de Chicago). Pois embora nenhum instrumento mostre mais a inferioridade dos músicos brancos do que a bateria — Dave Tough (1908-1948) talvez seja o único músico branco no nível dos melhores bateristas negros — a evolução da bateria dos músicos negros e brancos parece ter se dado de forma paralela.

O próximo grande passo, e o mais difícil de definir ou de descrever, é a evolução da bateria no *swing*, que produz um ritmo ao mesmo tempo mais dinâmico e sutil, mais leve, e que se constitui na base do *jazz* do período médio. Dizer que o *swing* acentua os quatro tempos de maneira uniforme, ao mesmo tempo que tende a se apoiar um pouco nos *off-beats*, não ajuda muito. Dizer que a bateria principal fica liberada da tarefa de levar a cadência principal, deixando o resto da seção livre para tocar o ritmo de maneira mais sutil, também é verdade mas não é adequado. A evolução do prato operado por pedal do tipo *high-hat*, que entrou no *jazz* por volta de 1928, é muito importante neste aspecto: tanto Jo Jones (nascido em 1911) do lado dos músicos negros (magnífico baterista da banda de Count Basie em seus dias de glória) e Dave Tough do lado dos brancos, iriam fazer esse prato o principal sustentador da cadência, dando ao resto do *kit* um alcance muito maior. Os grandes bateristas de *big bands* e *swing* dos anos 30, no entanto, alcançaram a sua incrível combinação de tensão rítmica, relaxamento e sutileza com métodos mais antigos. Os principais deles são Chick Webb (1907-1939), Cozy Cole (nascido em 1909), Sidney Catlett (1910-1951), e Lionel Hampton (nascido em 1913) (que também toca virtualmente todos os outros instrumentos rítmicos com maestria intuitiva extraordinária). É de estranhar que algumas das *big bands* de maior sucesso, principalmente as de Duke Ellington e Jimmy Lunceford, nos anos 30, tenham sido responsáveis pela produção de uma quantidade considerável de *swing*, valendo-se de bateristas que não tinham nada de sensacionais; eram, porém, orquestras dominadas por arranjadores de *jazz* de um talento notável (Ellington e Sy Oliver, nascidos em 1910), que podiam utilizar as possibilidades rítmicas de todos os instrumentos de *jazz* em combinações admiráveis. (De qualquer maneira, qualquer baterista ne-

gro medíocre pelos padrões norte-americanos é normalmente considerado muito bom pelos padrões europeus.)

A bateria do *swing* levou esse instrumento ao limite da revolução alcançada pelo *jazz* moderno, que é a revolução dos bateristas *par excellence*. Não houve, provavelmente, nenhum grupo de bateristas tecnicamente mais brilhante do que o formado por Kenny Clarke (nascido em 1914), Max Roach (nascido em 1925), Art Blakey (nascido em 1919), Chico Hamilton (nascido em 1921), e todos os outros modernistas.¹⁶ O tipo de tarefa a que os bateristas "modernos" se propunham pode ser explicado melhor pelas palavras do pioneiro Clarke:

Eu estava tentando fazer a bateria mais musical em vez de ser apenas uma cadência morta... Por volta dessa época eu comecei a tocar coisas com a banda, usando a bateria como instrumento participante, com a sua própria voz... Joe Garland, que tocava sax tenor, baixo e barítono... costumava escrever coisas para mim. Ele escrevia uma partitura normal de trompete para que eu lesse... Ele deixava a meu critério que música tocar, de acordo com o que me parecesse mais eficaz. O que eu quero dizer é que eu tocava os padrões rítmicos, e eles eram sobrepostos à cadência regular.¹⁷

A tendência de fazer com que o baixo sustente a cadência básica deixou, cada vez mais, o baterista livre para tais atividades. Dessa maneira, ele pode experimentar ritmos complexos do tipo africano ou caribenho, de uma forma raramente usada em *jazz*. Se o leitor quiser tentar tocar, ou mesmo reconhecer, poderá imaginar quatro ritmos totalmente diferentes, tocados simultaneamente, em uma bateria operada a mão e pedal, e terá uma idéia das complexidades rítmicas aí envolvidas. Alguns bateristas cubanos, principalmente Chano Pozo (1920-1948), foram importados para o *jazz* com essa finalidade por volta de 1948-1950, porém os próprios bateristas americanos adotaram parte dessa complexidade, produzindo assim, paradoxalmente, o mais africano de todos os ritmos de *jazz*, a partir dos estilos de *jazz* mais sofisticados e urbanos.

O ritmo fundamental do *jazz* moderno dá continuidade à evolução do Nova Orleans para o *swing*: marca os quatro tempos de maneira uniforme, sobrepondo os acentos conforme as exigências da ocasião. Também tende a utilizar a batida em *legato* da bateria, em substituição às batidas definitivamente separadas (*staccato*) do modo tradicional de tocar o instrumento.

O restante dos instrumentos de *jazz* pode ser abordado succinctamente, pois não conquistou, até hoje, um lugar de presença constante. As cordas quase nunca foram usadas coletivamente em *jazz*, embora, seja pela qualidade adocicada, seja pelo prestígio "intelectual" que erradamente se acredita atrelado às cordas, alguns músicos de *jazz* tenham feito uso delas como fundo, sempre com péssimos resultados. Será preciso que haja uma revolução poderosa para produzir uma orquestra de cordas de *jazz*. Violinos solos já foram muito usados, em determinadas épocas, sem que realmente se estabelecessem, a não ser por umas poucas combinações do tipo camerísticas, como a Venuti-Lang Blue Four, no final dos anos 20, com Joe Venuti (nascido em 1904), e o quinteto do Hot Club of France, com Stephane Grapelly (nascido em 1910) e Django Reinhardt (guitarra). Stuff Smith (nascido em 1909) e Eddie South (nascido em 1904) são geralmente tidos como os melhores violinistas de *jazz*. O *jazz* moderno, como era de se esperar, tendeu a fazer experimentações com sons de instrumentos de corda e arco — tanto o baixo quanto, ultimamente, o violoncelo.

Uma série de outros instrumentos foi usada, de época em época. O vibrafone (uma série de sinos tubulares eletrificados) se estabeleceu no lugar do antigo xilofone, e até certo ponto da guitarra, principalmente graças ao magnífico talento de alguns músicos que, por uma série de razões, gostam desse instrumento adocicado, notadamente Lionel Hampton e Milt Jackson (nascido em 1923).¹⁸ A celesta é, vez por outra, usada pelos pianistas, normalmente para acrescentar toques de tonalidade orquestral. O órgão já foi usado por alguns, principalmente Fats Waller, porém mesmo em suas mãos ele produz aquela impressão de um homem tentando escrever com um pincel de barbear. Ninguém ainda conseguiu produzir *jazz* de boa qualidade com o acordeão, muitos cantores de *blues*, porém, tocaram música muito rítmica e expressiva na gaita e no berimbau de boca. Os modernistas, como era de se esperar, foram tentados a experimentar instrumentos de sopro pouco comuns — *flügelhorns* (Miles Davis) ou flautas (Frank Wess, nascido em 1922) — porém instrumentos como o fagote, Bach Trumpet, clarinete contralto e o resto das maluquices marginais em termos de instrumentos ainda está à espera de seus descobridores.

Resta a voz humana. Embora usada de forma insubstituível no *blues*, não há assunto mais difícil do que o seu papel no *jazz* em si. Ninguém sabe realmente dizer o que faz um bom cantor de *jazz*, ou qual o som que ele deve ter; ou mais especificamen-

te, o que distingue o cantor de *jazz* do cantor de música *pop* com tonalidades jazzísticas. A avaliação crítica isenta fica mais difícil ainda porque o apelo dos melhores cantores de *jazz* está, em grande parte, em fatores não musicais; no caso das mulheres, em valores sentimentais e sensuais. Este observador afirma que desconhece qualquer cantor masculino de *jazz* digno de nota. Por mais admirável e grave que a voz do grande Louis Armstrong seja, parece grotesco comparar a sua produção vocal com a sua maravilhosa capacidade instrumental. No caso das cantoras, meus votos vão para Ethel Waters, Billie Holiday, Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan, como cantoras de *jazz* de um nível soberbo, embora as últimas duas escorreguem muito facilmente para a música *pop* comercial, onde fazem tremendo sucesso em função de seu sentido rítmico excepcional, seu timbre e controle de linha vocal. Francamente, no entanto, seria arriscado basear as propostas do *jazz* em qualquer grande conquista de qualquer cantor(a) de *jazz* que seja, com a provável exceção de Billie Holiday em sua melhor forma. O *blues* é um caso à parte. Cantar *blues*, porém, embora uma manifestação artística muito profunda, é algo inadaptable, e o cantor ou cantora de *blues*, incursionando por qualquer outra especialidade que não a sua, geralmente faz de si um espetáculo lastimável.

A realização musical

A primeira coisa a fazer quando se considera a produção musical do *jazz* é esquecer a produção da música clássica ocidental. As duas não são concorrentes, a despeito das teimosas tentativas de classicistas adversários do *jazz* e de alguns jazzistas modernos e clássicos nesse sentido. Se perguntarmos se o *jazz* já produziu alguma coisa como a *Nona* de Beethoven, ou a *Missa em Si Menor* de Bach, ou *Don Giovanni*, a resposta é simplesmente não. E não é provável que venha a produzir música para competir com a tradição artística clássica ocidental, a não ser, talvez, no campo da ópera. Se julgarmos o *jazz* pelos padrões da música erudita ocidental, podemos dizer que produziu uma série de belas melodias — não mais belas, porém, do que a arte ocidental, ou mesmo que a música ligeira e *pop** — um gênero especialmente bem-sucedido de *lieder* acompanhadas, nos *blues* vocais, algumas suítes do tipo romântico da última fase, uma grande variedade de “variações sobre um tema”, sem controle formal — porém, muito criativas — e alguns exercícios na forma de fugas e cônones. Essa é uma realização menor, em termos de música arquitetural e absoluta.

Se julgarmos a execução do *jazz* pelos padrões da música erudita ocidental, o resultado será mais impressionante, pois nem

* Não devemos ter uma atitude de superioridade a respeito da música leve e *pop*. Embora muito fraca em todos os outros aspectos, ela tem produzido no geral, em sua melhor fase, várias melodias esplêndidas, como podem testemunhar Stephen Foster, George Gershwin e outros. O fato de alguns de nós preferirmos outras melodias é um assunto à parte.

os classicistas mais ferrenhos irão negar que o *jazz* ampliou grandemente as possibilidades técnicas de todos os instrumentos que usou, com exceção dos pequenos instrumentos de cordas; poucos negarão também que, homem a homem, os melhores músicos de *jazz* — com exceção, talvez, dos pianistas — são consideravelmente superiores, em número, aos seus equivalentes clássicos. Aqui, no entanto, desejamos considerar o *jazz* não como pioneiro de novas combinações e cores instrumentais ou como introdutor de novas possibilidades instrumentais, mas como uma música que tem, em si mesma, realizações.

Ele tem realizações, porém, não em termos de música erudita, cujos próprios conceitos lhe são alheios. Isso não significa que o *jazz* não possa influenciar a música erudita, ou se fundir a ela. Na verdade ele tem, ultimamente, mostrado uma tendência marcante nesse sentido. Quando o faz, porém, deixa de ser *jazz* para ser música erudita com bases jazzísticas, da mesma forma que a *Carmen* de Bizet, ou mesmo a obra de Falla, não são música espanhola popular, mas música erudita com coloração espanhola. O *jazz* já tem seu Bizet: *Porgy and Bess*, de George Gershwin, a maior contribuição norte-americana para a ópera até hoje, está para o *jazz* assim como *Carmen* está para a música espanhola; uma relação muito forte até, pois uma forma diluída de *jazz* fazia parte do idioma musical de Gershwin.* O *jazz* ainda não desenvolveu o seu De Falla, ou mais exatamente o seu Bartók ou Mussorgsky. Não há, porém, *a priori*, qualquer razão musical pela qual não possa fazê-lo um dia.

A unidade fundamental da arte ortodoxa é a “obra de arte” que, uma vez criada, vive a sua vida independente de tudo, a não ser do criador; algumas vezes, como quando os críticos objetam a Yeats ou Auden, revisando seus próprios versos, a obra de arte independe até mesmo do criador. Se for um quadro, tem apenas de ser preservado; se for um livro, de ser reproduzido. A música e o drama têm de ser executados, porém a nossa geração acadêmica tem, cada vez mais, pretendido com isso “interpretar [a obra] o mais próximo possível da intenção original de seu produtor”. Virtualmente todo o academicismo histórico musical não faz mais do que tentar recapturar essa autenticidade original e autoritária: há aqueles que se ressentem por não poderem escutar Handel exatamente da forma que ele queria que nós o ouvíssemos, pois, infelizmente, não se castram mais meninos cantores. À “obra

* Dessa forma, a melodia de *Summertime* é uma cópia literal, e sem dúvida não intencional, do *spiritual Sometimes I Feel Like a Motherless Child*.

de arte” especialmente apreciada chamamos obra-prima, uma categoria totalmente independente da execução. Ninguém diminui o valor de *Figaro* porque uma sociedade operística amadora de Lesser Wigston o toca de maneira execrável.

Com o *jazz* a coisa simplesmente não funciona assim. A sua arte não é reproduzida, mas criada, e existe apenas no momento da criação. O paralelo ortodoxo mais próximo está naquelas artes que nunca conseguiram realmente se livrar de suas origens populares, para não dizer vulgares: as artes de palco para os atores, e para muitos de nós durante parte do tempo, a dramatização é o produto de atores e outros profissionais do palco. Uma peça, por mais poética, que não seja ao mesmo tempo um “veículo” — isto é, que não permita que os atores atuem — está morta. Um grande drama, representado de maneira abominável, é apenas um drama em potencial. Um Henry Irving, que provavelmente nunca em sua vida fez uma peça totalmente boa, sem qualquer defeito, produziu mais catarse emocional mais freqüentemente do que o Sr. X, que só participou de peças de produção autenticamente shakespearianas, porque Irving era um artista melhor. Quando se trata de artistas de teatro, admitimos livremente: um Chaplin, ou uma Marie Lloyd, produzem grande arte, mesmo quando o assunto em questão é, pelos padrões ortodoxos, arte menor, ou não é absolutamente arte.

É isso o que acontece com o *jazz* — embora a sua maior contribuição para as artes populares seja a combinação do individualismo e da criação coletiva, há muito esquecida pela cultura ortodoxa. Acontece que, graças ao toca-discos, partes desse processo contínuo de criação conjunta, que constitui a própria vida do músico de *jazz* em atuação, são separadas como “obras de arte” ou mesmo como “obras-primas”. Não se trata, porém, de obras acabadas, mesmo que já estejam “compostas” ou “arranjadas”. Um Louis Armstrong pode dizer para si mesmo, ouvindo um *play-back* de *West End Blues* de 1928: “É uma boa versão, vou repeti-la sempre que eu tiver de tocar essa música daqui para a frente, com uma duração de três minutos”, e Duke Ellington ou John Lewis poderão dizer a respeito de uma gravação: “É quase assim que deve ser”. Mas se pudermos ouvir todos os *West End Blues*, *Across the Track*, ou *Django* já tocados, mesmo por Armstrong, pela banda de Ellington e pelo Modern Jazz Quartet, ouviremos uma série de recriações e modificações, um fluxo tão grande quanto a vida. Além disso, a obra individual não é, para o músico de *jazz* ou para o amante de *jazz*, a real unidade da arte. Se há uma unidade natural do *jazz*, ela é a execução — a

noite ou ocasião em que uma música é tocada após a outra — rapidamente e devagar, formal e informalmente, o espectro total das emoções. A contínua criação é a essência dessa música, e o fato de que a sua maior parte é fugaz não preocupa o músico, na mesma medida que não importa para o bailarino.

Se é verdade que não há autenticidade e permanência, no sentido das artes ortodoxas, também não há uma aguda distinção entre o gênio e o resto. O jazz não tem por objetivo produzir obras, ou apresentações, que possam ser classificadas sob um rótulo especial de excelência crítica, mas apenas fruir da música, e fazer com que outros também fruam, enquanto ela é executada. Existem, é claro, os gênios: Armstrong, Bessie Smith ou Charlie Parker, por exemplo. Mas o caráter essencialmente coletivo e prático dessa música significa que o seu valor, mesmo que seja o valor de uma obra particular, independe em grande parte desses gênios, desde que haja um corpo grande o suficiente de artesãos profissionais de competência e criatividade adequadas. Ninguém pode elaborar uma lista das vinte melhores gravações de blues instrumentais. Depois de uma ou duas escolhas óbvias, existem centenas de gravações (e, ao vivo, milhares de performances) que seriam, à sua maneira, igualmente boas. O bom jazz, como o bom cozinheiro ou o bom costureiro, não é julgado por produzir obras que, mesmo na memória, se sobressaiam como as melhores que já houve, mas pela capacidade de produzir uma variedade constante a um alto nível de excelência. O jazz, na verdade, é “música para ser usada”, para usar uma frase de Hindemith, não é música de museu ou para exames classificatórios.

Nada disso quer dizer que o jazz seja uma arte menor como o são a música leve e pop; apenas significa que ele consegue os seus efeitos como uma arte maior de maneira diferente, e formalmente mais econômica, do que a música erudita. As músicas de Stephen Foster ou George Gershwin são belas e agradáveis, mas ninguém espera extrair delas a emoção que se obtém com Erlkönig ou *In diesen heil'gen Hallen*. No entanto do Young Woman's Blues, de Bessie Smith pode-se extrair emoção. Kreisler tocando Capricho Vienense apenas revela uma magnífica técnica executando uma obra agradável; mas Louis Armstrong tocando It's Tight Like This nos leva aos níveis dos monólogos de Macbeth. Mesmo a Valsa do Imperador, de Johann Strauss, talvez uma das obras de mais alta qualidade para a música clássica leve já compostas, nos dá apenas um grande prazer e satisfação, porém vale a pena trocá-la, mesmo executada pela Filarmônica de Viena, por Parker's Mood. É verdade que a escala relativamente pequena na qual

o jazz opera como arte faz limitar a sua abrangência: afinal, um discurso de Phèdre está dentro do alcance do jazz, enquanto que a tragédia toda não está. O que existe em jazz, porém, é coisa muito boa: “é pequeno, mas feito de urânio”.

Os prazeres do jazz estão, portanto, em primeiríssimo plano na emoção gerada, e não podem ser isolados da música efetivamente tocada. Um exemplo disso está no preconceito persistente de todos os elementos ligados à música — músicos, críticos e fãs — em favor da improvisação. Não há qualquer mérito especial na improvisação, que afinal não passa de composição instantânea, e portanto passível de ser menos boa do que aquela considerada e revista.* Para o ouvinte, é irrelevante musicalmente se o que ele ouve é improvisado ou se foi escrito. Se não souber de antemão, geralmente não poderá diferenciar entre uma coisa e outra. Por outro lado, a improvisação, ou pelo menos uma margem ladeando a maioria das composições “escritas” de jazz, é e merece ser festejada, pois representa a constante e viva recriação da música, o arrebatamento e a inspiração dos músicos comunicados a nós. Quase não há dúvida de que o efeito mais poderoso do jazz está na comunicação da emoção humana de forma intensificada. É por isso que os blues cantados da primeira fase conseguiram, indiscutivelmente, manter o seu lugar no jazz, e também porque os discos tecnicamente imperfeitos e primitivos de jazz de Nova Orleans se mantêm, desde que tenham força, enquanto que as peças orquestradas e as composições passam. E isso também é verdade com relação ao jazz moderno, apesar das alegações de alguns de seus partidários. O que sobrevive em Parker, e que conquistou até mesmo muitos daqueles que originalmente rejeitaram veementemente as suas inovações, é a “beleza torturada, cáustica, de seu sopro, que faz lembrar um grito de gospel das congregações do Sul”.¹ As suas inovações passaram hoje para a história, e se fossem a sua única marca, ele não seria mais importante do que W. C. Handy, o primeiro músico a passar o blues para a forma escrita.

O jazz é, portanto, música de músicos, música expressando diretamente as emoções, e as formas técnicas de criação e as possibilidades musicais refletem as duas coisas. Ele não depende, por exemplo, de um “compositor” — pois mal podemos lembrar o

* Claro está que o compositor de jazz — isto é, todo músico criativo — considera e revisa, durante o processo da execução, trabalhando as partes e retribalhando-as lentamente, até a forma final; isto é, presumindo que ele não mude de idéia e queira transformar uma obra elaborada em outra coisa.

enorme número de temas simples que compõem o repertório geral do *jazz* (os chamados *standards*). Podem ser músicas boas ou ruins, *blues* folclóricos ou baladas *pop*, ou podem ser outros temas, mas o seu mérito é irrelevante. Se as harmonias se prestarem ao desenvolvimento de *jazz* elas servem. O *blues* geralmente se presta, e felizmente é um tipo de música boa, mas o único mérito de *All the Things you Are* ou *How High the Moon*, que se tornaram *standards* modernos, ou ainda de *I Can't Give You Anything but Love, Baby* e de outros *standards* dos anos 20, é que são boas bases onde pendurar o *jazz*. A "composição" de *jazz* original — isto é, a *performance* — surgiu simplesmente a partir de vários músicos tocando um bom tema entre si, de acordo com certas regras simples de conveniência ou tradição. Uma composição "nova" poder surgir de três maneiras: tocando-se um tema diferente, juntando-se um grupo de músicos diferentes — desde que eles se conheçam o suficiente para cooperar sem atritos — e tocando-se o mesmo tema com os mesmos músicos uma outra vez, quando um ou mais deles tiver outras idéias. O resultado é uma massa de "composições" variadas, da mesma amplitude e no mesmo idioma. É claro que a casualidade tem muito a ver com esse tipo de criação musical que, de certa forma, é como uma boa conversa ou uma boa partida de futebol, onde qualquer coisa — a combinação de um determinado grupo de pessoas, a presença de uma determinada pessoa especialmente estimulante, um bom público, ou apenas um ambiente agradável — podem fazer toda a diferença do mundo. (O hábito há muito estabelecido de alguns músicos de beber, fumar maconha ou usar qualquer outro tipo de droga não passa de uma tentativa de eliminar essa casualidade, criando artificialmente essa "atmosfera agradável", na qual os músicos criam livremente. O quanto isso realmente acontece é outro assunto.)

Esse fator acidental permanece forte, mesmo quando as composições de *jazz* se tornam mais sistemáticas, com os "arranjos". Os compositores de *jazz* mais inteligentes sempre reconheceram que o *jazz* não é composto por notas ou instrumentos, mas por homens e mulheres criativos. Como diz Hodeir, o melhor dos críticos de *jazz* de formação clássica, a "fusão das personalidades individuais" toma no *jazz* o "lugar da arquitetura". O bom compositor-arranjador de *jazz* imagina o seu som e depois procura um ou mais músicos cuja voz individual chegue mais perto de suas idéias, ou então deriva as suas idéias a partir das personalidades de seu time de músicos. O melhor dos compositores *créoles*, "Jelly-Roll" Morton, parece ter escolhido o primeiro cami-

nho, uma tarefa relativamente fácil em um estilo de execução tão unificado como o de Nova Orleans. O jovem Duke Ellington se inclinou mais em direção ao segundo: podemos observá-lo "descobrindo" o "rosnar" de seus metais a partir de Charley Irvis (trombone) e do saudoso Bubber Miley (trompete), para mais tarde construir alguns de seus efeitos orquestrais mais característicos baseado nesses sons. Em seus primeiros trabalhos, a "composição" geralmente não passa de um ajuntar e modelar de idéias produzidas espontaneamente pelos músicos. É por esse motivo que o compositor de *jazz* de sucesso quase sempre foi um *band leader* ou teve algum tipo de ligação permanente com uma orquestra; e é por isso que a maioria das composições elaboradas em *jazz* (as de Ellington, por exemplo) raramente foram repetidas — a não ser na forma de imitações diretas — por quaisquer outros. Assim que são tocadas por outros músicos elas se modificam. Por outro lado, o próprio compositor fica limitado tendo que encontrar músicos com o estilo de sua banda ou se sente obrigado a modificar o seu estilo. Assim, Ellington ficou visivelmente abalado com a perda de Barney Bigard em 1942, pois sua clarineta *créole* tinha se tornado parte de seu espectro de cores musicais, e as substituições que se seguiram não foram totalmente bem-sucedidas. É claro que músicos capazes entrando em uma banda com um estilo próprio, bem marcado, geralmente conseguem se adaptar a ele. A composição em *jazz* se libertou apenas lentamente de sua dependência das personalidades de seus músicos. Talvez essa seja a principal razão pela qual até hoje não surgiu uma composição de *jazz* de grande escala, como por exemplo uma ópera. Gershwin, que mais próximo chegou desse feito, com *Porgy and Bess* estava acostumado a trabalhar dentro da tradição ortodoxa, isto é, escrevendo em termos de notas no papel e não para músicos específicos. Ellington, cuja idéia de "concerto" — aliás muito bem-sucedida, como demonstra o maravilhoso *Concerto for Cootie*² — era escrever uma peça para trazer à tona as qualidades especiais de cada um de seus solistas, achou, sem dúvida, o caminho da composição impessoal muito difícil de trilhar.

Se a composição em *jazz* está tecnicamente limitada pela necessidade de compor pessoas em lugar de notas, ela está igualmente limitada também pela natureza da criação jazzística, como esboçada acima. Resumindo, ela cresce ou esmorece de acordo com as emoções humanas que gera, e não por suas qualidades enquanto música "pura". Para citar mais uma vez o sagaz Hodeir, é "exatamente o tipo de música que pode ser escutada sem

que se tenha de enfiar a cabeça por entre as mãos (...) em *jazz*, os interesses sensoriais ultrapassam de longe a paixão intelectual (...) uma sensualidade aguçada toma o lugar da elevação, e a fusão das personalidades individuais toma o lugar da arquitetura". Os compositores de *jazz* mais inteligentes perceberam, instintivamente, essas limitações. "Jelly-Roll" Morton deu à música de Nova Orleans uma forma e elegância deliberadas, porém não tentou mudá-las. Duke Ellington é quase exclusivamente um compositor de obras que expressam estados de espírito, ou que recriam impressões sensoriais, como os próprios títulos de seus discos indicam: *Mood Indigo*, *Misty Mornin*, *Creole Love-Call*, *A Portrait of Bert Williams*, *Such Sweet Thunder*. Os compositores de *jazz* moderno encontraram campo fértil em música de fundo para filmes, onde o dom do *jazz* para expressar estados de espírito e fazer uma pintura musical é usado com grande resultado, como no caso da trilha para *Sweet Smell of Success*, de Chico Hamilton, ou em *Sait-on Jamais?*, de John Lewis. E por que não? Já vai longe o tempo, mesmo no campo das artes clássicas, em que alguém interpunha objeção a Hugo Wolf por ter incorporado poemas em música, ou a Bizet porque uma seleção para concerto de sua *Carmen* não soa tão bem quanto um quarteto de Beethoven, ou à *Cinderella*, de Prokofiev, por ser música para balé. Há grandes precedentes em "música séria" de obras que se escorram em outras artes para reforçar a sua própria fraqueza arquitetural, acabando por reforçar essas outras artes por seu turno. Em obras de arte compostas — balé, ópera, filme — existe um amplo espectro para o *jazz*, e isso parece até ser o caminho de desenvolvimento futuro para uma música que vem das artes populares, cujas realizações mais elaboradas sempre tiveram caráter de entretenimento "misto" — "variedade" em seu nível mais simples, obras compostas de pantomima, alegoria, balé e ópera em seu nível mais alto.

O *jazz* certamente possui uma tendência "natural" em direção à música "pura", porém isso não deve ser confundido com as tendências da música erudita. Ele surge do orgulho que o músico comum tem de sua capacidade técnica, fazendo com que bons músicos disputem com outros para tocar coisas cada vez mais difíceis. O *jazz* moderno é, em grande medida, produto dessas experiências técnicas. Técnicas, mas não arquitetônicas. Por si, os músicos com formação jazzística irão fazer experiências com todos os elementos, exceto as formas musicais. Se tocarem fugas ou canônes, será porque estão tentando imitar a música clássica. Quem estiver preocupado em perceber a diferença entre uma

composição "pura" de *jazz* e uma composição apoiada em música clássica deve comparar, por exemplo, *Brilliant Corners* de Thelonius Monk com, por exemplo, *Concorde*, de John Lewis. No primeiro caso encontraremos experiências com o ritmo, e na combinação de sons de saxofones, como explosões uníssonas em *vibrato*. No segundo, encontraremos uma fuga ortodoxa, relativamente simples. Não que essas composições "puras" de *jazz* careçam de arquitetura; porém, como seria de se esperar em uma música de executantes, trata-se da arquitetura do solo instrumental.

Isso não é uma crítica das tentativas cada vez mais numerosas de juntar o *jazz* à música clássica. Em primeiro lugar, não há nenhum mandamento contra isso. Em segundo, é perfeitamente normal, tanto para compositores clássicos quanto para músicos de *jazz* que ambicionem obras mais complexas, superar as limitações técnicas do *jazz*. Afinal, pode-se argumentar que uma música clássica norte-americana só poderá surgir quando os compositores americanos tiverem assimilado a linguagem de sua música *folk* nativa (isto é, o *jazz*) da mesma forma que os compositores espanhóis, húngaros, russos, checos, finlandeses e ingleses assimilararam, a seu tempo, a sua. Em terceiro lugar, não há dúvida de que faz bem para o amor-próprio dos músicos de *jazz* (principalmente os negros) saber que a sua música tem a capacidade de satisfazer mesmo os ouvintes intelectualmente mais ambiciosos. Quero apenas estabelecer a importante diferença entre o tipo de *jazz* que se desenvolve em direção a um tipo de música mais elaborada e "legítima" em seu sentido, e o tipo de música que resulta do cruzamento de *jazz* com música tradicional: a diferença entre *Deep Creek Blues* de "Jelly-Roll" Morton e o *jazz* sinfônico de Paul Whiteman nos anos 20, ou entre Thelonius Monk e Dave Brubeck nos anos 50. Até hoje, desses dois tipos de *jazz*, o primeiro vem produzindo resultados melhores e mais frutíferos do que o segundo, embora isso possa muito bem mudar algum dia.

Quais são, portanto, as realizações musicais do *jazz*? Sua maior e talvez a sua única realização real é existir: uma música que esgotou as qualidades da música *folk* em um mundo projetado para expatriá-las, e que até hoje as manteve protegida dos ataques enfraquecedores da música *pop* e da música erudita. Vistas isoladamente, nenhuma das gravações do *blues* *How Long* é uma grande obra de arte, no sentido sério, embora muitas delas sejam extremamente comoventes, e embora a música seja bonita e a poesia de boa qualidade.

*How long, long, has that evening train been gone
How long, how long, baby how long?*

*I've got a girl who lives upon the hill
If she don't love me, I know who will
How long, how long, how long?*

*If I could boller like a mountain jack
Go up on the mountain and call my baby back,
How long, how long, how long?*

O fato importante e artisticamente válido é que esse tema é capaz de produzir obras tão diferentes como a versão orquestral-vocal de Count Basie, o belo solo de piano de Jimmy Yancey ou o *blues* gritado de Joe Turner;³ e que permanece vivo, capaz de estimular qualquer grupo de músicos que o toquem para produzir a sua própria música: alguns bons, alguns medíocres, outros ruins, porém, dentro de uma certa competência e sentimento, todos eles genuinamente comoventes e genuinamente música. Deixando de lado quaisquer outros méritos mais elevados que tenha ou venha a ter, seu principal mérito está em provar que a música genuína, mesmo a do século XX, pode evitar tanto os becos sem saída da música *pop* comercial, que estabelece seu relacionamento com o público em detrimento da arte, quanto a música erudita *avant-garde*, que, para desenvolver a sua arte, se isola de todo público exceto um pequeno grupo de iniciados.

Produziu muito mais, como Hodeir demonstrou para os raros leitores que possuem tanto um bom conhecimento de *jazz* quanto de música ortodoxa, em seu excelente livro. (Especialmente nos capítulos “The Romantic Imagination of Dickie Wells”, “Concerto for Cootie”, “Charlie Parker” e “The Problem of Improvisation”.) Existem artistas de calibre magnífico e irresistível genialidade, trabalhos de valor permanente que podem ser tocados com o mesmo vigor, ou ainda maior, trinta anos depois da apresentação original, e uma série de novidades técnicas que praticamente ainda não foram utilizadas pela música ortodoxa, talvez por deficiência tanto de seus compositores quanto de seus músicos. No entanto, a mera tentativa de expressar as realizações do *jazz* em termos de música erudita, como já sugeriu, distorcem a natureza da realização.

Isso é, admitidamente, trabalho de pequena escala. O *jazz* é música pequena e não grande música, da mesma maneira que letras de músicas são poesia pequena e poemas épicos são gran-

de poesia; cerâmica é arte pequena e catedrais são grande arte. A limitação da esfera de alcance e o tamanho relativamente pequeno da escala não fazem de uma determinada arte algo menos bom ou menos belo. Apenas colocam algumas realizações artísticas fora de alcance: um carro esporte não é um veículo pior do que um avião, mas um veículo destinado a um propósito diferente. O *jazz* tem muitos méritos, e muitas pessoas retiram dele um prazer contínuo e intenso, sentindo-se profunda e justificadamente emocionadas por ele. Existem coisas, porém, que o *jazz* não pode fazer (como, por outro lado, existem coisas que a música clássica moderna não pode fazer), e quando se afirma o contrário, não se faz senão reforçar a auto-estima daquelas pessoas que são preguiçosas ou ignorantes demais para compreender as formas mais complexas de arte. O *jazz*, como a poesia na definição de Keats, é “simples, sensual e apaixonado”, embora, ao contrário da definição de Keats, também possa ser altamente sofisticado e exigente. A aparente simplicidade de suas emoções geralmente esconde uma grande complexidade. Isso também acontece, é claro, na vida real, com emoções aparentemente simples. Mas há outras coisas na vida além da arte, e essas não podem ser supridas pelo *jazz*.

Ainda assim, o seu lugar na história musical, para não falar da cultural, de nosso século está assegurado. Ele demonstrou a vitalidade e as possibilidades de evolução da música de um povo; e se houver uma saída para o impasse em que as artes ortodoxas se meteram em nosso tempo, ela bem pode estar no estudo da natureza do *jazz*, de seus criadores e de seu público. (Isso não implica que as artes ortodoxas tenham de ser salvas pela imitação do *jazz*, da mesma maneira que o estudo da aerodinâmica dos pássaros não faz com que os aviões tenham de ser construídos na forma de gaivotas.) Isso tem se tornado cada vez mais inevitável. Por menos que os músicos ortodoxos o estudem, eles não conseguem escapar à sua presença. Trata-se, sem dúvida, da maior realização musical dos Estados Unidos da América até hoje, e talvez a única a alcançar aceitação internacional. Não existe nenhum compositor ortodoxo norte-americano como figura genuinamente internacional, à maneira dos compositores clássicos em seus dias; todos são figuras locais, projetadas a partir do orgulho local, talvez moderadamente apreciadas ou gozando de *succès d'estime* entre o público internacional musicalmente melhor informado. Louis Armstrong, Bessie Smith, Charlie Parker, no entanto, são aceitos em todo o mundo, onde quer que haja um público de *jazz*, e onde quer que a cultura americana seja discutida; da mesma forma, também é aceito o próprio *jazz*.

Jazz e as outras artes

Embora a partir de 1920 tenha sido praticamente impossível crescer no mundo ocidental sem ouvir algo influenciado pelo *jazz*, até pouco tempo atrás era muito difícil ouvir *jazz* em quantidade, no sentido estrito do termo. Afinal, talvez o mais famoso de todos os discos de *jazz*, *West End Blues*, de Louis Armstrong, que tem sido constantemente reeditado desde 1928, não chegou a vender mais do que 20 mil cópias na Inglaterra nos primeiros vinte anos, um número modesto mesmo pelos padrões de artes razoavelmente intelectualizadas. Além disso, como vimos, o público de *jazz* tem sido marcadamente diverso do resto do público das artes ortodoxas, mesmo não mantendo uma atitude de superioridade com relação a eles. Não é de surpreender, portanto, que até há pouco tempo o *jazz* tenha encontrado muito pouco eco entre as outras artes criativas.

A relação de trabalhos influenciados, inspirados pelo *jazz* ou sobre *jazz*, portanto, não é nada excepcional. Naturalmente as obras são, na maioria, musicais, embora todos os compiladores (e já houve vários) se vejam forçados a mencionar os mesmos nomes e obras, a maior parte dos anos 20: *Golliwog's Cakewalk* de Debussy, *L'Enfant et les Sortilèges* e os concertos para piano de Ravel, *La Création du Monde*, de Milhaud, a *Histoire du Soldat*, *Ragtime pour Onze Instruments*, e *Piano Rag Music*, de Stravinsky, todos demonstrando a preocupação da *avant-garde* francesa pós 1918 com esse tipo de exotismo; *Jonny Spielt Auf*, de Krenek, e a música de Weill para Brecht, refletindo a preocupação do *avant-garde* alemão com a *low-life*, *Rio Grande*, de

Constant Lambert, e outras do gênero.¹ Apenas nos Estados Unidos, e lá, apenas nos limites da música popular e leve, podemos detectar uma influência mais persistente do *jazz*, notadamente nos musicais (*Porgy and Bess*, de Gershwin, *The Cradle Will Rock*, de Marc Blitzstein, Leonard Bernstein). Para falar a verdade, a lista é pequena. A história da música clássica moderna ainda pode ser escrita virtualmente sem qualquer referência ao *jazz*. Dentre os maiores compositores contemporâneos — como Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky, Bartók, Prokofiev, talvez Shostakovitch, Vaughan Williams, Sibelius, e Hindemith — apenas um mostrou sinais de influências jazzísticas; e como Hodeir bem nota, seu flerte com o *jazz* não teve maior importância: “Stravinsky fez história quando escreveu *Le Sacre du Printemps*; ele se colocou à margem da história quando escreveu *Ragtime*”.²

A lista de obras literárias relacionadas com o *jazz* é menos esplêndida ainda e, antes de 1930, decididamente negligenciável, com exceção de obras do irrepreensível Cocteau. Alguns poucos poetas no limite do neo-romantismo e surrealismo escreveram poemas medíocres inspirados por músicos de *jazz*, e com títulos como *Uma Elegia para Herschel Evans* (“The band will continue its music, as life its laughter: the world will be gay or sad with age or season; and the marvellous sounds of *jazz* will thrill or bless...”) ou *A Measure for Cootie* (“we play the way it comes to us, we play elegies for the past, blues for the present... a trumpeter as you, a poet as I”) ou *Piano — a Surrealist Prose Poem* (“Piano shouting the lice of New York and the scabs of New Orleans the yellows and the browns and the blacks and the blues”).* Auden fez algumas experiências com o *blues*, em um caso — *Refugee Blues* — e não foi totalmente malsucedido. Há uma série de romances, em geral medíocres, sobre *jazz* e músicos de *jazz*, além de uma certa quantidades de escritos que poderiam ser considerados como “inspirados em *jazz*”, como por exemplo os da “geração *beat*” — Jack Kerouac *et alii*. Se o interesse sociológico desse tipo de fenômeno é real, quanto ao mérito literário, até agora não se sabe. A melhor obra inspirada em *jazz* provavelmente ainda é uma das primeiras — escrita, por sinal, por um poeta cujo estilo de vida era muito pouco literário, mesmo pelos padrões americanos: Vachel Lindsay, autor de *Daniel Jazz*.

* Por consideração aos poetas em questão, não lhes causarei embaraço citando seus nomes depois de tanto tempo.

No meio dos escritores negros, naturalmente, o *jazz* foi mais influente, embora apenas uns poucos — destacamos Langston Hughes — tenham sido influenciados séria e consistentemente pelo *blues*. Muitos dos escritos de Hughes são meros *blues*, como poderiam ser compostos e cantados por qualquer violeiro.

Sun's a settin', this what I'm gonna sing.
Sun's a settin', this is what I'm gonna sing:
I feels de blues a-comin', wonder what de blues'll bring

Ou o *Gal's Cry for a Dying Lover* (lamento da mulher pelo amado moribundo):

Hear de owl a-bootin', knowed somebody's 'bout to die.
Hear the owl a-bootin', knowed somebody's 'bout to die.
Put ma head un'nearth de kiver, started to moan an' cry.

Hound dwag's barkin', means he's gonna leave this world.
Hound dwag's barkin', means he's gonna leave this world.
O, Lawd have mercy on a po' black girl.

Black an' ugly, but be sho' do treat me kind.
I'm black an' ugly, but be sho' do treat me kind.
*High-in-heaben Jesus, please don't take this man o' mine.*³

Hughes está bastante consciente do *jazz* e do *blues* como componentes da vida negra americana; porém, mesmo entre os escritores de seu povo, essa consciência nem sempre ocorre.

A escassez e pobreza de literatura inspirada em *jazz* se faz muito mais intrigante pelo fato de o *jazz*, como já vimos, ser excelente “material” para qualquer escritor com algum interesse em seres humanos. Além disso, o próprio *jazz* já produziu ao menos dois tipos de literatura de valor: a poesia do *blues* e a autobiografia narrada; para não falar do experimentalismo do *jive talk*. É de se estranhar que um ambiente capaz de produzir trechos como o que temos a seguir não tenha tentado poetas e escritores de prosa com maior freqüência:

“Mas quando escrever sobre mim, por favor, não diga que sou um músico de *jazz*. Não diga que sou músico de *jazz* ou guitarrista — escreva só Big Bill era um conhecido cantor e tocador de *blues*, e gravou 260 *blues* de 1925 a 1952; ele estava feliz quando estava bêbado, e tocando com mulheres; ele era querido por todos os cantores de *blues*, alguns ficavam com ciúmes às vezes, mas Bill com-

prava uma garrafa de uísque e eles começavam a rir e a tocar de novo, Big Bill ficava bêbado e escapava da festa e ia para casa dormir...⁴

O saldo em termos de pintura e escultura é ainda menor, a menos que se incluam o próspero porém recém-iniciado mercado de criação de capas para *long-plays*. Felizmente para as artes (e não apenas as ligadas ao *jazz*), as gravações populares se valem muito do apelo visual de suas capas, que portanto tendem a ser muito mais interessantes e inventivas do que os horríveis desenhos de tantos discos clássicos. Felizmente para o *jazz*, uma grande quantidade de artistas comerciais sempre esteve entre os seus fãs mais fiéis e devotados. Dessa forma, as capas dos discos de *jazz* têm mantido um padrão bastante alto. Sem dúvida, muitas delas conseguem seu efeito por meio de montagem (principalmente de fotografias), *layout* e desenho tipográfico. Poucas, em termos comparativos, são pintadas ou desenhadas. É verdade também que as ilustrações desse tipo produziram uma série de clichês, como o do pianista negro sentado ao piano, o mais comum deles. Mas ainda assim a “arte aplicada” do *jazz* é um negócio próspero. É a “arte pura” que esteve quase sempre definiente. O *jazz* chegou a tentar um ou dois abstracionistas (vários artistas tentaram recriar as suas sensações, em filmes abstratos), porém quase nenhum figurativista. Talvez isso aconteça porque a iconografia do *jazz* seja um triunfo para a fotografia: quanto mais será preciso dizer, nos perguntamos, quando a câmera já diz tanto mostrando esses semblantes concentrados, sérios, com olhos fechados, atrás de embocaduras instrumentais?

Pois a fotografia foi praticamente a única arte que levou o *jazz* a sério, e em seus próprios termos. A safra de filmes de *jazz* ou que tenham alguma relação com o *jazz* é realmente pequena; já que durante a maior parte de sua existência, essa matéria não teve apelo para o público de massa indeterminado do qual vive a indústria do cinema. Apesar disso, os exemplos não são desprezíveis. Temos *Jammin' the Blues*, por Granz e Gjon Mili; ou *Momma Don't Allow*, por Karel Reisz, um dos raros filmes que também fala do público de *jazz*. Há *Jazz on a Summer's Day*, um documentário sobre o Festival de *Jazz* de Newport, e trechos e tomadas em meio a filmes comerciais, sem dúvida incluídos de contrabando por amantes do *jazz* que tinham alguma parte na realização. Os filmes comerciais a respeito de *jazz*, a maioria no estilo hollywoodiano “vidas famosas do *show-biz*”, se multiplicaram no final dos anos 50, porém permaneceram vazios.

Mas o mais significativo é que, desde o início da década de 50 em Hollywood — e desde o final da década de 50 na televisão americana e no cinema europeu — surgiu a moda de criar, para filmes sobre crime, sexo e gerações perdidas, trilhas de *jazz* sérias ou descomprometidas, a maioria de caráter bastante moderno. Musicalmente, os franceses foram os mais bem-sucedidos nesse tipo de ligação, principalmente com trilhas feitas por Miles Davis e o Modern Jazz Quartet. A mais ambiciosa tentativa americana, uma trilha de Ellington para uma história de assassinato, não figurará entre as principais obras do mestre. Por razões óbvias, no entanto, a combinação de *jazz* com James Dean, Marlon Brando e histórias de detetive para televisão nos Estados Unidos se transformou em algo mais do que um casamento feliz, sem o caráter passageiro como da maioria dos filmes europeus, pois o *jazz*, nos Estados Unidos, é uma linguagem comum e não apenas, como na França, um tipo de gíria das classes altas.

Talvez a combinação mais próxima do *jazz* com outro meio de comunicação esteja nos anúncios de televisão e nos desenhos animados. Esses são provavelmente os únicos gêneros de arte moderna totalmente impregnados pela influência do *jazz*, a exemplo do que acontece com a nossa vida diária atualmente. No entanto, traçando um paralelo com épocas anteriores, o final da década de 50 marcou um forte *reapprochement* entre o *jazz* e as únicas outras artes de massa do século XX: as das câmeras móveis.

Existe ainda o balé. Uma arte que se esperaria que fosse sensível ao *jazz*, pois afinal este é, essencialmente, música combinada ao movimento. No entanto, o balé clássico (mesmo aquele mais solto, como o de Diaghilev e outros) se utiliza de um vocabulário estilizado de movimento, que é extraordinariamente difícil de se combinar com o vocabulário totalmente diverso da dança negra. *Petrushka*, dançada por bailarinos do Harlem, seria algo tão estranho como um quinteto de clarineta de Mozart tocado por Sidney Bechet em sua entonação normal; uma *Petrushka* do Harlem, no entanto, não deixaria de ser uma experiência e tanto. Companhias de balé semi-heterodoxas, como a francesa Champs-Elysées, se permitiram uma influência jazzística, sem maior sucesso. O *jazz* tem influenciado o balé mais fortemente — e com maiores frutos — onde ele não é uma arte ortodoxa: nas danças de cabaré, teatros de revista, *shows* musicais e filmes. (Não precisamos destacar as companhias que eventualmente se especializam em temas exóticos ou no folclore negro, como a Katherine Dunham Company.) O *jazz*, sem dúvida, transformou

aquilo que poderíamos chamar de balé democrático, por oposição ao balé clássico aristocrático. Mais precisamente, como todas as danças modernas de salão e os *shows* musicais americanos seriam inconcebíveis sem a influência do *jazz*.

No geral, a influência do *jazz* tem sido surpreendentemente pequena. Se considerarmos apenas os “de fora” ou seja, aqueles artistas que não foram criados no mundo do *jazz*, como músicos ou fãs, essa influência se torna desprezível. Outras músicas exóticas produziram muito mais. O campo cultural está repleto de obras literárias e musicais inspiradas, ainda que remotamente, no equivalente espanhol do panorama jazzístico, de Gautier e Mérimée em diante. Seus sustentáculos visuais — os xales, pentes, castanholas e roupas tipo *vaquero*, que são os equivalentes andaluzes do *zoot suit*, gestos e movimentos característicos do flamenco — são conhecidos de todo burocrata com ambições culturais, de Cardiff a Vladivostok, através de quadros, balés, óperas e assim por diante. Isso não acontece com o *jazz*. Apesar de seu marcante poder de se expandir e fazer novos adeptos, ele raramente consegue angariar público, a menos que, como os jesuítas, apague os seus adeptos ainda jovens. Conheço homens e mulheres de grande inteligência, elevada sensibilidade e conhecimento musical, que se esforçam verdadeiramente para descobrir o que as pessoas vêem de especial no *jazz*, e que não conseguem ver a diferença de qualidade entre duas obras de *jazz*, enquanto que coetâneos seus, que ouviram seus primeiros Fletcher Hendersons e Armstrongs aos quinze anos, não têm a menor dificuldade em fazê-lo. É provável que um conhecimento profundo das artes ortodoxas seja um desqualificador real; pois, enquanto inúmeras pessoas ampliaram sua paixão original pelo *jazz* para incluir a música clássica, a evolução contrária é muito mais rara.

As realizações não musicais do *jazz* nas artes estão, portanto, em grande parte nas mãos dos *insiders* — músicos, cantores e público que cresceu com o *jazz*. Como muitas pessoas cresceram com o *jazz*, a sua infertilidade cultural é de surpreender, especialmente no campo da literatura. Pois embora os filmes ainda não tenham produzido obras-primas literárias, não resta dúvida de que provocaram uma torrente de obras escritas, técnicas e analíticas, uma considerável massa de poesia — a respeito de Charlie Chaplin, ao menos — desde Hart Crane até Umberto Saba, passando por Rafael Alberti, Aragon e Mayakovsky, e um grande bloco de ficção, principalmente semi-sociológica, semi-satírica, é verdade, expressando a autodilaceração dos roteiristas. No entanto, o mundo do *jazz* não é comparável ao mundo dos filmes. Co-

mo no mundo das artes de palco, no circo ou na música clássica, o *jazz* é muito mais autocontido, para não dizer esotérico: um mundo de artesãos e críticos. Ele também se tornou autocontido na medida em que, durante a maior parte de sua história, seus músicos e seu público obtinham satisfação cultural quase que exclusivamente dele, e empenhavam o resto de suas energias nas cruzadas pelo seu reconhecimento. Entre o fã de *jazz* puro, cujo principal objetivo de vida (não importa a sua profissão) é anunciar a causa do *jazz*, e o adolescente, para quem o *jazz* simplesmente faz parte do ambiente, assim como guarda-sóis fazem parte dos cenários das praias, existe uma grande distância. Normalmente, aqueles que fazem obras de arte a partir de outras artes ou de mundos profissionais especiais estão situados no espaço intermediário: no mundo do *jazz* esse espaço se encontra quase que totalmente vazio.

Por outro lado, esse mundo tem a capacidade singular de produzir artistas com o dom da palavra. Grande parte do esforço dos “intelectuais do *jazz*” tem sido no sentido de torná-los loquazes, em vez de fazer com que eles mesmos se tornem mais capazes de se expressar a respeito do *jazz*, mas isso não altera o fato básico. O músico de *jazz* geralmente não pinta ou esculpe, não faz filmes, mas uma coisa que faz bem — e quase não pode evitar — é usar as palavras. A sua prosa está incorporada em um grande corpo de “literatura falada”, principalmente de natureza autobiográfica, a partir da qual Nat Hentoff e Shapiro produziram uma montagem magnífica, o livro *Hear Me Talkin' to You* (o título é uma alusão a um disco de Louis Armstrong). Esse tipo de prosa não é facilmente citável em pequenos trechos, pois tem seus efeitos — se é que esse termo significa alguma coisa aqui — por acumulação. Aqui e ali, principalmente na fala de cantores de *blues*, o diálogo adquire uma vivacidade irônica e rítmica que valeria muito nas mãos de bons dramaturgos:

Leroy: “É... Então tinha uns negros que não tinham medo de branco, nem de responder. Eles chamaram os caras de loucos...”.

Natchez: “... loucos...”. (Leroy: “É...”.) “... Por que loucos, se estavam exigindo seus direitos?...”

Leroy: “É, chamaram de loucos.”

Natchez: “Eu tinha um tio que era assim, e foi enforcado... foi enforcado, porque diziam lá que era louco e que podia acabar com os outros negros”. (Leroy: “É verdade”.) “Sabe, é por isso que ele foi enforcado, porque era um homem que trabalhava e queria pagar; e tinha pinta de homem branco, tão estudado que nem bran-

co, melhor que muito branco lá." (Leroy: "É...") "... porque muito branco vinha pedir conselho pra ele."⁵

Se a prosa é "a prosa da vida" — embora nem sempre encontrada em literatura — a poesia é única, especialmente quando tem aquilo que alguém já cunhou de talento especial dos negros para fazer poesia a partir de monossílabos. Os *blues* são, sem sombra de dúvida, o maior corpo de poesia folclórica viva no mundo moderno industrial. São formados basicamente por cinco dísticos rimados e acentuados, com a primeira linha repetida, combinada, modificada ou ampliada à vontade. Como outras poesias folclóricas, os versos são compostos exclusivamente de frases diretas, perguntas ou apelos, sem floreios ornamentais. Até mesmo as suas metáforas são usadas mais para precisão do que para evocação:

Got the world in a jug, got the stopper in my hand

ou:

*Love is just like a faucet, it turns off and on,
Love is just like a faucet, it turns off and on,
Sometimes when you think it's on, baby, it has turned off and gone.*

Seus símbolos e esteios poéticos são diretos ou fórmulas padrão, como as usadas pelos trovadores para intercalação: o Sol que nasce e se põe, a estrada de ferro, a casa, o vento, o cemitério:

*Sun rises in the east, and I declare it sets in the west.
Sun rises in the east, and I declare it sets in the west.
Ain't it hard to tell, hard to tell, which woman will treat you the best.*

*There's three trains ready, but none ain't going my way,
I said there's three trains ready, but none ain't going my way,
But the sun's gonna shine in my backyard some day.
Blow, wind, blow, blow, my baby back to me
Blow, wind, blow, blow, my baby back to me
Since shé's gone, nothing's like it used to be.*

Os *blues*, portanto, não são poéticos porque o cantor ou a cantora deseja se expressar de maneira poética. Ele ou ela deseja dizer o que tem de ser dito da melhor maneira possível, como

na famosa *Make me a Pallet on the Floor* — canção de uma pobre prostituta na Nova Orleans — onde o único "efeito técnico" é o da repetição de versos e frases, que acabam por fazer o conteúdo da canção extremamente pungente; um "efeito" que surge naturalmente a partir do padrão repetitivo da fala popular comum:

*Make me a pallet on your floor,
Make me a pallet on your floor,
Make me a pallet, baby, a pallet on your floor,
So when your good girl comes she will never know.*

*Make it very soft and low,
Make it, babe, very soft and low,
Make it baby, near your kitchen door,
So when your good girl comes, she will never know.*

*I'll get up in the morning and cook you a red hot meal,
I'll get up in the morning and cook you a red hot meal,
To show you, baby, I' precipitate what you done for me
When you made me a pallet on your floor.*

*Make it soft and low,
Make it baby, make it soft and low,
If you feel like layin' down, babe, with me on the floor,
When your good girl comes home she will never know.*

É notável o efeito complexo e sofisticado que pode ser alcançado meramente a partir de uma pequena variação de palavras, ritmo e contexto em versos repetidos.*

A maneira casual pela qual os *blues* conseguem os seus efeitos poéticos, da mesma maneira que os pedregulhos de margem de rio são moldados pela água, pode ser ilustrada por um exemplo específico, o *Red River Blues*, que Sonny Terry, cantor e tocador de gaita, me contou ter sido o primeiro *blues* que ele aprendeu:

*Which way, which way, do that blood red river run?
Which way, which way, do that blood red river run?*

* Como as consoantes finais são engolidas no inglês falado no Sul dos Estados Unidos, as rimas são rimas verdadeiras, ex. "flo" — "do" — "know". Procurei, sempre que possível, escrever as palavras de maneira normal, para evitar dar a impressão de *coon English* [inglês de negro], que não é apreciado pelos americanos de cor.

Run from my back door to the rising sun.

*I hate to see that rising sun go down
I hate to see that rising sun go down
It make me feel I'm on my last go roun'.*

*Which way, which way, do that blood red river run?
Which way, which way, do that blood red river run?
Run from my window to the rising sun.*

Aqui temos um desenvolvimento especial de um gênero bastante conhecido, o *river blues*, que geralmente trata dos efeitos das enchentes na vida dos ribeirinhos, ou — uma imagem poética conhecida — o rio que separa o homem de seu amor. (Fui informado pelo *expert* Alexis Korner que o cantor Josh White reconheceu uma canção de Big Bill Broonzy como sendo *Red River Blues*, embora ela diga “Mississippi River is so long, deep, and wide, Can' see my good girl standin on the other side” [Rio Mississippi, tão longo, fundo e largo, Posso ver a minha namorada esperando do outro lado] e assim por diante, nessa linha.) A estrofe do meio dessa versão é um verso de *blues*, mais conhecido como a abertura do *St. Louis Blues*, de onde pode muito bem ter sido tirada. Não seria de todo improvável que o “rio vermelho” tivesse chegado até o *blues* acima via *Red River Valley*, que se refere à geografia e não à cor, como se sabe. A uma determinada altura, o Rio Vermelho (que vai do Texas, pela fronteira com Oklahoma, atravessa Arkansas e Louisiana para chegar ao Mississippi), se transforma em um rio de cor, da cor do sangue. Como se deu a ligação com o Sol? Talvez porque alguém tenha se lembrado do brilho vermelho na água, durante o pôr-do-sol? O rio vermelho-sangue, visto de uma casa, se torna o símbolo da vida, o nascer e o pôr-do-sol de sua impermanência. Uma série de tijolos poéticos, cortados em tamanhos e formas que desconhecemos, em uma reflexão sobre a vida e a inevitabilidade da morte. Outros versos caem, até que o que sobra é o sumo de uma canção lírica.*

Os *blues* estão repletos de tais tijolos poéticos, a serem montados pelos cantores ou coros: são estrofes e versos particularmente usados, que o trovador pode inserir sempre que não tiver outro recurso, ou quando quiser voltar para terreno conhecido:

* A canção é tão bela quanto *Trouble in Mind*. Foi gravada, me informa Alexis Korner, por Brownie McGhee, Sonny Terry, e Leadbelly. Uma versão mais convencional por Josh White pode ser encontrada na Inglaterra. (*The Josh White Story*, vol. II).

You see me laughing, just to keep from cryin'

ou,

Take me back, baby, try me one more time

(ninguém que já tenha escutado esse verso cantado por Bessie Smith poderá esquecer a intensidade que ela colocava); ou:

I looked down the road, as far as I could see

verso característico do trovador viajante); ou a implacável:

You must reap what you sow:

*I told you darling, long time ago . . .
You goin' to reap for what you sow
And what you sow, gonna make you reap
And what you reap, gonna make you weep
Someday, sweetheart.**

Porém, atrás do aparato poético elementar do *blues*, embora muito eficaz, há uma visão da vida, que deve ser expressa por esse aparato o mais diretamente e com a maior economia de meios possível. É isso que dá aos *blues* uma tremenda força, mesmo quando são versos burlescos:

*I'm going away babe, just to wear you off my mind
I'm going away babe, just to wear you off my mind.
If I stay around here, I'll be troubled all the time.*

*So help me boney, but I don't love you:
So help me boney, but I don't love you.
Well, I just don't like them funny old ways you do.*

*It's raining here, babe, storming on the sea:
Raining here, storming on the sea:
You mistreat a good man when you mistreat me.*

*I'm sorry, baby, sorry to my heart.
Sorry, baby, sorry to my heart.*

* Brownie McGhee. Não é preciso dizer o quanto devo a Brownie McGhee, Sonny Terry, Big Bill Broonzy e James Rushing, todos grandes cantores de *blues* com os quais tive o prazer de poder discutir *blues* durante suas visitas à Inglaterra.

We've been together so long, now we've got to part
(Joe Turner, *Going away Blues.*)

Essa visão da vida é adulta, verdadeira, totalmente destituída de ilusões e de farsas, e é por isso que muito dessa poesia soa como o verso de Brecht, que por sua vez inspirou-se na forma direta das canções populares:

*Oh, life is like that,
Well, that's what you got to do,
Well, and if you don't understand,
Peoples, I'm sorry for you.*

*Sometimes you'll be held up, sometimes held down,
Sometimes your best friends don't even want you round, you
know.*

*Well, life is like that,
Well, that's what you got to do...*

(Do LP *Blues in the Mississippi Night*, Pye-Nixa.)

A verdade é o conteúdo dos *blues*, a verdade é o que os cantores de *blues* mais prezam, e a palavra que aparece o tempo todo quando tentam explicar o seu objetivo, em uma tentativa de separar as suas canções daquelas feitas apenas para ganhar dinheiro.*

E é, sem dúvida, por isso que os adolescentes ingleses escutam a voz dos cantores de *blues* melhor do que a de seus próprios pais, professores, ou outros poetas, absorvendo "a verdade" no silêncio dos clubes noturnos ou nos quartos. Ninguém faz rodeios com o *blues*, nem com a vida, a morte, a bebida, o dinheiro ou o amor.

É tremendamente irônico e característico que o nome desse idioma duro como o diamante, lúcido, e que não faz concessões, tenha sido usado por Tin Pan Alley para descrever o estado de espírito de autopiedade e chateação superficial que se acredita característico daqueles que não conseguem rapidamente dormir com as suas namoradas (*I'm feeling blue over you*, etc.). Pois a

* Assim, Saint Louis Jimmy, um cantor veterano, tentando explicar por que os europeus gostam do *blues*: "Na Europa, eles gostam de histórias, gostam da verdade; é por isso que eles gostam do *blues*, não é essa bobagem... porque o *blues* fala a verdade sobre como as pessoas são maltratadas, é isso que é o *blues*". Afirmações do mesmo tipo foram feitas por Big Bill Broonzy, Lightning Hopkins e provavelmente muitos outros.

autopiedade e o sentimentalismo não são *blues*. Ao contrário. A sua afirmação fundamental é que homens e mulheres têm de viver a vida como ela é, ou se não conseguirem, devem morrer. Eles riem e choram porque são humanos, mas sabem que isso não adianta. Nada adianta, a menos que eles queiram se ajudar. Pois raramente se fala do céu no *blues*, uma canção puramente secular, e também não há Deus, embora, algumas vezes, no *Blue Spirit Blues*, de Bessie Smith, haja inferno. Neste mundo "é difícil encontrar um bom homem", e quando o encontramos ele não irá trazer apenas vantagens:

*Now it's ashes to ashes, sweet papa, dust to dust,
I said ashes to ashes, I mean dust to dust:
Now show me the man any woman can trust.*

Como no mundo dos trabalhadores desorganizados e abatidos entre o qual esse maravilhoso idioma cresceu, o mundo do *blues* é trágico e impotente: como Bessie Smith — como sempre uma voz definitiva dos *blues* — disse certa vez:

You can't trust nobody, you might as well be alone.

E se permanece só. Pois quando os homens e mulheres que cantam os *blues* querem cantar a salvação coletiva, seja a secular, por meio dos sindicatos, ou a religiosa, por meio das igrejas, eles raramente usam o idioma do *blues*, preferindo o idioma dos hinos e das canções de *gospel*, que são seus irmãos espirituais. A sua realização poética é igualmente real, porém, à exceção de alguns hinos revivalista como o tristemente familiar *When the Saints go Marching in*, ela não pertence tão intimamente ao *jazz*, quanto o *blues* secular. Talvez porque haja poucos santos em *jazz*.

Como toda poesia *folk*, o *blues* deve ser cantado, e ninguém que tenha escutado Bessie Smith cantando *Reckless Blues* ou Ma Rainey cantando *See the Rider*, ou a jovem Chippie Hill cantar *Trouble in Mind*, poderá ler as palavras como algo mais do que uma leve sobra da verdadeira poesia do *blues*; pois é o timbre da voz, a paixão, a maravilhosa flexibilidade e a suspensão rítmica da linha vocal que fazem com que versos como "When I wasn't nothing but a child" ou "Now that I am growing old" se tornem afirmações tão definitivas como:

*Et la mort à mes yeux dérobant la clarté
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.*

Mas mesmo como um esqueleto verbal, os *blues* são uma conquista literária de considerável relevância, e até hoje o subproduto não musical mais importante (ou melhor, o aspecto não musical mais importante) do *jazz*.⁶

Parte 3

Negócios

Música popular

O *jazz* não é apenas uma forma de fazer música, mas também uma forma de fazer lucros. Poucas foram as artes populares subsidiadas por patrocínio público ou privado. A maioria delas, como o *jazz*, é uma forma de entretenimento comercial realizada por artistas profissionais contratados por vários tipos de empresários particulares. A venda de ingressos e os níveis de vendas são os determinantes dos movimentos dessas artes e do destino dos artistas. O que o amante de *jazz* escuta, portanto, depende não apenas das necessidades criativas dos músicos e de outras variáveis do gênero, mas também da maneira como o *jazz* se organiza enquanto negócio. Neste capítulo e no próximo explicarei sucintamente como o *jazz* funciona em termos de negócio e empresa técnica, e como isso o afeta musicalmente e em outros níveis. Os leitores que acreditam que as gravações surgem por elas mesmas e que os músicos são alimentados por anjinhos mandados do céu, como o profeta Elias, devem escolher um tipo de música menos terra-a-terra para admirar.

Os músicos de *jazz* são profissionais. O preconceito contra o “comercialismo”, comum entre a maioria do público de *jazz*, torna necessário repetir essa obviedade. O *jazz* pode ser, em sua origem e por seu caráter, música folclórica, mas isso não quer dizer que seja uma arte de amadores. Mesmo fora dos grandes centros, a arte folclórica é, em grande medida, profissionalizada — a arte dos trovadores, malabaristas ou dos artistas itinerantes, para não falar de artistas virtualmente especializados como certos funcionários religiosos, ou do violinista que dá o tom para

os *capstan shanties*, os presos negros cujo trabalho consiste em "puxar o canto" para os que realizam trabalhos forçados. A pré-história do jazz está cheia desses profissionais primitivos, dos quais um, especialmente forte e mortífero, o falecido Huddie Ledbetter ("Leadbelly"), é amplamente conhecido graças às gravações feitas para a Biblioteca do Congresso em Washington. Todos os *connaisseurs* podem enumerar grandes quantidades de artistas desse tipo, muitas vezes cegos, que combinando a mendicância com a música tornam-se, a exemplo de Homero, verdadeiros artistas: Blind Blake, Blind Boy Fuller, Blind Lemon Jefferson, Blind Willie Johnson. São itinerantes, pois não há nenhum lugar com trabalho suficiente para que possam se estabelecer. Só nas grandes cidades. E o jazz é, desde o seu início, uma música de pobres urbanos. A cidade não só fornece o espaço para o profissionalismo, ela o exige. Seu estilo de vida mais especializado, menos tradicional do que o do campo, onde as artes são geralmente ligadas a eventos e ocasiões específicas da vida, e quase que impensáveis fora dessas situações, sendo portanto, por força, em grande parte amadoras. Não é por acaso que o guia WPA do Mississippi relatou, nos anos 30, que "por causa da influência cada vez maior da cidade sobre o negro, e da resultante separação da vida simples, o número de canções sociais aumentou proporcionalmente ao decréscimo do número de *spirituals* e canções de trabalho". A cidade tende a separar o artista do cidadão, e a transformar a maior parte da produção artística em "entretenimento", uma necessidade especial, suprida por especialistas. Além disso, as necessidades urbanas de entretenimento, por serem mais especializadas, são muito maiores do que as do campo. Desde os tempos da antiga Atenas que se ouvem a reclamações a respeito dos habitantes das cidades "sempre querendo coisas novas"; poder-se-ia se dizer que a cidade quer sempre coisas melhores, porque tem maiores oportunidades de comparação, e porque não precisa avaliar o artista por suas capacidades amadoras. De qualquer maneira, o entretenimento regular, mesmo na cidade pré-industrial, é quase sempre profissional: * isto se aplica aos cantores, músicos, esportistas, homens de espetáculos e sexo extraconjugal, pois a prostituição é um fenômeno urbano e não rural. Mesmo quando um movimento artístico começa como uma revolta deliberada contra o comercialismo e a profissionalização, como

o *revival* de Nova Orleans nos Estados Unidos durante a guerra, e na Europa depois dela, ele não resiste à força dos fatos, pelo menos se tem algum apelo para o público. Nos últimos anos, todas os líderes e músicos de bandas Nova Orleans de sucesso na Inglaterra têm de escolher entre a sua ocupação normal e a sua música. Alguns escolheram o seu trabalho, outros se tornaram músicos profissionais completos. O ideal de uma música amadora permanente e amplamente popular não resiste à impossibilidade técnica de deitar fora a divisão social do trabalho.

Os artistas *folk* que fizeram o jazz não acalentavam bobações românticas a respeito das virtudes de seu amadorismo. Eles se tornavam profissionais assim que podiam ganhar dinheiro com a sua música, quando já não vinham de famílias que estavam no *show business*. Nos primórdios de Nova Orleans, esse grupo de profissionais ainda estava emergindo de uma situação em que a música era apenas uma ocupação parcial. Pode-se dizer, no entanto, que o profissionalismo praticamente se estabeleceu a partir das primeiras décadas de 1900. Como vimos, esse desenvolvimento, a concorrência dos artesões dentro de sua própria comunidade e a sua separação das outras pessoas, afetou a evolução real do jazz de maneira considerável.

Esses profissionais ganhavam a vida a partir de três situações econômicas diferentes, porém inter-relacionadas: o entretenimento pré-industrial, a indústria de entretenimento moderna e a indústria do jazz. As duas primeiras não têm grandes ligações com o jazz, a não ser por vendê-lo ao público quando há demanda, como se vendem espetáculos de mulheres barbadas imitando apitos a vapor, garotas com grandes seios mostrando ou não as pernas, o último assassino de massa ou o gênio musical. A última dessas situações diz respeito exclusivamente ao jazz, pois foi criada a partir da descoberta de que existe um público capaz de pagar por esse tipo específico de entretenimento. A maioria dos músicos europeus de jazz ganha a vida com a indústria do jazz, embora isso talvez ainda não aconteça nos Estados Unidos. Em alguns aspectos trata-se de uma modificação peculiar do *show business* comum, com a qual teremos de lidar separadamente, no próximo capítulo. Aqui iremos nos ater ao contexto do entretenimento comercial ao qual o jazz pertence, enquanto arte popular urbana.

Tal entretenimento é proporcionado por empresários, exclusivamente com o fito de lucro. Felizmente o jazz se desenvolveu, inicialmente, como música de pessoas muito pobres, das quais não se esperava obter milhões de dólares muito facilmen-

* O entretenimento ocasional ou limitado, como o proporcionado por espetáculos ao ar livre e representações religiosas das cidades medievais ou as coroações de hoje, não precisa ser profissionalizado no mesmo nível.

te. Como acontece com outras artes de pessoas pobres, portanto, ele foi deixado por muito tempo dentro de um tipo de empresa particular, primitiva, de pequena escala ou antiga, ou então ficou à margem dos grandes empreendimentos. Na verdade, o entretenimento comercial dos pobres surgiu em grande medida a partir da indústria que proporcionava momentos de relaxamento, os bares. Nos locais urbanos dos países ocidentais isso produziu, na segunda metade do século XIX, ramificações características como o *café chantant*, o *café cantante*, onde se apresentaram os primeiros cantores de flamenco, onde surgiu o espetáculo musical e provavelmente também, em grande medida, onde surgiram os locais de dança populares ou os salões. O antigo e tradicional negócio de parques itinerantes também se transformou, nas grandes cidades, onde há um grande mercado estático, em um negócio de parques permanentes (como no caso do Prater vienense, do Luna Park de Berlim ou do Tivoli de Copenhague) e no teatro, ou *vaudeville*. (A evolução de tipos de entretenimento de massa com esportes de espectador, touradas, etc. não precisa ser considerada aqui, pois não tem qualquer conexão com o *jazz*.) Nos centros menores, é claro, os antigos *shows* itinerantes, muitas vezes utilizando o entretenimento para vender outra coisa, como nos *medicine shows* americanos, continuaram, mas em maior escala. Em termos econômicos, esses empreendimentos eram bastante modestos. Como todos os empreendimentos pequenos eles provavelmente eram mais trapaceiros e pagavam pior do que os negócios modernos. Dentre os outros empregadores potenciais para músicos estavam as autoridades públicas (que contratavam bandas para tocar em parques), as várias sociedades particulares, irmandades e ordens desse tipo e os bordéis, cujo papel na evolução do *jazz* tem sido grandemente exagerado por um romantismo invertido. A não ser por uns poucos pianistas, os bordéis proporcionavam poucos empregos para os músicos de *jazz*; aqueles de classe mais alta, que podiam empregar bandas inteiras, preferiam contratar conjuntos suaves de cordas a contratar grupos de *jazz*. O fato de as mulheres nessas casas formarem um público admirador dos músicos de *jazz* é um outro assunto.

Assim, as principais fontes de emprego para músicos de *jazz* nos primeiros tempos eram: 1. as bandas — tocando em bailes, marchas ou outro tipo de entretenimento, estático ou itinerante; 2. o teatro de *vaudeville* ou o show itinerante; 3. os pequenos bares (chamados de *barrel houses*), os *honky-tonks* — seria pretensão, a essa altura, chamá-los de clubes noturnos ou boates —,

os bordéis e similares, que tinham lugares para músicos solo ou pequenos grupos. Pode-se ter uma idéia da pequena escala na qual acontecia esse entretenimento pelo tamanho dos conjuntos de *jazz*, que ainda hoje reflete esse aspecto. As grandes bandas Nova Orleans tinham mais ou menos sete integrantes e até hoje, uma banda considerada “grande” — *big band* — em *jazz*, conta com quatorze a quinze músicos. Esse tipo de entretenimento teve a sua própria evolução. Não havia problema com relação a o que agradaria ao público, mesmo quando os lucros do empresário vinham do aspecto musical. Os estabelecimentos exploravam linhas antigas e trilhadas ou canções que, por virem diretamente da vida de pessoas pobres, eram o que os pobres queriam. Essa fase do *show business* foi a única em tempos modernos que produziu aquilo que se poderia chamar de arte folclórica urbana (profissional): o flamenco, no Sul da Espanha, o cantor de teatro de variedades e o comediante na Inglaterra, o *chansonnier* na França, o teatro de variedades e o melodrama, com a *canzone napolitana* e, o que nos interessa mais diretamente, os três pilares do *jazz* desenvolvido: o solo instrumental (piano), a arte dos bares e bordéis; os *blues* clássicos, arte dos teatros; e os conjuntos instrumentais, as bandas de *jazz*.

As grandes mudanças começaram com o que se poderia chamar de “revolução industrial” do entretenimento popular, que é, em grande parte, contemporânea do *jazz* — isto é, um produto dos últimos cinqüenta anos. Nesse período ocorreu a ascensão de um mercado nacional e posteriormente internacional para a indústria e seus adendos: o aumento de circuitos de *vaudeville* e teatro, grandes agências de contratações, publicações e distribuição em nível nacional, a mecanização da reprodução pela pianola e toca-discos, o fonógrafo, os filmes, o rádio, a televisão e as máquinas de música a moeda, as chamadas *juke box*. Ao lado dessas indústrias cada vez mais ambiciosas e altamente capitalizadas, com alguns setores mostrando marcantes tendências de monopolização, cresceu uma estrutura empresarial complexa e elaborada, tanto mais complexa por tentar combinar a fraude e a lôgia dos pequenos *showmen* de parques de diversões e camelôs com os recursos (reais ou esperados) dos grandes empreendimentos. Essa criação da indústria de entretenimento moderna, a partir do antigo *show business* foi, em alguns aspectos, positiva para a música popular, ainda que lesasse, exigisse muito e explorasse os músicos. Na medida em que transformou a música local em nacional — como fez com o *jazz* — levou grandes artistas a um vasto público, assegurou o estímulo mútuo de estilos

e idéias. Nessa medida, isto é, enquanto não se meteu com o conteúdo da arte mas apenas com a sua distribuição, apenas os esnobes ou os saudosistas românticos terão algo em contrário. Se não fosse pela indústria de entretenimento, no entanto, Bessie Smith poderia ser apenas uma lembrança para um pequeno número de negros de uma certa idade, que a tivessem visto se apresentar, e uma meia-dúzia de brancos que porventura houvessem assistido a um *show* no extremo Sul dos Estados Unidos. Foi a indústria que (através de Frank Walker, o homem forte da Columbia nos anos 20) decidiu que havia um mercado de negros para os *folk-blues* e que enviou para lá caçadores de bons cantores de *blues*. Foi a indústria que fez o seu primeiro disco, *Down-hearted Blues*, e que, quando a demanda se mostrou grande, produziu entre cem e duzentos números e a colocou entre os grandes nomes do teatro musical negro. Sem a indústria, ela poderia hoje estar no mesmo patamar dos cantores de flamenco do período equivalente da Espanha — Dolores La Parrala, Juan Breva — sobre os quais escreveram os poetas, mas que permaneceram locais e virtualmente não gravados.

O grande problema é que a “revolução industrial” no entretenimento inevitavelmente revoluciona a produção, além da distribuição da arte. E tem de ser assim, pois os resultados necessários são grandes demais para a criação artesanal individual; e até mesmo o plágio, no qual essa indústria incorreu em uma escala até então não sonhada pela humanidade, implica algum nível de processamento industrial. É fácil roubar um tema de Schubert ou Brahms, é preciso porém transformá-lo em canção, ou se o tema tiver direitos de *copyright*, ele terá de ser disfarçado ou, se isso não puder ser feito substancialmente, terá de ser adaptado. Essa industrialização tem dois aspectos. Formalmente, a canção *pop* é retrabalhada para produção em massa e posteriormente transformada na linha de montagem. Ao mesmo tempo, o seu conteúdo é pré-selecionado e modificado para torná-la adequada à venda mais ampla possível do produto. O segundo desses processos é de longe o mais desastroso.

A produção em linha de montagem na música, uma das poucas realizações realmente originais e terríveis de nosso século nas artes, tem seu melhor exemplo na música *pop* padrão. A variedade de música não processada é reduzida uniformemente a uns poucos modelos de produção principais, ou até, na imensa maioria dos casos, a um só, que é o de 32 compassos com coro em três partes, consistindo em uma melodia de oito compassos (o carro-chefe), repetido, o *release*, a ponte, o canal ou apenas a

parte intermediária, e a repetição do início. Isso reduz o elemento humano de invenção a dezesseis compassos, desde que esses também não sejam plagiados. O resto é mecânico. O inventor da canção, que só precisa ser capaz de assobiá-lo, o entrega ao harmonizador, e este, por sua vez, àquela pessoa cada vez mais importante em todo esse processo, o orquestrador, que faz o “arranjo”, ou seja, realmente decide como a música irá soar. Um artesão musical competente pode, obviamente, produzir a maioria dos efeitos necessários por encomenda, mas como tais elementos são raros nessa indústria, são vistos como verdadeiros operadores de milagres, como aconteceu com um famoso músico do mundo *pop* de Nova York, que largou seu lugar como tocador de oboé na orquestra sinfônica para se dedicar, por uma verdadeira fábula em dinheiro, à produção de *bits* musicais e discos de sucesso, franca e merecidamente desprezados por ele próprio. A letra — em inglês *lyric*, termo que ilustra a lei de Graham em sua forma extrema — é produzida de modo semelhante, embora se trate de um trabalho de montagem naturalmente mais simples. Se algo de errado acontecer, e se a recompensa material o justificar, ela poderá ser entregue a um “doutor em sucessos” que a reformará de maneira competente. A peça é então entregue ao diretor artístico e de repertório de uma empresa de discos, que escolherá o veículo padrão adequado para ela; por exemplo, se o público visado for o mercado de *rock-and-roll* da Inglaterra, será escolhido um garoto da classe trabalhadora de no máximo dezoito anos, de preferência com um cabelo escandaloso e sem afinação ou conhecimento de música, que a interpretará como se acreditasse nela. A canção será então gravada. Os supervisores de gravação, os engenheiros de som e os editores de fitas farão a outra parte do trabalho de produção, colocando os microfones e aparelhos técnicos de gravação em locais adequados (se o efeito desejado for, por exemplo, emoção generalizada, será usada a câmara de eco), e se necessário produzindo todo um disco a partir de pedaços e trechos utilizáveis da fita. Eles são realmente capazes de acrescentar a forma açucarada e o polimento final no estúdio. Depois disso o pacote está pronto para os homens de publicidade, os anunciantes de canções e para o resto da máquina de distribuição. Esse é apenas um esboço de um modelo de processo de produção do ponto de vista do compositor. Um modelo semelhante, com algumas modificações, acontece se partirmos do cantor (como geralmente acontece hoje em dia).

A pré-seleção do conteúdo costumava ser feita por instinto, embora eu deva dizer que nos centros mais avançados da indús-

tria também seja feita por meios mecânicos, como a seleção de prosa segundo padrões de legibilidade nas áreas da imprensa mais voltadas para o industrialismo. A canção precisa ser “cantável” para o maior público possível, e ser fácil. Isso quer dizer, como disse Hanns Eisler a respeito das canções para Hollywood, precisa ser feita de tal forma que seja quase possível adivinhar o que virá depois... A inteligibilidade fácil é garantida pela simetria harmônica e rítmica, e pelo parafrasear de procedimentos harmônicos aceitos; a familiaridade é assegurada pela preponderância de pequenos intervalos diatônicos.¹ Melodias pouco familiares ou ousadas são eliminadas, ou suavizadas, para adequá-las ao padrão exigido, como se pode constatar pela comparação melódica, não dos *folk-blues*, mas dos *blues* pré-industriais dos *music-halls* como o *Young Woman's Blues*, de Bessie Smith, com o *Birth of the Blues* — nada mal para o gênero — produzida por Tin Pan Alley quando se descobriu que alguma coisa parecida com *blues* tinha se tornado vendável entre o público *pop*. O mesmo processo de retalhamento acontece com a letra. Basicamente, ele opõe uma rígida restrição aos temas, excluindo o controverso, ou pouco familiar, acima de tudo excluindo a realidade. Pois a principal novidade da indústria de música *pop* é a descoberta que os devaneios ou as lembranças sentimentais (uma forma inversa de devaneio), são o bem isolado mais vendável. “Jelly-Roll” Morton canta em *Mamie's Blues*:

*She stood at the corner, her feets all soaking wet
Begging each and every man she met,
If you can't give me a dollar, give me a lousy dime...*

Tin Pan Alley diz:

*If I could be with you one hour tonight,
If I were free to do the things I might...²*

Tin Pan Alley está certo. Se o que queremos é a maior vendagem possível, é melhor gravar temas como *White Christmas*. Ninguém jamais alcançou o topo da lista de vendagem com o que Ida Cox cantava:

*I'm a one-man woman, but men don't like my kind,
I'm a one-man woman, but men don't like my kind,
They always want a girl who has twelve men on her mind.*

My head is nappy and I don't wear no clothes or silks,

*My head is nappy and I don't wear no clothes or silks,
But the cow that's black and ugly has often got the sweetest milk.*

Ninguém é feio em Tin Pan Alley. Nem é, mesmo metaforicamente, uma vaca.

No entanto, a música *pop*, padronizada desta maneira em uns poucos modelos de produção e venda tem duas desvantagens comerciais fundamentais: carece de variedade e — é óbvio — também de flexibilidade e originalidade. Fabricar uma salsicha cultural é uma verdadeira realização, porém até mesmo o maior entusiasta se cansa de salsichas. A indústria soluciona este problema colocando a variedade artificial da “novidade” no lugar da variedade natural que existe na música pré-industrial. A moda não está tão imbuída na indústria de entretenimento como, por exemplo, na indústria de roupas femininas. Do ponto de vista do editor, do agente, da gravadora e de todos aqueles que fazem parte da indústria musical, o melhor tipo de “propriedade” (incluindo-se aí músicos e cantores, pois uma das características que redimem esse mundo é a honestidade com que se chamam as pessoas de “propriedade”, da mesma forma que os instrumentos, canções e direitos autorais) é aquela que garantidamente continuará a vender sempre. Qualquer empresário trocaria de bom grado a possibilidade de um sucesso de uma nova estrela pelo investimento seguro que, por exemplo, daria Victor Sylvester, que vem vendendo os seus milhões de discos ano após ano há décadas, sem nunca chegar às “dez mais”. Nenhum empresário sonharia em soltar um novo sucesso de sua última estrela antes que o antigo desse sinais de queda no mercado; a menos que, é claro, ele calculasse que o mercado pudesse acomodar mais do que um disco por vez, ou que o cantor estivesse em decadência e ele achasse melhor capitalizar antes que fosse tarde demais. Como em toda indústria de produção de massa, os produtos de longa duração e padronizados são ideais. Uma nova moda significa que os investimentos antigos perdem o seu valor, novos concorrentes podem aparecer no mercado e todos os tipos de dor de cabeça podem ocorrer. O que torna essa mudança obrigatória (além da concorrência dos que chegam com relação aos que já estão) é simplesmente a intolerância do público à sua permanência por um

* Em nome da simplicidade, estou falando apenas em termos de discos de sucesso, que são o ponto de venda mais importante atualmente. Há trinta anos, o sucesso de uma música *pop* era medido em termos de venda de partituras da música, o que hoje é irrelevante.

tempo um pouco maior. Na verdade, de acordo com cálculos ingleses, se um disco não chegar a ser sucesso em um prazo de seis a oito semanas, ele está morto. Se for um sucesso provavelmente irá ficar na “parada de sucessos” — entre os dez ou vinte mais vendidos — por mais de cinco semanas.*

Enquanto variedade significar simplesmente uma outra unidade de produção padronizada — outro jovem com dentes brilhantes — (provavelmente recondicionados por seu financiador e agente como um investimento preliminar para viabilizar o sucesso), virtualmente indistinguível de seu predecessor, outro empréstimo processado do saco de melodias *hillbilly* ou coisas do gênero — não haverá problema. A verdadeira dificuldade surge quando o público pede algo *realmente* diferente. Aqui a indústria pop não tem recursos. É nesse ponto que entra o *jazz*.

Pois como a indústria é parasitária, ela não pode prover o seu próprio material. Ela só consegue processar o material disponível. Felizmente — e essa é outra das características que redimem essa indústria — ela não tem quaisquer preconceitos. O que for vendável vale a pena ser vendido, e portanto é bom, por mais não ortodoxo que seja. (Exceto, claro, quando esse não ortodoxismo é tal que chega a prejudicar a imagem da indústria, seu *status* legal e assim por diante, como ocorreu no caso das — anunciatas — ligações comunistas nos Estados Unidos durante o macartismo.) Sabidamente, assim que se apodere de uma nova *commodity*, a indústria irá processá-la de acordo com os seus próprios padrões. É o destino inevitável das novas linguagens ou idéias musicais, como estrelas francesas de filmes importadas para Hollywood, para serem reduzidas tanto quanto possível a velhos gêneros ou estrelas de cinema em um curto espaço de tempo. A indústria, porém, está sempre pronta a receber esses novos artistas. Muitas vezes ela não sabe muito bem onde procurar por eles. Quando, no início de 1957, parecia que o calipso iria se tornar moda na Europa, como já tinha acontecido nos Estados Unidos, um famoso agente sugeriu, a sério, importar de Nova York cantores de calipso das Índias Ocidentais! Por outro lado, alguns de seus integrantes aprenderam com a experiência a dar uma chance a tudo. Quando a fase revolucionária e altamente anticomercial do *jazz*, o *bebop*, começou nos anos 40, encontrou resistência muito menor entre os empresários norte-americanos (ninguém é tão perspicaz quanto um jovem do Brooklyn pronto para o doce cheiro do sucesso) do que entre a *intelligentsia* do *jazz*.

Felizmente a indústria nunca precisou depender de suas capacidades de encontrar talentos. Nos Estados Unidos, principal-

mente, ela sempre esteve rodeada de arenas musicais menos importantes, comercializadas ou não, nas quais se podia ouvir um pouco de música de Tin Pan Alley (alguns magnatas da indústria não são muito bons em reconhecer o que é realmente bom quando vêm música escrita), e dessa maneira números antigos podiam surgir espontaneamente, para serem absorvidos por um grande público e portanto explorados. Dessa forma, no final da década de 50, as estações de rádio locais de Nashville, Tennessee, e de seus arredores, se tornaram fábricas-piloto para a produção de sucessos de *rock-and-roll* e *country-western* em escala nacional. Além disso, a partir da década de 30 surgiram em vários países bandas fanáticas de entusiastas do *jazz*, descobrindo e redescobrindo músicos, estilos e repertórios, lançando-os por seus próprios concertos, clubes e gravadoras semiparticulares, virtualmente sem fins lucrativos, ou pessoalmente instando os empresários a lhes darem atenção. Pois uma das características do *jazz* é que as pessoas obrigadas a ganhar a vida na fábrica de salas musicais figuram entre os seus apoiadores mais devotados e desinteressados. Bing Crosby (cujo irmão liderou uma das primeiras *New Orleans Revival Bands* no final da década de 30) é apenas uma das estrelas *pop* cujos corações — ao menos nas horas de folga — estavam em terras mais altas, onde os músicos tocavam como Louis Armstrong e Bix Beiderbecke. Na verdade, a existência de fontes paralelas de música *pop*, e a quinta-coluna de entusiastas, pouparia a indústria dos custos de um programa de desenvolvimento. Na Inglaterra, é claro, a mera existência dos Estados Unidos, de onde os modismos podiam ser copiados, lhe pouparia virtualmente, de todo, os esforços intelectuais.

O *jazz* e a indústria *pop*, portanto, vivem uma estranha simbiose.* A indústria *pop* precisa do *jazz*, de alguma forma, pelo menos desde o final da década de 1890, quando a base de sua economia deixou de ser a publicação de canções para se cantar (como no caso de baladas de *music-halls* ou de saraus vitorianos e canções cômicas, ou números como *Nellie Dean* e *Sweet Adeline*) e passou a ser a publicação de músicas para se dançar. Para essas canções e estilos de danças, a música de influência negra

* O que se aplica ao *jazz* também se aplica a outros tipos de músicas pré-industrializadas às quais recorre a música *pop*, quer tenham afinidade com o *jazz*, como os tipos de música *folk* americana, ou sejam mais remotos, como no caso de música latino-americana, húngara ou ídiche. Mas a ligação entre a música *pop* e o *jazz*, que já é urbano e “comercial”, é especialmente forte.

e africana, principalmente nas formas encontradas nas Américas do Norte, Central e do Sul, foi virtualmente a única fonte de importância em nosso século, sem dúvida em razão de suas qualidades rítmicas. De qualquer maneira, Tin Pan Alley se apoderou dos *cakewalks* e *rags* maciçamente, a partir de 1900, dos *blues* e do *jazz* (de forma diluída) a partir de 1914, do *swing* — uma forma bem mais diluída porém muito mais negociável comercialmente — a partir de 1935, e dos *blues* mais primitivos e pré-comerciais, sob o nome de *rock-and-roll*, a partir de meados da década de 50. Tin Pan Alley precisa do *jazz* para reabastecer seu estoque de melodias, suas técnicas musicais, seus truques, tanto para as ocasiões em que o público está farto de emoções fabricadas e devaneios, bem como para as transfusões de sangue periódicas que a mantêm viva e impedem que se degenerem em uma nulidade da orquestra de cordas de Palm Court. A vida, afinal, também é um artigo vendável, já que o público de massa insiste nisso, ao menos periodicamente. Sem o *jazz*, por exemplo, é difícil ver como a indústria *pop* poderia ter encontrado o veio rico que descobriu nos anos do pós-guerra, o mercado dos adolescentes abonados.

Por outro lado, os músicos de *jazz* precisam da indústria *pop*. Para começar, é aí que eles ganham a vida. A música *pop* está suficientemente perto do *jazz* para que o músico de *jazz* possa adaptar a ela o seu estilo, embora não pudesse, sem um treinamento especial, adaptá-la à orquestra clássica. (Da mesma maneira, um clarinete ou piano de formação clássica não sobreviveria em uma banda de *jazz* sem um treino específico.) O tipo de *show business* pré-industrial ainda fornece um mercado para o *jazz*, e nas décadas passadas a indústria do *jazz* foi capaz de suprir as necessidades básicas de sobrevivência, mas os músicos de *jazz* não conseguem, economicamente, prescindir dos conjuntos para bailes, das orquestras de estúdio e outros pontos de venda *pop*. Além disso, a indústria *pop*, por si só, pode proporcionar dinheiro e fama, e os músicos de *jazz*, como de resto outros artistas, preferem ser famosos e ganhar dinheiro com sua arte a não ganhar dinheiro com ela. Qualquer músico de *jazz* que tivesse a chance de se tornar um Frank Sinatra, um Bing Crosby — ou mesmo um Elvis Presley — não hesitaria, nem por um instante. Por que Armstrong, Ellington ou Count Basie, que passaram as suas vidas no *show business*, hesitariam em trocar o *show business* de pequena escala pelo de grande escala? Como profissionais do entretenimento, eles quase nunca faziam a distinção entre música *pop* e *jazz* que tanto preocupa os críticos e amantes de *jazz*. Como

Rex Stewart, da banda de Ellington, disse certa vez, traduzindo a preocupação de um grande número de músicos de *jazz* mais velhos:

Quando uma banda toca algo belo como Kostelanetz ou Freddie Rich tocando música suave, todos os críticos dizem que isso não é *jazz*. Só porque eles estão tocando suave e usando uma seção de cordas. Eu gosto muito quando tocam assim. É um tipo diferente de *jazz*.³

Os críticos e os fãs é que são “puristas”, não os músicos profissionais, cuja apreciação da música *pop* os críticos em vão tentam explicar. Permanece porém o fato de o grande Louis Armstrong ter uma enorme admiração por Guy Lombardo (o que seria o mesmo que Vaughan Williams idolatrar Ivor Novello) e o grande Charlie Parker adorar o disco *Slow Boat to China*, de Sammy Kaye (o que seria o mesmo que Stravinsky considerar *In a Monastery Garden* uma obra-prima).

Dessa forma, o *jazz* desaguou na música *pop*, da mesma forma que a música *pop* desaguou no *jazz*, com grande facilidade. Obras de *jazz*, tradicionais ou compostas, se tornaram parte do repertório *pop* e de música leve: o *St. Louis Blues*, ou *Honeysuckle Rose* e *Ain't Misbehavin'* de Fats Waller. Mas o número de canções *pop* que se tornaram *standards* — isto é, integrantes permanentes do repertório do *jazz* — é muito maior. A música *pop* empresta do *jazz* a instrumentação e os dispositivos musicais. Em parte, essa instrumentação e esses dispositivos, no entanto, derivam, eles próprios, das bandas *pop* de danças. Não foi o *jazz*, mas a banda *pop* que fez do saxofone um instrumento constante nas orquestras de danças antes da Primeira Guerra Mundial. Da mesma forma, a banda de *jazz* provavelmente empastou o vocal, e de pois de 1930 geralmente a vocalista, da música *pop*, provavelmente via clube noturno. Grande parte do *jazz* é essencialmente produto do cruzamento entre o *jazz* de uma fase anterior e Tin Pan Alley. Resumindo, não existe uma diferença marcante entre os dois gêneros, a não ser nas mentes dos doutrinadores. O *jazz* se sobrepõe e interpenetra a música *pop*, vive dentro dela como flores aquáticas vivem em lagos e lagoas; poderá até mesmo, sem modificações ostensivas, se tornar música *pop*, se um número de pessoas grande o suficiente se dispuser a comprá-lo. Quando isso acontecer, ele estará sujeito exatamente às mesmas tentações de produção em massa e processamento do material para torná-lo mais agradável a uma faixa de público tão

ampla quanto a da Tin Pan Alley, como vemos acontecer com as bandas "tradicionalistas" de jazz da Inglaterra.

Ele vem resistindo às tentações de três maneiras. Em primeiro lugar, por não valer a pena corrompê-lo. Pelos padrões da indústria de entretenimento, o jazz até hoje não se configurou em um negócio grande, ou mesmo médio, embora uma certa coloração jazzística em música popular tenha se mostrado recompensadora. Muitos músicos e bandas de jazz, portanto, foram deixados à vontade para tocar o que quisessem (muitas vezes para sua tristeza). Em segundo lugar, por ser inadaptável demais, ou por não ser "esperto" o suficiente. Existem artistas que, embora dispostos a tocar de forma "comercial" não conseguem mudar seus estilos. Não há virtualmente nenhum intérprete de blues da antiga geração que não tenha se mostrado um desastre cantando baladas comerciais. Em terceiro lugar, por resistência deliberada. A partir dessa resistência deliberada — exercida pelo público e pelos críticos, muito mais do que pelos músicos de jazz (ao menos até a Segunda Guerra Mundial) — surgiu a indústria do jazz enquanto ramificação especializada da indústria de entretenimento como um todo. E é sobre ela que falaremos a seguir.

A indústria do jazz

Se compararmos os pontos de distribuição comercial do jazz hoje com aqueles do período de Nova Orleans, encontraremos três diferenças básicas: em primeiro lugar, alguns pontos de distribuição originais declinaram; em segundo, os novos meios de comunicação (toca-discos, rádios, filmes, TV, etc.) cresceram tremendamente; em terceiro, e mais impressionante, surgiu um público de jazz como tal.

Ainda há muito jazz sendo tocado, em termos econômicos, da mesma maneira que nos tempos de King Oliver: em casas noturnas, para ser dançado, no palco. Na verdade, os botecos, bares e *nightclubs* — especialmente as casas menos refinadas — ainda permanecem como pilar essencial da música, especialmente nos Estados Unidos, onde o público de jazz especializado é menos organizado do que na Europa. É mais fácil para os músicos novos e experimentais iniciar carreira nesses locais do que em qualquer outro. Eles tocam por pouco (em um boteco de Londres que eu conheço, músicos de primeira ordem "não comerciais" tocam cinco a seis horas por 3 libras esterlinas cada), o público não se importa com o som desde que haja bebidas e mulheres. E sempre há donos de bares ou *nightclubs* que gostam realmente dos músicos e do tipo de música, apesar de eventuais dívidas ou de algum desgaste emocional. Assim foi com Tom Turpin em St. Louis, na época do *ragtime* (ele próprio nada mal como pianista), Lulu White, Madame Mame de Ware, "Ready Money", a condessa Willie Piazza e outras donas de bares famosas no início do século, "Pee-Wee" em Beale Street, Mônfis, "The Chief"

em Kansas City, Henry Minton em Nova York (um ex-músico e integrante do Sindicato dos Músicos). Esses e outros patrocinadores pouco conhecidos das artes alegres mostraram uma capacidade empreendedora maior do que seus contemporâneos ortodoxos.¹ Da mesma forma, músicos pouco famosos podem encontrar nesses locais um ancoradouro. Atualmente, em Nova York, muitos dos grandes nomes da década de 30 conseguem equilibrar o orçamento tocando em *saloons*. Por outro lado, aquele outro grande recurso dos músicos de *jazz* da primeira época, os teatros de *vaudeville* e as casas de espetáculos musicais, declinou abruptamente. Nos Estados Unidos está praticamente extinto, e só sobrevive na Europa enquanto meio secundário de divulgação de artistas de *jazz* que conquistaram fama em outros lugares. No início dos anos 30, os músicos de *jazz* convidados costumavam ser a principal atração em um espetáculo de variedades (como ainda acontece, ocasionalmente, no Olympia de Paris); hoje em dia — a menos que o artista tenha predicados específicos para essas casas de espetáculo — ele geralmente toca apenas para o público de *jazz*. Nenhum novo talento do *jazz* foi descoberto nas casas de espetáculos europeias ou mesmo norte-americanas no pós-guerra.

Os novos meios técnicos de comunicação — discos, rádio, etc. — foram de importância fundamental para o *jazz*, porém não — por mais estranho que pareça — por razões financeiras. Financeiramente, o rádio, a televisão e os filmes propiciaram uma fonte de renda para os músicos de *jazz* que podiam tocar música *pop* e, em ocasiões extremamente favoráveis, ou em tempos de bonança, até para bandas inteiras contratadas para tocar *jazz* ou figurando em um filme. (No entanto, a proporção de filmes com *jazz* é minúscula até meados da década de 50, e a maioria era de curta-metragem.) O rádio, com sua maior capacidade de atender ao gosto de minorias, tem sido mais condescendente, mas não no caso de gravações. Embora os cachês de filmes e, nos Estados Unidos, de televisão sejam altos, principalmente no caso de bandas famosas, os cachês europeus para transmissões ao vivo são modestos. Por outro lado, o valor da propaganda em meios de comunicação de massa é tão grande que qualquer músico inteligente se dispõe a aceitar um preço não comercial se isso lhe for oferecido. Desde o declínio do *vaudeville* praticamente todas as carreiras foram feitas através ou com a ajuda das transmissões que, no caso da Europa, podem alcançar públicos de todo um país. Um programa no ar, uma menção por parte de um disc-jóquei conhecido, são, sem dúvida as maneiras mais fáceis de divulgar músicos ou músicas especiais.

O disco, também, não é tão lucrativo quanto parece, pelo menos para os músicos, embora seja sem dúvida alguma o meio de comunicação mais importante no *jazz*. O destacado músico de *jazz* que chocou jornalistas ingleses quando disse que não lhe importava quantos discos iria vender não estava blefando: o principal sustento de seu conjunto vinha das apresentações ao vivo. Os músicos de *jazz* ou as fileiras de músicos que tocavam em sessões em tempo integral em uma pequena minoria dos casos só conseguem entrar na estratosfera dos “dez mais” por acaso. No entanto, os discos são tão importantes para a indústria do *jazz*, que vale a pena examinar o seu aspecto econômico um pouco mais de perto*.

O músico propriamente dito recebe um cachê de apresentação normal: na Inglaterra, o Sindicato dos Músicos aumentou essa taxa para 5 libras e 5 *shillings* por meia sessão e 7 libras por uma inteira em fevereiro de 1961 (contra 3 e 4 libras antes de 1957, e 2 e 3 libras até maio de 1953). Um artista inglês famoso pode ganhar direitos de cinco por cento, além de uma participação de 6 1/4 por cento em “royalties mecânicos” negociados e coletados por entidades como a Performing Arts Society, ASCAP e BIEM de maneira complicada, desde que o músico também tenha seu nome no disco com outra função, (arranjador, compositor, etc.). Estão incluídas aí as inúmeras execuções do disco em transmissões ou máquinas de música, filmes, etc. Um músico comum tirava, portanto, de um disco normal o cachê da gravação; o líder da banda poderia esperar até 2 1/2d de royalties em um disco de 6 *shillings* ou 1 *shilling* a 1 1/2d por um *long-play* de 30s. Os músicos sempre chamados ou até mesmo contratados por gravadoras podem ganhar muito bem. Nos Estados Unidos, por exemplo, um baterista, Osie Johnson, podia aparecer em 233 faixas diferentes em um só ano, gravadas em 46 ocasiões diferentes. O número de músicos que prosperavam com sessões de gravações, no entanto, é extremamente pequeno. No mesmo ano, bateristas igualmente bons, porém menos famosos como Shadow Wilson e Specs Powell, apareceram em apenas quatro e seis sessões, respectivamente,² e na Inglaterra, uns poucos músicos são combinados e intercambiados para fazer noventa por cento de todos os discos de *jazz* do país.

* As empresas costumam esconder habilmente os resultados e números reais, a menos que os discos (a) estejam vendendo muito bem e (b) não dando lucro algum. Eu devo as estimativas que se seguem — que reproduzo aqui fielmente — a um amigo com vasta experiência nessa indústria.

A renda proveniente de *royalty* (que só afeta substancialmente o líder do conjunto, o compositor, o arranjador e o solista principal) depende, naturalmente, da venda de discos, como acontece com os vários empresários. Por menor que a porcentagem seja na Inglaterra, e ainda menor em outros países, um campeão de vendagem genuíno, ou uma série de sucessos constantes, produzem uma renda muito pequena. O tamanho exato não é divulgado por aqueles que a recebem, embora Jack Hylton, o ex-operário de Lancashire, tenha certa vez divulgado detalhes sobre o quanto tinha ganho durante o seu auge, na década de 20 e início da década de 30: ele ganhou 29.000 libras da HMV em *royalties* de gravação de 1929, e 58.000 libras garantidas pelos dois anos seguintes na Decca.³ Hylton era não só indisputavelmente o rei das bandas de dança da Europa como também alguém que sabia negociar. No outro extremo há os discos de *jazz* que vendem bem menos de 1 000 ou 1 500 unidades, o que apenas cobria os custos de fabricação de um LP em 1957-1958; por exemplo, um disco feito anualmente sob contrato com um músico moderno de *jazz*, que agora também é arranjador, vendeu exatamente 386 cópias na Inglaterra. O único consolo para todos os envolvidos é que a demanda de discos de *jazz* (ao contrário de discos *pop* comuns) é permanente. Se uma empresa quiser investir espaço e capital neles, eles continuarão a vender para novas gerações de fãs. Existem os antigos discos de 78 rotações de *jazz* que estão esgotados desde que foram lançados há dez ou vinte anos, embora talvez nunca tenham vendido mais do que dois mil discos por ano em média.

Felizmente, os discos de *jazz* têm essa qualidade de permanência e são relativamente baratos para serem produzidos*, já

* Para aqueles que gostam de números, as seguintes estimativas poderão ser úteis:

A. DISCO 78 rotações
s d
Preço de venda (1958) por unidade 6 0
Custo por cópia: distribuição 2 4
embalagem 1

marcas 1
royalty do artista 2 1/2
royalty do produtor 3
Músicos (vendas de 2 000 unidades) total 34 libras 4 (por cópia)

Custo do estúdio (10 libras por título a 2000 unidades) 2 1/2 (por cópia)
Imposto sobre as compras 1 6
Margem do fabricante, pessoal, publicidade 1 0

Em 1958, 34 libras seriam suficientes para meia sessão de acordo com a escala do sindicato para seis músicos e 7 libras para o líder. O custo de pessoal por disco é, naturalmente, pequeno, mas a publicidade pode custar caro.

que geralmente requerem poucos músicos: permitem retomadas e quatro ou cinco faixas ou lados de compactos podem ser feitos em uma só sessão. Desta forma, geralmente vale a pena produzir discos de *jazz* relativamente não comerciais, mesmo a preços e custos de produção inflacionados. Acredito que mesmo em 1958 um compacto simples barato cobriria seus custos com uma venda de dois mil discos ou menos, produzindo um lucro modesto com uma venda de quatro mil. As regravações de discos estrangeiros ou antigos são, naturalmente, muito mais baratas.

Os discos de *jazz*, portanto, se tornam “comerciais” de duas maneiras: ou porque são vendáveis no mercado, como qualquer outro disco *pop*, porém com a vantagem que o estoque não vendido não se torna sem valor em um ou dois meses; ou quando há um público grande o suficiente de aficionados para garantir-lhes uma venda constante, ainda que modesta, de umas 1 000 ou 1 500 cópias, por exemplo. Até a última parte da década de 30, essa última possibilidade dependia de se convencer o público. Isso era feito, com considerável sucesso na Inglaterra, combinando-se pressão externa — especialmente da imprensa de dança e música — e interna, pela quinta-coluna de amantes de *jazz* na indústria de música para se dançar, que fazia a audiência das empresas. A partir do final da década de 30, os amadores entusiastas norte-americanos começaram a reeditar antigos discos de *jazz* gravado ao vivo diretamente para o público de aficionados em

B. O LONG-PLAY

Preço de venda (1958) por cópia	30 0
Custo por cópia: distribuição	(52 1/2%) 11 3
capa 2 6	
impressão e marcas	2 0
<i>royalty</i> do artista (5%)	1 1
<i>royalty</i> mecânica (6 1/4%)	1 4
Músicos (10 para duas sessões)	104 libras por venda de 1 000
1 3 (por cópia)	
Custo de estúdio (80 libras a 1 000 vendas)	11
Impostos sobre as compras	7 6
Margem do fabricante, custos de pessoal, publicidade	2 2
Ponto de equilíbrio: supondo 1 200 vendas	2 2

O custo de impressão da capa está baseado em uma tiragem de 1 500. As estimativas são, naturalmente, aproximadas e até pessimistas. Elas foram fornecidas por um fabricante experiente de discos. Uma estimativa norte-americana para 1960 é mais ambiciosa. Ela estabelece o ponto de equilíbrio para um LP feito por uma pequena empresa em 3 000 vendas e para uma empresa grande em 7 000. (O nível médio de venda, no entanto, é dado apenas como 2 000 cópias, o que sugere que alguns LPs podem ser fabricados a um custo bastante baixo.)

pequenas gravadoras ou para “sociedades de gravações”, uma prática posteriormente reinstaurada no pós-guerra europeu. Muitas dessas gravadoras particulares foram posteriormente encampadas por empresas comerciais ou se tornaram elas próprias empresas comerciais.

O mercado de *jazz* de discos para gramofone também se beneficiou da característica de internacionalidade do público de *jazz*. Até certo ponto, as pequenas vendas de um país eram suplementadas pelas vendas acumuladas de vários outros. Por exemplo, discos de King Oliver foram lançados nos Estados Unidos, Canadá, Argentina, França, Inglaterra, Alemanha, Suíça, Tchecoslováquia, Suécia, Dinamarca, Itália, Holanda, Austrália e Japão. Seu *Blue Blood Blues* foi lançado pela Columbia na França, Inglaterra, Austrália e Suíça; seu *Snake Rag* foi reeditado na América do Norte, França, Inglaterra, Holanda e Austrália.⁴ Um disco que apenas alcance o ponto de equilíbrio na Inglaterra, pode, portanto, ainda coletar *royalties* em volume considerável de vendas escandinavas, holandesas ou japonesas.

Fora dos Estados Unidos, e atualmente talvez até dentro, a fonte mais importante de *jazz* e de renda para os seus músicos está no público de *jazz* especializado, ou nas instituições que partiram desse público: o clube de *jazz* (que começou, essencialmente, como um local para se ouvir, e não para se dançar *jazz*), o concerto de *jazz* e o disco de *jazz* especializado ou o programa levado ao ar. A maioria dessas execuções foi inicialmente estabelecida em bases não comerciais, por amadores, para satisfazer a demanda de outros amadores, ou no máximo tratavam-se de iniciativas comerciais motivadas pela insistência de amadores. À medida que o *jazz* se tornava uma possibilidade comercial, a estrutura empresarial cresceu em volta desse núcleo não comercial, permanecendo porém muito diferente do aparelhamento normal do *show business*. Seus executivos, agentes, empresários, auxiliares de gravação, revendedores, organizadores, etc., são na grande maioria antigos fãs, críticos e músicos que entraram para o negócio com a onda de popularidade do *jazz*, principalmente porque os executivos da indústria do entretenimento não tinham, inicialmente, o interesse, e mais tarde o *know-how*, para abordar o mercado de *jazz*. Os colecionadores da década de 30 procuraram catálogos de *jazz* das grandes gravadoras norte-americanas e inglesas. O principal órgão de divulgação do *jazz* para músicos ingleses está repleto de antigos colecionadores, críticos, músicos de *jazz* pioneiros e outros. Uma organização típica de fãs, a National Jazz Federation (sem fins lucrativos), era originalmente uma

federação de clubes de *jazz*, que se tornou um importante organizador de concertos de *jazz*, *tours* de artistas convidados e de clubes de *jazz*, enquanto que na América, um aficionado com uma boa dose de esperteza, Norman Granz, conseguiu montar, dez anos depois da guerra, um império empresarial considerável, em cima de excursões permanentes de músicos de primeira grandeza (“Jazz at the Philharmonic”) e um catálogo de gravações de artistas que ele distribuía em termos bastante favoráveis (e com o seu próprio nome e marca) através das grandes companhias, sempre que elas precisavam de alguns títulos de *jazz*. É como se a poesia se tornasse comercialmente rentável de uma hora para outra, e os antigos poetas, revisores e organizadores de círculos de poesia se vissem de charuto na boca, viajando constantemente entre os Estados Unidos e a Europa, e gastando rios de dinheiro com bebidas e aparelhos de som. Negócio é negócio, mas os executivos de *jazz* continuam a mostrar algumas características marcantes de seu passado não comercial: uma grande hostilidade a bares onde se pratica a segregação, uma tendência a simpatisizar com a esquerda, e uma eventual propensão a patrocinar música totalmente não comercial, se for “bom *jazz*”.

A medida da demanda “especializada” por *jazz* pode ser avaliada por uma edição da revista inglesa *Melody Maker* do início de 1958, escolhida aleatoriamente, e que relacionava setenta casas noturnas e locais diferentes para se ouvir *jazz* ao vivo em Londres e arredores, com funções entre uma e sete vezes por semana, sem contar nove concertos de *jazz*, artistas de *jazz* que se apresentavam em teatros, várias funções de *skiffle* em cafés e vários clubes não anunciados, que empregavam músicos de *jazz*. Na mesma semana e na mesma área, havia cinco transmissões ao vivo de bandas de *jazz* pelo rádio e nenhuma por televisão. Na América, essa demanda especializada foi sempre muito menor, e talvez mais concentrada nos meios universitários, que garantiram contratações sistemáticas para ousados grupos de *jazz*, porém mesmo aí, especialmente no final da década de 30 e 40, os clubes e outros boteiros que combinavam entretenimento comercial com amplo apoio de aficionados se constituíram em importantes pontos de divulgação do bom *jazz*: o Café Society Downtown, por exemplo, no Greenwich Village, que foi por muito tempo um *showcase* para novas descobertas de *jazz*, e o Nicks, que tinha uma clientela de intelectuais de meia-idade em busca do *Dixieland* de sua juventude. Na França, os clubes de aficionados se multiplicaram depois de 1944 no bairro de St. Germain e cercanias, mas logo se tornaram comerciais, cobrando altos preços

de todos os clientes, com exceção de alguns estudantes que entravam de graça para ajudar a criar o ambiente. No entanto, os chamados clubes *discothèque*, uma alternativa mais econômica onde só se tocavam discos de *jazz*, parece ter tido mais sucesso naquele país do que em qualquer outro.

O mercado especializado também produziu uma série de instituições moldadas na indústria da "música erudita", de importância comercial variável: os "festivais de *jazz*" — em Newport, Connecticut, e em Nice, Cannes, San Remo e outros balneários europeus — e mais recentemente na América, o recital de *jazz* universitário e as escolas de verão. Do ponto de vista do músico, esses eventos são mais satisfatórios espiritualmente do que comercialmente, como os eventuais recitais nos templos da música oficial, o Carnegie Hall, o Festival Hall, ou a Salle Pleyel. Trata-se de uma espécie de reconhecimento cultural do *jazz*, porém são muito escassos para realmente representar alguma coisa. De outro lado temos as excursões de concertos organizados, que se constituíram no esteio de muitos conjuntos de *jazz*. Essas excursões, hoje, são muito mais especulativas do que nos bons tempos de antes da televisão, quando a banda tocava parte do tempo em um *show* de variedade nos cinemas, protegida pela fama das grandes estrelas, e o resto do tempo para danças em hospedarias ou salões de bailes. O declínio do cinema e dos salões de baile nos Estados Unidos, porém, privou os conjuntos de *jazz* em excursão de seu público fixo e pôs um fim nas *big bands* cada vez mais caras: no auge delas era possível contratar um bom acompanhante para uma excursão por 50 dólares, porém a taxa atual (isto é, o salário mínimo estipulado pelo Sindicato dos Músicos) para uma orquestra de dezoito músicos é 2.700 dólares por semana.⁵ Em função do alto custo dos grandes nomes e da escassez de públicos de *jazz* fora das grandes metrópoles, as excursões eram arriscadas, e um promotor cauteloso rejeitaria qualquer acordo que não lhe permitisse realizar lucro com sessenta por cento de lotação da casa. Conseqüentemente, poucos grupos ou *shows* de *jazz* podiam viver apenas de tais excursões, mesmo que quisessem*.

* Para os leitores interessados no aspecto financeiro, aqui vai um exemplo interessante. Foi retirado da coluna de Ralph Gleason no jornal *San Francisco Chronicle* (26.6.1960) e analisa um concerto feito por Duke Ellington e Sarah Vaughan:

Capacidade da casa: US\$21.000

Gastos: US\$10.043 (aluguel, US\$435; luzes e iluminadores, US\$150; sistema de orientação do público, US\$87; entradas, US\$132; porteiros, etc., US\$225; polícia especial, US\$90; músicos de reserva, US\$314; alvará, US\$10; adiantamento de bilheteria, US\$300; seguro, US\$50; propaganda e publicidade, US\$3000; artistas, US\$5250).

Na verdade — tal é o risco do negócio — a renda foi de apenas US\$5.100.

É claro que o músico de *jazz* comum recebe a sua renda — que não vem na forma de salário — em bocados: um *show* aqui, um contrato mais longo ali, um programa de rádio, uma gravação, com sorte um salário de uma orquestra para garantir o básico. Mesmo se ele tiver isso, ele terá de se locomover constantemente, pois apesar do grande aumento do público de *jazz*, uma banda raramente pode permanecer em um mesmo local por mais de quatro semanas. Não pelo público de *jazz* ou pela lealdade dos salões de baile, cujos fregueses dançariam ao som da mesma música por décadas. Em Londres, por ocasião da redação deste livro, havia apenas dois clubes apresentando as mesmas bandas noite após noite; e esses eram clubes de *jazz* profundamente "tradicionalistas", isto é, clubes que tocam o que se tornou música para se dançar. Uma banda, principalmente uma *big band*, tem de viajar. O trabalho eventual e as excursões fazem portanto parte da economia do músico de *jazz*, principalmente se ele quiser ganhar um pouco mais do que o mínimo.

E há ainda a agravante de serem os extremamente frágeis os fundamentos de tal economia. O líder de um grupo de *jazz* hoje, como o ator principal, poderá estar esquecido amanhã. Nos Estados Unidos, os pequenos grupos de *jazz*, até bem pouco tempo, não duravam mais do que algumas semanas ou meses, embora depois da guerra a tendência de transformar o *jazz* em uma espécie de "música erudita" que atenda a um público semelhante ao de música clássica de câmara, apenas mais amplo, tenha produzido grupos pequenos mais duradouros: o Dave Brubeck Quartet, desde 1951, o Modern Jazz Quartet, desde 1954. O *show* de excursão de Norman Granz, muito habilmente batizado de "Jazz at the Philharmonic", foi o primeiro a explorar esse público de concerto sistematicamente, desde 1946. Até agora, só houve um exemplo de uma grande orquestra permanente de *jazz*: a de Duke Ellington, que existe desde 1926 e que inclui pelo menos um músico que faz parte da orquestra desde a sua criação, e muitos outros com dez anos ou mais de casa. Em todas as bandas, com exceção de duas, o *turnover* tem sido muito alto. (As bandas inglesas, como era de se esperar, têm se mostrado muito mais estáveis, formadas que são, em grande parte, por fãs: a orquestra de Humphrey Lyttelton toca, sem parar, há doze anos, o que representa a maior quantidade de tempo possível dentro da curta história do *jazz* feito na Inglaterra.) Existem razões tanto econômicas quanto psicológicas para essa instabilidade. É extremamente difícil manter um grupo de *jazz* que se pague, principalmente uma *big band*, por qualquer período de tempo, sendo necessário con-

tar com habilidades de organização, liderança e capacidade empresarial, qualidades que poucos músicos possuem.

A ligação permanente com uma banda também força os músicos a viver um dos piores tipos de vida profissional, o do artista em excursão, geralmente tendo de passar por uma série de espetáculos de uma só noite. E mesmo que essa constante mudança apeteça aos músicos que detestam se sentir amarrados a um só lugar, ela é mais do que sobrepujada pela necessidade de rotina e disciplina sem as quais nenhuma organização permanente pode funcionar. O que não agrada a artistas do improviso. A banda boa e permanente tem geralmente um líder "militar" natural, com parte de sua atenção voltada para o público. Poucos músicos de *jazz* apreciam isso, pois seus instintos são anárquicos. Todos os acompanhantes "naturais" sonham com um conjunto no qual não haja líder, onde todos toquem sempre como desejarem, uma banda de irmãos. A experiência, porém, tem demonstrado que esse é o caminho rápido e garantido para o insucesso a desintegração.

A grande maioria dos músicos de *jazz*, portanto, tem o pé na estrada e uma carreira aleatória, mudando de uma banda para outra e de um lugar para outro, intercalando suas ligações temporárias com alguma organização e períodos em que atuam como *free-lancers*, fazendo ao lado disso gravações, apresentações especiais e tudo mais que aparecer como interessante. A biografia musical da maioria dos músicos mostra esse padrão. Em um extremo temos alguns poucos integrantes sólidos e constantes, que ficam com o mesmo grupo ano após ano, o maior dos quais, provavelmente, seja Harry Carney, que está com a orquestra de Ellington há 33 anos, certamente um recorde mundial; no outro extremo temos os "antiorganizacionistas" como o clarinetista Pee-Wee Russel, "que tocou com tantas bandas diferentes que seria impossível relacionar todas elas";⁶ no meio está o resto, porém geralmente mais próximos do extremo de Russel do que do de Carney. Financeiramente, a vida de um bom músico famoso, que costume honrar seus compromissos, não é ruim (quer dizer, aqueles que não bebem demais ou tomam drogas demais ou que são loucos ou irresponsáveis a ponto de fazê-lo). A irresponsabilidade é mais comum entre os músicos brancos que entraram para a profissão como aficionados amadores e entre alguns grupos de revolucionários modernistas, do que entre os músicos negros da velha geração, ou dos músicos brancos com um *background* de orquestras de dança, onde a consciência do ator profissional é inculcada. As histórias de partir o coração, de músicos de primei-

ra linha que foram descobertos passando fome em bancos de jardim, geralmente não espelham apenas as condições econômicas objetivas, mas também a falta de previsão dos próprios músicos, ou de sua teimosia em não tocar outra música que não a sua, ou sua incapacidade de aguentar um emprego. Acontece de bons músicos desconhecidos não conseguirem acontecer; outros, inadaptables, tocando ou cantando em uma linguagem que saiu de moda, não conseguiram se manter; e uma grande quantidade de músicos de segunda linha, semiprofissionais e eventuais, como existem ao redor do centro de qualquer profissão, já passaram por tempos bastante difíceis. Mas o *jazz* é relativamente pequeno, relativamente aberto e bastante pleno de camaradagem e perícia. Todos os bons músicos são descobridores de talento. Os bons músicos, em sua maioria, se conhecem e costumam se indicar para trabalhos. E os trabalhos, mesmo aqueles que não têm tanto destaque, costumam pagar bem nos tempos de prosperidade. Por outro lado, essas considerações não vão ao cerne da questão. Uma pobreza secundária faz parte do mundo do *jazz*, pois como no caso dos atores ou de outros integrantes do *show business*, trata-se de um mundo de trabalho eventual, que encoraja gastos e desencoraja o comportamento econômico racional. Esse mundo contém homens e mulheres que conseguem ganhar o bastante em tempos de prosperidade para sobreviver, ou que têm o bom senso de abandonar lugares fixos em orquestras por um tipo de trabalho menos inconstante — como arranjadores, realizando trabalhos regulares em estúdios, estabelecendo-se no mundo dos negócios. Mas a grande maioria de seus integrantes é de músicos que se esquecem que um salário de 70 libras por semana (que é o que se pagava por um músico de primeira linha em uma orquestra de dança na Inglaterra, no início da década de 30) não dura para sempre, ou de músicos que não ligam para o fato de não durar.

O músico faz seu caminho através desse mundo solto, inconstante, anárquico, com a ajuda ou carregando o peso de uma complexa rede de executivos pagos por ele: agentes, empresários, publicitários, contatos e tudo o mais. Antes da ascensão do público de *jazz* especializado, esses elementos eram geralmente empresários comuns, para os quais os músicos eram mera "propriedade"; geralmente empresários do tipo obscuro, que costumam aparecer no espaço entre o mundo do dia e o da noite, no qual *gangsters*, jogadores, cafetões, promotores de lutas e outros responsáveis pelos serviços e pelo entretenimento noturno existem. É, na melhor das hipóteses, uma zona de um certo paternalismo vicia-

do, e, na pior, de compradores, vendedores e intermediários que ganhariam dinheiro em cima de suas próprias irmãs e fingiriam ter ganho a metade. A hostilidade taciturna, prudente e velada dos músicos com relação aos empresários e intermediários é um reflexo de gerações de agentes que tomavam trinta por cento e "taxas de agenciamento", de donos de clubes que eram *gangsters* e riam dos preços e horários estabelecidos pelos sindicatos, de contratadores cujas listas negras podiam colocar em risco a vida de um artista, de contratos com mulheres artistas, que só eram assinados depois de uma série de relações sexuais. Um dos principais empresários americanos iniciou sua carreira profissional como gerente de clubes noturnos na Chicago de Al Capone. Qualquer músico americano é capaz de contar a respeito de cidades — inclusive Nova York — onde os contratos nas principais casas noturnas dependiam, e em alguns casos ainda dependem, do consentimento dos integrantes do crime organizado: é um meio que faz até a indústria clássica de filmes de Hollywood parecer um mundo civilizado, e que só pode ser comparado com o meio no qual prosperam as lutas. Na Europa, o meio da indústria de *jazz*, até o presente, talvez seja menos dramático, porém não fica mais próximo da ética dos negócios professada pelo catecismo. O surgimento de um público de *jazz* especializado, e junto com ele de executivos que — quaisquer que sejam as suas características — foram geralmente criados como fãs, melhorou um pouco a situação. Existem até mesmo exemplos de profissionais que, como John Hammond Jr, nos Estados Unidos, atuaram como caçadores de talentos, conselheiros, publicitários e intermediários extremamente eficientes para um verdadeiro exército de músicos, sem ganhar ou querer ganhar dinheiro como isso. Mas se os piores exemplos de exploração ficaram restritos aos pontos mais remotos do *jazz*, existem ainda exemplos em número suficiente para conservar a atitude de suspeita e cinismo generalizada por parte dos músicos sobre aqueles elementos da indústria que não tocam instrumentos mas de cuja boa vontade a vida dos músicos tanto depende. Isso pode ser mudado, mas não facilmente. É difícil para o músico não sentir que está sempre rodeado de tolos (os fãs ignorantes) e espertalhões (executivos, homens de publicidade, etc.), todos com direito ao sorriso profissional, à milionésima pose para uma fotografia que é exatamente igual às outras, à afabilidade fingida que poderá comprar uma chance, um trabalho, um aumento, uma renovação de contrato, ou uma linha de publicidade de graça.

Nada mais natural, portanto, do que essa indústria tão anárquica ter desenvolvido sindicatos e organizações de autodefesa, embora seja um tanto surpreendente que um corpo de profissionais tão intratável como os do entretenimento tenham conseguido organizações tão fortes: o sindicato inglês British Musicians Union e o americano American Federation of Musicians são realmente muito poderosos, como o são as sociedades de compositores, escritores e outros profissionais, ASCAP e a Performing Arts Society. A força do sindicato, no caso da Inglaterra, provém, possivelmente, do passado trabalhista dos músicos; nos Estados Unidos virá provavelmente de técnicas que talvez seja melhor não explorar; pois se a American Federation of Musicians é forte, seu líder, James Caesar Petrillo (originalmente de Chicago), também foi um dos mais antigos líderes de sindicatos com uma estratégia pouco ortodoxa. Na verdade, os próprios músicos de *jazz* americanos — uma pequena minoria dentro da profissão como um todo — fizeram muito menos para reforçar o sindicato do qual se beneficiaram do que menosprezaram os líderes de orquestra de fosso de teatro e músicos que tocam música ligeira. E a mão de ferro do sindicato, onde se estabeleceu, serviu para manter todos organizados e para impor a vontade do sindicato na indústria. A diferença que uma organização poderosa, capaz de impor taxas mínimas, faz para o negócio é óbvia. Esses avanços, porém, foram conseguidos na Inglaterra e nos Estados Unidos por uma política restritiva cruel ou pela criação de um campo garantido e protegido de emprego para músicos tocando ao vivo dentro da área do sindicato. Isso muitas vezes fez desviar todo o curso do *jazz*. A rigorosa proibição de importação de orquestras estrangeiras na Inglaterra, entre 1935 e 1956 — solistas podiam passar, sob a regulamentação mais amena da Variety Artistes Federation — e o fechamento por dois anos das gravadoras imposto por Petrillo na América, em 1942-1944, são marcos na história do *jazz*. Ambos, é bastante provável, muito fizeram para avançar o *revival* tradicionalista do *jazz*: a proibição do sindicato inglês deixando músicos ingleses à mercê de seus próprios recursos (isto é, deixando um campo aberto de influência para os críticos e amadores do *jazz* na Inglaterra), a proibição americana trazendo para o público várias gravações já esquecidas de catálogos pré-1942, que foram obrigados a lançar por falta de outros novos. Por outro lado, a proibição inglesa muito provavelmente postergou a evolução do *jazz* inglês, privando nossos artistas da possibilidade de escutar bons músicos americanos ao vivo, e de tocar com eles: a assombrosa aceleração da evolução do *jazz* tradicionalis-

ta em direção a uma música mais ambiciosa se deve, quase que certamente, à influência de duas idas da orquestra de Count Basie em 1957. A proibição americana, por sua vez, retardou a posterior evolução do *jazz* "moderno", pois não deu chance aos jovens nova-iorquinos experimentalistas de fazer gravações e dessa maneira angariar maior público, até 1945.

Se os músicos e compositores formaram suas organizações, os executivos exerceiram suas tendências naturais em direção ao monopólio, embora, em uma área tão incerta como a da música popular, isso raramente tenha sido estável. As empresas de discos, é claro, se constituíram, durante muito tempo, em um grupo pequeno e coeso, no qual, no entanto, a concorrência não era excluída, mas encorajada. Acontece que enquanto a produção de toca-discos e discos pode ficar rigidamente controlada por um pequeno grupo de empresas — na Inglaterra existem dois grupos principais, a EMI e a Decca —, o mesmo não acontece com a produção de artistas de sucesso. Não se pode nunca excluir a possibilidade de uma gravação por um cantor ou por uma banda desconhecidos merecer a atenção de um disc-jóquei popular e se tornar um sucesso, criando uma nova moda que irá deixar as empresas tradicionais loucas atrás de uma novidade para seus catálogos. Pois a produção em massa de artigos tão imprevisíveis e mutáveis quanto canções e artistas de sucesso ainda depende em grande medida de atenção, adivinhação, intuição ou mera sorte. Uma gravadora que virtualmente detiver o monopólio do bom *jazz* ou dos *bits* em 1950 poderá chegar a 1958 não tendo apenas um catálogo antigo de um punhado de músicas impopulares. Por motivos análogos, as agências que conseguirem assinar contratos com boas bandas de *jazz*, enquanto estas ainda puderem ser obtidas a preços módicos, para mais tarde revendê-las em seus próprios termos, não têm garantia contra a possibilidade de se acharem com um bando de artistas fora de moda em suas mãos. A única forma segura de monopólio nesse negócio (além das técnicas, como instalações de gravação, material de discos, distribuição, etc.) é o monopólio dos contratos de apresentações. É no meio desses agentes que os controles mais rígidos e permanentes são estabelecidos. Assim, as interações anglo-americanas de orquestras desde 1956 têm sido quase sempre feitas por uma ou duas agências inglesas em uma relação muito próxima às agências americanas. No entanto, com exceção do aspecto das gravações, a indústria do *jazz* e do *pop* é tão fluida, requer um investimento de longo prazo relativamente tão pequeno, que essas tendências monopolistas fazem relativamente pouca diferença para

o quadro geral, de uma concorrência sem trégua. O *jazz* e a música *pop* em geral estão entre os últimos baluartes da empresa privada. Nessas ondas rítmicas ainda é possível aos piratas do velho estilo navegar seus barcos como cavalheiros da fortuna: sendo mais espertos do que os outros, engordando caixinhas, pilotando habilmente por entre os rodamoinhos de promoções, produção de discos, lançamentos, gerenciamento, contratações, divulgações e tudo o mais. Este ainda é um mundo no qual jovens astutos podem alcançar o sucesso. O homem de organização, o psicólogo, o conselheiro econômico ainda estão longe dessa realidade. E enquanto o custo de produção de uma música ou canção de sucesso, sobre o qual se assenta a indústria, permanecer baixo como atualmente (sendo muito menor do que um filme, um programa de televisão ou um *show* de teatro), a selva irá continuar a prosperar, e as panteras continuarão a espreitar, a exemplo do que acontece com a indústria de confecções, se deliciando com a morte das presas na mesma medida em que se deliciam com a própria refeição.

Permanece uma questão importante: qual é o real efeito dessa teia de negócios e tecnologia, na qual está preso o *jazz*, para a música em si? A resposta é: um efeito muito grande.

Isso é facilmente percebido quando se considera o mais importante meio de comunicação do *jazz*, o disco, sem o qual a evolução estilística do *jazz* seria inimaginável. O disco foi (e ainda é), para essa música, aquilo que as galerias são para o estudante de arte ou o que os livros são para o aspirante a escritor: uma instituição educacional essencial. Até hoje, a maioria dos amantes e executantes de *jazz* aprende quase tudo o que sabe por meio dos discos, enquanto que os músicos escolhem o seu estilo e treinam copiando seus modelos favoritos a partir das gravações. E isso não se aplica apenas aos movimentos deliberados de imitação estilística, como no caso do *revival* de Nova Orleans, que seria certamente inconcebível, não fosse a sorte que tornou até mesmo o *jazz* mais arcaico contemporâneo, por meio do gramofone, e a prosperidade americana dos anos 20, possibilitando que até negros se tornassem compradores de discos. (Poucos discos de *jazz* negro desse período eram feitos tendo em vista o mercado branco.) A influência educacional dos discos é universal. Sem ela, a evolução viva do *jazz* estaria confinada a grupos limitados de músicos profissionais ou a cidades específicas nas quais sempre houve bom *jazz* ao vivo, como se pode provar pela incapacidade do *jazz* "moderno" de exercer sua influência durante a Segunda Guerra Mundial, quando, conforme vimos, as gravações

foram temporariamente interrompidas por alguns anos. Se os trompetistas de Londres e Tóquio são influenciados por Armstrong, os saxofonistas por Charlie Parker, isso se deve, principalmente, aos discos.

Os discos também deram lugar a gravações permanentes de jazz muito mais flexível e experimental do que seria possível de outra forma. As bandas regulares, populares ou de jazz, estabeleceram estilos e repertórios onde havia pouco espaço para dissidência. Paul Whiteman e Ted Lewis nos anos 20, por mais simpatia que nutrissem pelo *hot jazz* — e ambos fizeram grandes esforços para contratar músicos *hot* — não podiam ter tocado, ao mesmo tempo, *hot* e jazz sinfônico, pois seu público não estava lá para ouvir esse jazz *hot*. A banda especializada em um tipo de jazz tem problemas semelhantes: um *bopper* apaixonado em uma banda tipo *Dixieland*, um apaixonado do estilo Nova Orleans em um grupo moderno (contingência muito menos provável), devem conter seu entusiasmo. Milt Jackson tem de tocar no estilo do Modern Jazz Quartet quando faz parte daquele conjunto, quer queira quer não. Humphrey Lyttelton, que foi corajoso o suficiente para transformar sua banda tradicionalista em um conjunto do “período médio”, está engajado em intermináveis discussões com parte de seu antigo público, que vê nesse movimento uma traição. Mas as sessões de gravação com orquestras de “músicos de estúdio” ou com grupos duradouros de músicos que normalmente tocaram em outros conjuntos supriram esse “racha”. (Também tornou possível aos músicos sob contrato exclusivo em algum lugar tocar o que quisessem, protegidos por pseudônimos, o que causa grandes dores de cabeça aos discógrafos. Hoje o nível de conhecimento do jazz e a sua popularidade são tão amplos que poucos músicos poderiam fazer algo assim, embora ainda haja alguns casos.) Tais grupos especialmente montados para gravações em estúdio apressaram consideravelmente a evolução do jazz, como comprovam os Hot Fives e Hot Sevens de Louis Armstrong no final da década de 20. Eles também permitiram que artistas confinados a clubes ou bandas comerciais pudessem ser ouvidos em discos de jazz; foi o caso do falecido Bix Beiderbecke. Durante a depressão de 1929-1934 a história gravada do jazz está, em grande parte, confinada aos grupos de estúdio, gravados de tempos em tempos, como a Negro Orchestra de Spike Hughes de 1933. Na década de 30, pequenos grupos *ad hoc* juntados por Benny Goodman — algumas vezes para apresentações ao vivo, outras apenas para sessões de gravações — foram igualmente importantes: o trio, o quarteto, etc. Nos primeiros

anos da revolução *bop*, a sorte da nova música dependia, em grande medida, dos grupos de estúdio. O amante do jazz tem por eles um sentimento especial, não só como entusiasta mas também como cidadão, pois foi nos estúdios que a barreira da cor foi efetivamente quebrada pela primeira vez, graças à coragem e à iniciativa de homens como Eddie Condon, na década de 20, John Hammond e Benny Goodman na década de 30. O *Knocking a Jug*, de Armstrong, não foi apenas um disco soberbamente gravado e um belo exemplo da flexibilidade que a banda escolhida dava ao jazz, mas um monumento ao progresso humano na medida em que foi o primeiro grande disco de jazz feito por um grupo de músicos brancos e negros.

Do ponto de vista puramente comercial, os discos também impuseram uma forma musical especial à composição jazzística: a miniatura de três minutos. Pois até o final da década de 40 os discos de 78 rotações com aquele tempo aproximado eram praticamente o único meio de gravações de jazz, talvez porque os discos de 12 polegadas, de cinco minutos de duração, fossem caros demais, talvez porque as peças mais longas, que exigiam trocas de discos e que quebravam a continuidade, não eram adequadas à música de dança, quase que certamente por se tratar da unidade de produção mais barata. Esse tempo de três minutos, porém, é altamente artificial para o jazz. Uma dança, unidade que seria mais óbvia para esse tipo de música, costuma durar por volta de dez minutos. Uma criativa apresentação ao vivo, como uma *jam session*, pode — sem enchimento artificial — durar quinze ou vinte minutos. Mas como por mais de um quarto de século as apresentações permanentes de jazz tiveram de ser comprimidas dentro do limite de três minutos, os músicos tiveram de inventar uma forma extremamente densa, formalmente rígida e concisa. E eles o fizeram com sucesso extraordinário. O falecido Constant Lambert tinha razão em afirmar que nenhum compositor ortodoxo podia competir com Duke Ellington dentro desse limite. Basta, porém, ouvir qualquer boa gravação de jazz anterior à era do LP para ver que outros músicos eram igualmente bem-sucedidos na produção de maravilhas de unidade e forma: Armstrong, Morton, Basie, a banda formada por Mezzrow-Bechet-Ladnier. O classicismo assim imposto ao jazz pela indústria teve suas vantagens, pois o advento dos LPs mostrou que os músicos de jazz são tentados a se estender demais — principalmente no caso de instrumentos que se prestem a monólogos contínuos, como no caso do saxofone. Ainda assim, quaisquer que sejam as vantagens ou desvantagens dessa camisa-de-força imposta pelos

três minutos — e o próprio Ellington nunca se sentiu à vontade nela — ela ilustra as repercussões de considerações puramente tecnológicas e empresariais na música.

Os efeitos mais gerais da estrutura do jazz como negócio na música são menos fáceis de serem descritos. A maneira mais fácil de abordá-los é considerar os aspectos do jazz: o problema da educação musical, o problema do estilo e do repertório, e o problema da criação musical.

A indústria do jazz opera na distribuição de um produto disponível: os músicos. Ela não lida com a sua produção. Como todo *show business*, ela sempre espera que os músicos vendáveis apareçam. No jazz não há nada parecido com o conservatório musical ou com a escola de balé clássico. Os músicos fazem a sua escola primária aprendendo a tocar instrumentos, onde quer que os encontrem, e a secundária e superior tocando com outros músicos. O fornecimento constante de músicos de primeira ordem, devidamente amadurecidos, depende, portanto, também da existência de bandas comerciais, que também se constituem em instituições educacionais sólidas. Consideremos a carreira de um músico de jazz de valor internacionalmente reconhecido — aquele que qualquer líder de orquestra gostaria de contratar pois poderá certamente proporcionar uma admirável mistura de técnica e sentimento dentro de qualquer combinação, ou em qualquer sessão de gravação. O trombonista Vic Dickenson, por exemplo: não um gênio, mas aquele tipo de músico sem o qual o jazz não poderia prosperar, da mesma forma que o teatro não poderia existir sem atores coadjuvantes de primeira grandeza. Ele nasceu em 1906, começou a tocar comercialmente aos dezesseis anos nas orquestras de Zach Whyte, Blanche Calloway, Benny Moten e Claude Hopkins. Na década de 40 ele se estabeleceu como um talento individual e desde então tem sido a base de uma ampla variedade estilística de pequenos conjuntos, orquestras de estúdio e gravações maravilhosas, sendo igualmente admirado por músicos de todas as escolas.

Consideremos, por outro lado, um jovem músico europeu que tenha sido formado apenas pelo movimento jazzístico ou o jovem músico americano surgindo hoje. O jovem europeu, se começou a tocar depois de 1945, muito provavelmente só tocou para um público especializado de jazz e com bandas do tipo tradicional ou revivalista compostas de outros jovens como ele, que aprenderam a tocar a partir de discos (os músicos de mais idade, que tiveram de tocar em orquestras para dança, geralmente tinham um preparo técnico muito melhor). Ele raramente foi for-

çado a tocar com outros músicos que, embora conhecendo menos King Oliver, eram tecnicamente mais avançados do que os amadores. Ele não passou pelo aborrecimento nem pelo ganho educacional das leituras à primeira vista, dos ensaios e da rotina variada das orquestras que tocam música para se dançar. Não há dúvida de que muitos músicos europeus se desenvolveram mais lentamente, e em alguns casos mais tendenciosamente do que deveriam, por falta desse profissionalismo. O jovem músico americano de hoje sofre, de forma diferente, com o eclipse temporário das *big bands* que se constituíram, no final do anos 20 e na década de 30, na principal escola musical de jazz. Ali, e só ali, poderiam os músicos adquirir aquela extraordinária capacidade que faz uma banda como a de Count Basie produzir um som tão extraordinário: a capacidade que permite ao músico não só ser “levado” pelo ritmo e pelos instrumentos rítmicos, mas também ter um balanço, tanto individualmente quanto em seu grupo de instrumentos. Pois (deixando de lado o jazz tradicional, praticamente extinto em seu país de origem) os pequenos conjuntos ou as *jam sessions* são o resultado dessa educação musical; se eles chegam a adquirir uma cultura musical, isso só acontece nos níveis mais altos e mais sofisticados. O músico tem de ser bom para poder se aprimorar por meio do trabalho de pequenos grupos. Norman Granz, de quem tomo algumas dessas considerações, vai mais adiante e diz que nenhum músico nascido depois de 1940 pode ter tido uma “educação” completa por esse motivo. Eu não acho que tamanho pessimismo seja justificável. As *big bands* poderão voltar, ou poderão se desenvolver outras formas de treinamento. Mas não há dúvida que o fornecimento de músicos de primeira ordem depende essencialmente de fenômenos comerciais.

O problema do estilo, repertório e criação pode ser discutido a um só tempo. O ponto essencial é que o jazz exige um público que não interfira muito com o modo de tocar dos músicos. Se os músicos e o público forem uma só unidade, como nos tempos clássicos de Nova Orleans, não haverá problema. Caso contrário, os músicos farão melhor atendendo minimamente aos anseios do público — seja de dançar, música de fundo ou clima — enquanto se divertem ou realizam seus experimentos. Isso era relativamente fácil quando a música *pop* era o principal fardo a ser carregado. Atualmente, no entanto, surgiu um público comercial que exige jazz enquanto jazz, e como vimos é esse público que provê o sustento dos músicos. Eles são obrigados a tocar “estilos” específicos, mesmo que queiram tocar de maneira diferen-

te. São assediados por pedidos de temas conhecidos e portanto forçados a repetir, várias vezes, um número limitado de *standards* até que já não agüentem mais: *When the Saints Go Marching In*, *Trouble in Mind*, ou *The Bucket's Got a Hole in It* entre os antigos, *Cherokee*, *How High the Moon*, *Body and Soul* entre os modernos. Não há muito a dizer a respeito da "balada" *pop*, porém esta muda o tempo todo. Por mais execrável que seja o repertório de Tin Pan Alley, ele ao menos faz com que o músico se confronte com desafios que se renovam constantemente: temas que ele tem de transformar em algo interessante e dos quais ele poderá talvez selecionar alguns que se prestem a um processo mais perene de transformação. Um estilo e um repertório de *jazz* impostos por um público supostamente *expert* são tão constrangedores para o músico de *jazz* quanto a insistência exclusiva em Grieg e Tchaikovsky seriam para orquestras clássicas.

O que é pior é que o público de *jazz* insiste, contra toda a lógica, na impossível realização de criações espontâneas sob encomenda. Todos os músicos de *jazz* são forçados a se transformar em poetas laureados todas as noites, garantindo uma certa quantidade de odes em datas e ocasiões pré-marcadas. Não adianta explicar que a expressão "jam session em concerto" é uma contradição em termos; que a maneira mais fácil de fazer com que a criação se torne rotina é anunciar que ela irá acontecer todas as noites entre as 20 e as 24 horas, em determinado local. Isso por si só não seria problema, pois é fácil para os músicos fantasiar a rotina para que pareça criação espontânea, especialmente com o contraste da estridência contida dos sopros e da batida forte da bateria em pequenos espaços reclusos. Os músicos podem muito bem simular, para depois ir tocar, como sempre fizeram, por prazer, em algum local *after hours*. Mas ainda assim, a própria desvalorização da criação e do improviso que a ascensão de um público especialista em *jazz* impõe aos músicos durante as horas de trabalho regular põe em risco a sua desvalorização fora desse espaço. Os músicos podem perder o interesse e escapar para o *jazz* cuidadosamente ensaiado e arranjado (que tem seus méritos próprios), como efetivamente acontece com muitos deles. Ou então poderão levar os truques empregados rotineiramente nas horas de trabalho para as ocasiões em que eles realmente se sentem livres para improvisar.

A maré crescente do *jazz* que tem realmente de ser executado e gravado para atender à demanda serve apenas para intensificar esses problemas, especialmente com relação às gravações. Afinal, toda a produção dos Hot Five e Hot Seven de Louis Armstrong, responsável por uma série de obras-primas, consiste em sessenta lados de uma dúzia de apresentações, espalhadas durante quatro anos. Em um só ano, cinqüenta faixas feitas por Armstrong foram lançadas na Inglaterra.⁷ Ruby Braff, um bom trompetista, produziu mais de quarenta faixas entre março e outubro de 1955. Não quero com isso dizer que esse excesso de produção implique *jazz* de má qualidade. Os bons profissionais sempre produzirão um bom nível médio. Mas esse bom nível médio é apenas o arroz com feijão do *jazz*. E pela própria natureza dessa música mutante, os músicos de *jazz* dependem, muito mais do que os "sérios", do "molho" para o seu prato: o clima, a inspiração a combinação das circunstâncias que transforma a rotina em prazer.

Esses comentários não são feitos com a intenção de alarmar ou causar desânimo, mas apenas de mostrar como o caráter musical e as perspectivas do *jazz* não podem ser dissociados de seu caráter e perspectivas enquanto negócio. Se o *jazz* tiver algum dia de se padronizar em formas puramente compostas e "executadas" (quando deixaria de ser *jazz*, na acepção que hoje conhecemos) ele não teria de enfrentar tais dificuldades. Passaria então a não ter dificuldades como uma orquestra sinfônica que da mesma forma que um revendedor autorizado Ford, vende uma mercadoria de marca conhecida para a qual existe demanda permanente e relativamente uniforme. O repertório capaz de fazer encher uma sala de espetáculos poderá ser mais limitado, as versões que mais agradarão ao público talvez um pouco floridas demais para o gosto dos músicos, mas dentro desses limites eles estariam tocando o que consideram ser "boa" música. No entanto, os grupos de *jazz* não podem se deixar transformar em revendedores autorizados de mercadorias padronizadas, em parte porque a sua mercadoria (criar música ao tocá-la) morre se for padronizada, em parte porque o próprio músico está sempre se modificando e evoluindo. O músico de *jazz*, se for sensato, não terá problemas em tocar coisas padronizadas durante a maior parte do tempo, pois essa é a sua função, na qualidade de profissional de entretenimento; e se tiver sensibilidade, também sentirá prazer em tocar, como um ator sente prazer em atuar, embora sua dependência do público seja menor. Mas geralmente ele também tem uma grande margem "livre" onde — durante e fora das horas de trabalho — pode tocar como quiser. Dentro dessa margem, com sorte, será eventualmente ouvido pelo público, embora esse não seja totalmente ou seja apenas parcialmente o motivo pelo qual ele toca.

A conquista gradual que a indústria do *jazz* vem fazendo dessa margem (por você e por mim, enquanto público de *jazz*) ocasionou o dilema dos últimos vinte anos. Dilema do qual o *jazz* ainda não escapou.

Parte 4

Gente

Os músicos

O *jazz* é o produto de seus músicos e cantores. O executante é o centro desse mundo. É preciso, portanto, descobrir quem é esse homem ou, mais raramente, quem é essa mulher, artista de *jazz*. Isso, de certa maneira é fácil, mas por outro lado é difícil. Nenhum outro aspecto do *jazz* é tão bem documentado quanto a biografia. Deve haver, aproximadamente, dados bibliográficos de dois ou três mil músicos, cantores e outros profissionais do *jazz* já publicados. No entanto, embora essas publicações arrolem dados consideravelmente detalhados das carreiras musicais dos artistas em questão, ao lado de eruditas discografias incrivelmente bem compiladas, elas negligenciam quase que totalmente outros aspectos. Se não conhecermos pessoalmente o artista, dificilmente saberemos se ele tem ou teve filhos. As informações bibliográficas sobre as origens sociais são tão eventuais e pouco sistemáticas quanto meticulosas aquelas sobre a origem geográfica. Mesmo assim, o que sabemos é suficiente para reconstruir um retrato bastante apurado tanto dos músicos de cor quanto dos brancos, mesmo nas fases mais obscuras do *jazz*. As duas cores devem ser mantidas separadas, embora o músico de *jazz* tenha desenvolvido um padrão de personalidade que independe da cor da pele; as origens de artistas brancos e negros são muito diferentes, principalmente nos primórdios do *jazz*, como também o são os papéis que eles representam em suas respectivas comunidades. Louis Armstrong, como Joe Louis ou Sugar Ray Robinson, podem ser vistos como símbolos e heróis do Harlem. Nenhum músico branco conseguiu ser herói de mais do que um punhado de jovens rebeldes.

Consideremos, em primeiro lugar, o músico negro. O fator óbvio e dominante a respeito do *jazz* mais antigo é que se tratava de uma música de pessoas pobres, e mais, uma música de pobres indignos e não respeitados. Na virada do século, uma família de um respeitável pregador do Sul, como a do pai de W. C. Handy, se escandalizava com a idéia de seu filho se tornar músico, tanto quanto ou mais do que uma família branca de classe média baixa ou classe média. No interior e nas cidades do Sul — talvez mais no interior — a linha que dividia a música de Deus da música mundana era tão bem marcada quanto num povoado de convicções calvinistas mais ortodoxas. Os homens de Deus cantavam *gospel* e rechaçavam músicas como *blues* com horror e desgosto. (Quando John e Alan Lomax coletaram as suas canções folclóricas nas penitenciárias do Sul, tiveram grande dificuldade em persuadir aqueles antigos mundanos que tinham se convertido em batistas ou pentecostais ortodoxos, em desenterrar seu passado musical moralmente maculado.) Uma das grandes ironias do *jazz* é que o amante moderno de *jazz* incluiu tanto as canções de trabalho quanto os *spirituals* no repertório do *jazz*, porém isso não é compartilhado por artistas devotos como Mahalia Jackson, que se recusava terminantemente a cantar qualquer coisa que não fosse para a glória do Senhor, ou cantar onde também fosse executada música reprovável. Naturalmente, as barreiras contra o *jazz* eram menores entre os negros do que entre os brancos. Diante da esmagadora barreira da cor, em um país onde há discriminação racial, todas as outras parecem pequenas e transponíveis: o gueto produz sua maneira de fluir própria, e seus próprios comportamentos. Além disso, até hoje havia tão poucas oportunidades para os negros americanos ascenderem em termos econômicos, realizações e *status* social, que mesmo um meio muito plebeu, como o *jazz*, não podia ser deixado de lado. Principalmente porque é notório que o mundo do entretenimento para os pobres é muito mais equalitário do que a cultura dos ricos. Hoje em dia, com orquestras mistas lideradas por um músico negro sendo um lugar-comum em *jazz*, quase não existem maestros negros à frente de orquestras sinfônicas ou líderes de conjuntos de música de câmara. Poucos negros são também músicos sinfônicos. É portanto natural que, desde o início, alguns negros de classe média tivessem entrado para o *jazz*. Na verdade, dentre os músicos para os quais a educação musical, a cultura geral, ou mesmo uma dose de autoconfiança inicial são dados importantes — compositores, arranjadores e líderes de conjuntos — os negros de classe média tiveram um papel desproporcionalmente

grande quase que desde o início. Os principais compositores-arranjadores de *jazz* — Handy, Carter, Morton, Redman, Ellington, Sy Oliver — e muitos dos líderes de grandes orquestras negras famosas — Fletcher Henderson, Ellington, Redman, Lunceford, Count Basie — são ou eram, em sua maioria, originários da classe média.* (O oposto ocorria com os líderes de grandes orquestras famosas de brancos, de *jazz* ou semi-*jazz*, que vinham em geral de um nível social bem mais baixo, como os irmãos Dorsey, que vieram das minas da Pensilvânia; Ben Pollack e Benny Goodman, que vieram de Chicago Hull House, uma escola de projeto habitacional; Harry James, que veio do circo; Glenn Miller, Woody Herman, Ted Lewis, Paul Whiteman. Os equivalentes brancos de Ellington ou Henderson tinham outras possibilidades de carreira diante de si além da de líderes de orquestras.)

No geral, porém, o *jazz* era no início música de pessoas pobres, ou música de *shows* folclóricos tradicionais, cujo nível social não estava muito acima da vagabundagem. É bem verdade que mesmo dentre os negros pobres existem diferenças. Os músicos instrumentais que não os guitarristas e pianistas já não eram de origem tão humilde quanto os cantores e executantes de *blues*, que representam claramente o segmento mais pobre, oprimido e errante do povo negro. Um repentista de violão errante, como Leadbelly, com suas passagens pela cadeia, era menosprezado e tido como caipira até mesmo pelos músicos de rua mais pobres de Nova Orleans. O "cego da esquina" cantando *Beale Street Blues* ou os garotos que o conduziam pelas estradas do Sul, como o atualmente famoso Josh White, os pianistas de bar itinerantes com apelidos bombásticos como Pinetop Smith, Speckled Red, Cripple Clarence Lofton ou Little Brother, estavam à margem até da sociedade de cor. Não foi por acaso que o primeiro executante e cantor de *blues* que W. C. Handy ouviu em 1903 era "um negro magrelo e descontraído que começou a dedilhar o violão enquanto eu dormia. As suas roupas estavam em farrapos; seus pés saíam para fora dos sapatos... Enquanto ele tocava, passava uma faca pelas cordas à maneira dos havaianos, que usavam barras de metal".

E também não era por acaso que ele cantava

Goin' where the Southern cross the Yellow Dog,

* Henderson (nascido em 1898) e Lunceford (nascido em 1902) tinham até formação universitária, o que os colocava entre a mais exclusiva elite negra da época.

isto é, ele ia para Moorehead, Mississippi, onde as estradas de ferro Southern e Yazoo Delta se cruzam, onde está a penitenciária, que o cantor provavelmente já conhecia de perto. (Handy faria, posteriormente, um dos clássicos do jazz *Yellow Dog Blues* a partir dessa lembrança.) As cantoras, embora com um *status* musical muito maior do que os homens, vinham de camadas sociais semelhantes. Quando vinham de famílias que se dedicavam a *shows* folclóricos, com Ma Rainey, Ethel Waters e Billie Holiday, eram privilegiadas. Poucos grandes artistas vieram de um meio de pobreza tão abjeta quanto Bessie Smith; e o *status* social (e talvez a profissão original) de muitos cantores de *blues* é o mesmo do apelido de Bertha "Chippie" Hill; pois *chippie* quer dizer prostituta.

Com exceção do grupo especial de *créoles* de Nova Orleans, os músicos instrumentais vinham de meios sociais igualmente modestos. Os *gens de couleur* eram "pedreiros e carpinteiros, fabricantes de charutos e pintores de parede. Alguns tinham um pequeno negócio — lojas de carvão vegetal e madeira",¹ isto é, eram trabalhadores qualificados e bons artesãos até se tornarem profissionais de tempo integral. Alphonse Picou (clarinete) era filho de um fabricante de charutos, foi aprendiz de estampados metalúrgico e depois marceneiro. Barney Bigard começou nos ramos dos charutos e da estamparia. Os conhecimentos de Sidney Bechet lhe permitiram abrir uma alfaiataria durante a Depressão. Mas os *créoles*, antigos homens livres relegados à posição dos trabalhadores braçais e imigrantes por força da segregação, eram um grupo local singular, e, mesmo em Nova Orleans, aqueles cuja profissão não-musical era dirigir uma carroça de carvão, por exemplo, ou trabalhar nas docas, como George Lewis, eram no mínimo tão numerosos quanto dos músicos *créoles*, embora menos articulados.* Fora de Nova Orleans, os trabalhadores não especializados eram a grande maioria.

* Outro fator que pode explicar a aparente proeminência de músicos da classe trabalhadora especializada em Nova Orleans: o sistema de castas que mantinha muitos músicos imigrantes sem especialização na área social não repetida e não bem-vista dos cantores de *blues*. Um desses era o trompetista Chris Kelly, "que tocava para aqueles negros que trabalhavam na colheita do algodão, o que antigamente chamavam de *yard and field negroes*". Eles eram realmente muito primitivos, diz Danny Barker, o guitarrista, ligado aos crioulos, "trabalhavam nos campos, trabalhavam duro. Eles usavam aqueles ternos de caimento quadrado, e chapéu com fita de duas cores, sapatos com diamantes na biqueira, ou uma moeda de ouro de dois dólares na biqueira... Chris Kelly tocou com essas pessoas... Ele trabalhou em todas as cidadeszinhas. Ele falava um *patois* bem fechado, quase africano. Os crioulos não conseguiam entendê-lo. Eles não gostavam dele e não queriam vê-lo nas ruas porque ele tocava para o que se supunha fosse maus elemen-

tos. De qualquer maneira, os músicos de *jazz* originais pertenciam à classe trabalhadora, ou seja, eram trabalhadores braçais, não especializados. Quando perdiam seus empregos ou saíam de moda, voltavam naturalmente à sua antiga ocupação. Papa Mutt Carey acabaria como carteiro e porteiro na Califórnia, Albert Nicholas foi trabalhar no metrô de Nova York e no correio, Natty Dominique foi carregador de malas em aeroportos, King Oliver foi recepcionista em um bilhar, Bunk Johnson, um homem da cidade alta (os negros mais pobres e menos respeitados moravam na cidade alta), voltou para o campo e para as plantações de cana. Eles eram trabalhadores, e conscientes disso, pois como disse Johnny St. Cyr (banjo):

O músico de *jazz* tem de vir das classes trabalhadoras, estar sempre ao relento, ser saudável e forte. É isso o que está errado hoje; esses caras de hoje não têm força. Eles não *gostam* de tocar a noite toda; eles não acham que *podem* tocar, a menos que tenham tomado alguma coisa. Um trabalhador, entretanto, *consegue* tocar *hot*, com ou sem uísque. O trabalhador médio, você sabe, é muito musical. Tocar música para ele é apenas relaxar. Ele curte tanto tocar quanto outras pessoas curtem dançar.²

Talvez o retrato de St. Cyr (Johnny) seja o flagrante dos velhos tempos de transição para o profissionalismo mesmo em Nova Orleans. A situação social que ele delineia, no entanto, é clara.

O artista surge dos trabalhadores não qualificados, e tocar, para os pobres, tem uma posição social peculiar. No mundo do qual ele vem e onde ele trabalha, "entretenimento" (que significa qualquer talento pessoal ou dom vendido para o público ver, ouvir ou usufruir de alguma outra forma, do corpo para a alma)

tos. Quando ele tocava em um desfile de rua, principalmente para fazer publicidade, todos os mecanicos da cozinha vinham para a frente, mexendo o corpo. Os crioulos não gostavam de ver isso". Os crioulos e outros antigos músicos da cidade tinham o habitual sentimento de superioridade urbano com relação ao negro (cf. a série *American Guides de Arkansas*, para esse fenômeno na década de 30). Os antigos músicos da cidade estabeleciam os padrões em Nova Orleans e detinham as conexões necessárias para contratações de *tours* e *shows*; em outras palavras, coube a eles decidir — via discógrafos e pesquisadores — quais músicos de Nova Orleans sobreviveriam à história e quais não. Buddy Bolden, hoje legендário, não tem nenhum disco gravado. Chris Kelly é um rodapé na página da história, resgatado graças à memória leal de alguns músicos menores de Nova Orleans. Veja *Hear Me Talkin' to Ya*, pp. 56-57.

não é apenas uma forma de ganhar a vida, mas muito mais importante, uma maneira de se criar um caminho próprio dentro do mundo, só comparável ao crime e à política, com a religião, do tipo vivido pelos próprios pobres para si mesmos, vindo um pouco atrás. É essencial lembrar disso. O músico, o dançarino, o cantor, o comediante, o *boxeur* ou toureiro que alcançam o estrelato, não fazem sucesso apenas no meio do público do esporte ou da arte em questão, mas são potenciais primeiros cidadãos de sua comunidade, ou de seu povo. Um Caruso, entre os pobres de Nápoles, uma Marie Lloyd, no East End londrino, uma Gracie Fields em Rochdale, um Jack Johnson, Joe Louis ou Sugar Ray no Harlem, um Louis Armstrong, ocupam uma posição de muito maior importância entre o "seu" povo do que um Picasso ou uma Fonteyn na sociedade ortodoxa. Entre os povos oprimidos, como os negros e ciganos, o profissional do entretenimento é muitas vezes o único membro do grupo que alcança a fama fora de sua "raça". Mesmo em um nível menos exaltado, os profissionais de entretenimento de sucesso moderado estão entre os poucos que escapam da praga da pobreza e da eterna lida dos trabalhos não especializados, nem que seja temporariamente. Pois as receitas para "prosperar" que estão na base da sociedade ocidental respeitável desde Calvinista, poupança, trabalho árduo, educação sistemática e coisas do gênero, não valem muito para aqueles que têm de começar literalmente do nada, sem outros bens que não o talento, a energia, a força ou a aparência. Qualquer investigação da origem social dos ricos, dos executivos ou das figuras públicas, ou de homens e mulheres responsáveis por altas realizações intelectuais, demonstra a extraordinária desvantagem em que se encontram os sem especialização ou analfabetos. O único campo em que essas pessoas podem concorrer em termos iguais, se não superiores, é o das artes, pois da mesma forma que "o melhor lutador é o lutador faminto", o melhor profissional de entretenimento é aquele para o qual a arte é a única possibilidade de sair da sujeira e da opressão e alcançar uma relativa liberdade. Para os pobres, porém, as "artes" significam entretenimento comercial e entretenimento comercial no século XIX e no início do século XX significavam trabalhar em um ou mais daqueles semiquetos que se desenvolvem em todas as grandes cidades como lugares de diversão, e onde as salas de espetáculo, os bordéis, os *nightclubs*, os *saloons*, os ginásios para lutas de boxe, as agências de variedade e os seus integrantes convivem: Beale Street em Mônaco, a Sétima Avenida ou a Lenox, no Harlem, as ruas Doze e De-

zoito em Kansas City, de Montmartre aos boulevares de Paris, atrás do Paralelo em Barcelona, e assim por diante.

O músico de *jazz*, portanto, era um rei ou um duque em potencial, cujo Versalhes estava na place Pigalle, mas seus súditos morando em favelas, seus rivais ou seus pares (de cor) eram gangsters e políticos velhacos, jogadores e lutadores profissionais, mulheres bonitas e, ocasionalmente, grandes pregadores, leigos ou religiosos. Ele era, naturalmente, um profissional e artesão; e como vimos o seu profissionalismo e a sua arte eram, de longe, os fatores mais importantes de sua vida, embora necessariamente o colocassem em contato com outras pessoas que trabalham à noite e que dormem a sono solto durante o dia, separando-o assim do cidadão comum. Seu padrão de comportamento, no entanto, era igualmente determinado também por sua origem social e por seu papel na comunidade dos pobres ou, mais precisamente, dos trabalhadores e subproletários das favelas sobre as quais reinavam.

Seu eventual comportamento boêmio, por exemplo, não seguia o padrão da boêmia comum do mundo das artes do século XIX, que é no fundo a escala de valores da classe média baixa ao contrário, mas aproximava-se mais do padrão das classes trabalhadoras ampliada. Ele não tinha o horror que os boêmios do século XIX tinham com relação ao trabalho manual "honrado". Quando Sidney Bechet, grande clarinetista e saxofonista, quebrou na década de 30, montou uma alfaiataria, e Tommy Ladnier, cujo trompete poderia sugerir mais *blues* com uma só nota do que qualquer outro, engraxava os sapatos dos fregueses. Ele não reagia contra os valores de balcônistas e donos de lojas, negligenciando a própria imagem ou se vestindo desleixadamente. Ao contrário, gostava de se vestir de maneira vistosa, vendo nas roupas um símbolo de riqueza ou *status* social, como o *cowboy*, o marinheiro e outras pessoas que desempenham funções simples, mas que são ocasionalmente vistosas. Se gastavam dinheiro livremente era pelo mesmo motivo — ganhos eventuais dão lugar a gastos eventuais — e também porque a posição que tinham em seu mundo dependia de seu comportamento majestoso. Se tinham atitudes e hábitos exagerados — seu apetite insaciável por mulheres e bebida, paixões e caprichos dignos de uma prima-dona (ela própria vinda de um meio social semelhante) — isso não acontecia apenas porque o trompetista de sucesso de Nova Orleans ou o cantor clássico de *blues* ou dançarino não tinha de pagar pelo uísque ou pelas mulheres que quisesse, mas também porque ele tinha de fazer jus à sua parte. Pois a estrela representava o que

toda criança de favela ou trabalhador do pesado podia se tornar: o rei ou a rainha dos pobres, porque as pessoas pobres sonham alto. Nós o vemos, primeiramente, rodeado de uma névoa de lendas, como Buddy Bolden, o barbeiro demoníaco da Franklin Street, o mais preto dos pretos, como diz a lenda, um “negro puro” (pois a negritude significa pouco *status*, mesmo entre os negros), que “achou o seu trompete na rua”. Nós o ouvimos batendo com seu trompete no chão do Odd Fellow's Hall, para marcar o ritmo, segurando-o, fazendo uma pausa para acertar a embocadura, e liderando a banda no maravilhoso *blues* da mais pobre das prostitutas *Make me a pallet on your floor*, enquanto o público gritava: “Oh, Sr. Bolden (atenção para o “senhor”), toque para nós, toque Budy!”.³ Diz a lenda que ele tocava tão alto que em “algumas noites podia-se ouvir o seu trompete a uma milha de distância”. Ele não sabia ler música, e as mulheres brigavam pelo privilégio de segurar o seu trompete. “Ele era louco por vinho e mulheres e vice-versa.” Quando tinha 29 anos enlouqueceu e passou o resto de sua vida (até 31 anos) em um asilo para loucos com *dementia praecox*. Vamos encontrá-lo novamente, na versão clássica da exagerada estrela de *shows*, na figura de Fats Waller, o pianista que começava o dia com oito dedos de uísque e jogava o seu fantástico talento pela janela. “Eu vi Fats Waller entrar em um lugar”, disse Louis Armstrong, “e todo mundo no boteco (quero dizer, no local) ficava alucinado, a gente podia ver a alegria em seus rostos...”.⁴ Ele compunha a melhor parte de um *show* musical enquanto as bailarinas ensaiavam a sua parte, transbordando “tantas histórias e comentários engraçados que as garotas mal podiam conter o riso”, “um vulcão, sem dúvida, único no gênero”. Ele ganhava milhões e jogava tudo fora; “vivia duro porque estava sempre cantando e se divertindo, e não ligava o mínimo para nada”.⁵ Ele ria e chorava mais alto do que qualquer outro, bebia mais e fazia mais amor, dormia menos, era mais gordo, dava calote em pagamento adiantado e tocava mais música ruim melhor do que qualquer um. Morreu aos 39 anos, em 1943, no auge de sua carreira.

Por fim, e mais importante, ele não compartilhava, no início, da mais surpreendente característica do artista ortodoxo do século XIX, o desprezo pelo público. Seu modelo não era Rimbaud mas Marie Lloyd ou Johann Strauss. A linha divisória entre as pessoas “legais” e as “quadradas” (embora não se possa dizer que esses termos fossem usados naquela época) não estava na diferença entre o artista e os poucos escolhidos capazes de “curtir” de um lado, e os idiotas e a burguesia de outro. Estava entre

os “pobres indignos” de um lado e o mundo respeitável de outro. Era a linha que, nos anos 1890, dividia os artistas de espetáculos, os *guardées*, as prostitutas, e os entusiastas do puritanismo, os abstêmios, os desmancha-prazeres não conformistas do Conselho da Cidade de Londres, que queriam emitir alvarás para as casas de espetáculo e tirar as garotas do Empire Promenade. Por que, na verdade, o artista deveria se sentir mal compreendido? É verdade que o público não percebia as realizações técnicas dos músicos, e eu diria até que, como hoje, costumavam aplaudir mais o barulho e a emoção do que a musicalidade. Mas eles gostavam de música, dançavam como doidos e sempre havia bastante gente, desde garotas que trabalhavam em boteços, depois do expediente, até o público de espetáculos de cor, para balançar e cantar *blues*. Quando gênios como Louis Armstrong e Bessie Smith eram espontaneamente reconhecidos como rei do trompete e rainha dos *blues* pelo aplauso do público e pelos mapas de vendagem das gravadoras de discos, não havia grandes razões para o artista se sentir isolado, a não ser pelo mundo “respeitável”, no qual se faziam as reputações culturais oficiais. Mas sobre esse mundo, muitos nunca haviam ouvido falar, ou não ligavam.*

O divórcio entre o músico de *jazz* e o público começou, provavelmente, no final da década de 1920. De qualquer forma, há sinais claros de que a partir de 1927, mais ou menos, a antiga música séria tinha perdido a sua força: até os jornais negros indicavam que o *jazz* “estava saindo de cena”. Essa mudança de preferência, que já foi discutida mais longamente acima, tocou mais fundo, sem dúvida, os artistas tradicionais. Bessie Smith começou a beber mais do que nunca, acrescentando a seus *blues* antigos doses cada vez maiores de pornografia, mas nem esse artifício a pouparu do desaparecimento de seus discos e do triste declínio para *shows* em remotos locais do Sul, onde ela tinha começado a sua carreira. Nada deu certo para King Oliver depois de 1928, e a sua bondade simples e sua modesta resignação cristã — Oliver era um daqueles raros fenômenos, um músico pioneiro do *jazz* e um cidadão exemplar — só contribuíam para tornar a história de seus últimos dez anos mais patética. Seria doutrinação dizer que os novos estilos exigidos até pelo público ne-

* Aqueles que ligavam se amarguravam com esse descaso. Assim, Fats Waller, músico de sólidos conhecimentos clássicos e técnica soberba, cujo instrumento favorito era o órgão, e cuja maior ambição era tocar as obras eclesiásticas de J. S. Bach, nunca teve chance de gravar nessa área.

gro não eram *jazz*, embora certamente fossem muito mais influenciados pelos padrões de entretenimento comercial branco; e não seria verdade dizer que a maioria dos músicos ligava muito para o que tocava, desde que houvesse balanço e oportunidade de improvisar à vontade. Muitos músicos de *jazz* continuaram a se sentir à vontade nesse mundo, mesmo se resignados a um lugar mais modesto dentro dele. Os reis de Nova Orleans podiam ser os trompetistas, as rainhas de Nashville ou Atlanta cantoras de *blues*; mas os reis dos guetos negros do Norte, com um gosto mais sofisticado eram mais dançarinos, como Buck e Bubbles ou "Bojangles" Bill Robinson, campeões de boxe ou, quando músicos, líderes de orquestras. As ruas tinham dado lugar ao palco. Mas o mundo dos músicos havia mudado. Para ter sucesso dentro das novas condições, eles tinham de ser personalidades em salas de espetáculos, como Louis Armstrong e Fats Waller; ou ter um "artifício" como o frenético Cab Calloway com seu vocal sem sentido;* e mesmo nas bandas comuns era preciso um equipamento técnico e um conhecimento musical muito maiores do que antes, equipamento e conhecimento cuja mínima parte seria apreciada pelo público.

Dessa forma, alguns músicos — os menos adaptáveis — entraram para um mundo vazio, onde apenas seus pares os apreciavam, e os outros tocavam para um público cujo aplauso era em grande parte irrelevante. O músico começou a ficar só com sua música. É significativo que, enquanto os reis do *jazz* instrumental pioneiro obtinham suas coroas por aclamação popular, Coleman Hawkins, cuja supremacia no sax tenor era virtualmente incontestável entre os músicos desde a sua primeira apresentação no início dos anos 20 por mais de uma década, não liderou nenhuma banda até 1939, e preferia mesmo ganhar a vida na Inglaterra e na Holanda durante a maior parte da década de 30. O principal músico era, cada vez mais, um músico de músicos, ou uma estrela apenas para um público selecionado e não típico de "verdadeiros" fãs do *jazz*. O *jazz* já não vivia e prosperava melhor onde era aclamado, mas onde era tolerado e deixado em paz, como nos *speakeasies* e *nightclubs* de Kansas City. Quanto ao músico do velho estilo, apenas nos buracos e cantos do Sul, ou nas mais pobres favelas de negros no Norte, onde, como no Sul de Chicago, os imigrantes se reuniam, é que ele podia querer algum sucesso.

* Felizmente para o *jazz*, no Harlem um ritmo superlativamente vivo era, muitas vezes, "artifício". Chick Webb, o pequeno baterista aleijado, fez sua reputação e a de sua banda em grande parte por meio do seu *swing*.

Uma grande parte do *jazz* se tornou, dessa forma, música de músicos, e o músico de *jazz* ficava cada vez mais confinado a um mundo social e intelectual especial. Tal era a sua situação quando os intelectuais brancos dos anos 30 descobriram que o *jazz* gozava de prestígio intelectual, e quando, graças em grande parte ao patrocínio sistemático, se tornou muito popular entre os brancos como tinha sido entre os negros.

Nesta altura devemos considerar um fator na vida do músico negro de *jazz*, que cresceu paulatinamente em importância: as relações entre raças. Nenhum bar de *jazz* de negros fazia sentido para aqueles que não compreendem a reação dos negros à opressão. Como vimos, porém, a maior parte dos músicos de *jazz* pioneiros não protestava abertamente contra a sua condição.* Handy e Armstrong podiam escrever ou cantar músicas com termos como *darkies*, *piccaninnies* e *coal black mammies*, como se não percebessem que eram insultos e provocações para os negros conscientes da raça. Eles raramente lutavam contra os espinhos: não competiam com os branquinhos. O fato de Al Jolson ganhar muito mais do que Bessie Smith, mesmo no auge da carreira dela, fazia parte da natureza das coisas, da mesma maneira que, para os artistas negros que tocavam no Sul, fazia parte aceitar a discriminação. Talvez só um homem orgulhoso como Fats Waller, cuja limusine vivia sendo sabotada, se recusava a continuar seu *tour* a menos que o seu agente lhe alugasse um vagão particular no trem; mas mesmo ele não se recusava a tocar nas áreas em que havia discriminação.

Uma geração que cresceu nos guetos do Norte, duas décadas tocando no Norte e no Oeste do país, e o maravilhoso despertar político de todos os oprimidos e desprivilegiados na América de Roosevelt deram um tom novo ao instrumento do músico de *jazz*: o ressentimento aberto. Cada linha da autobiografia do veterano W. C. Handy irradiava um modesto otimismo e a convicção de um progresso gradual:

Na Feira Mundial de Nova York, em 1939-1940, eu vi cumprida, em uma pequena medida, a máxima "Não há Excelência sem Trabalho Árduo". Lá, no meio do pavilhão americano, havia placas contendo os nomes de seiscentos homens e mulheres, de todas as raças, que contribuíram de alguma forma para a cultura americana. E entre esses nomes estava o meu.⁶

* Ver cap. "Transformação". O assunto é mais amplamente discutido no cap. "Jazz como protesto".

Mas as novas gerações do Norte e as assimiladas, aqueles que haviam ido aos milhões em direção ao Norte a partir de 1916 e seus descendentes não se contentavam tão facilmente. Eles não tinham escapado à discriminação, embora tivessem perdido a vida comunitária, estável e certa que tinham no Sul, pela qual até mesmo alguns dos maiores militantes ansiavam: Big Bill Broonzy, cantor de *blues*, afirma ter voltado para o seu pedaço de terra em Pine Bluff, Arkansas, depois de cada uma de suas idas ao Norte para gravar ou se apresentar. E a desigualdade que eles conheciam era, para o músico, duas vezes mais insuportável do que no passado, porque agora eles sabiam que a sua música não era apenas entretenimento, era arte; muitos brancos acreditavam (e com razão) que era a contribuição mais importante e original dos Estados Unidos para a música mundial.

O *jazz*, como já vimos, sempre atraiu uma pequena parcela de músicos de classe média e intelectuais, porém, com uma grande exceção (Duke Ellington), eles sempre haviam tocado ou feito arranjos para as músicas à medida que elas apareciam, sem qualquer tentativa de intelectualizá-las ou transformá-las em música erudita, isto é, competir com música dos brancos.*

A partir dos anos 30, porém, o músico negro de *jazz* se tornou cada vez mais ambicioso, tanto para estabelecer sua superioridade com relação ao músico branco, o que era normalmente aceito, como para aumentar o *status* de sua música, competindo com a música dos brancos em seu próprio terreno: o de uma estrutura elaborada e sofisticada, e especialização técnica e teórica. O *jazz*, na verdade, não começou a atrair jovens intelectuais negros como tal em quantidades expressivas enquanto as novas e ambiciosas versões não se estabeleceram. O Modern Jazz Quartet, por exemplo, com três de seus integrantes pertencendo à elite negra (John Lewis: formado em antropologia e música pela Universidade do Novo México; Milt Jackson, formado em música pela Michigan State University; Percy Heath, piloto militar e formado pela Granoff School of Music de Filadélfia) não tem nenhum músico cuja carreira tenha se iniciado antes dos últimos anos da guerra. Não obstante, a necessidade de intelectualizar e transformar o *jazz* em uma música erudita de vanguarda apareceu desde o final da década de 30.

* Entre os músicos de classe média, além daqueles já mencionados, podemos citar Benny Carter, 1907, clarinete, sax e arranjador (Wilberforce University), Teddy Wilson, 1912, piano (Tuskegee), Billy Eckstine, 1914, cantor *pop* e líder de banda (Howard), e Fats Waller, 1904, piano e cantor *pop*.

Os motivos dessa necessidade são bem explicados nas palavras de um intelectual anônimo e músico californiano, reproduzidas por J. E. Berendt:⁷

Sabe, nós precisamos de música, sempre precisamos de música — nossa própria. Não temos mais nada. Nossos escritores escrevem como os escritores brancos, nossos pintores pintam como eles, nossos filósofos pensam como eles. Só os nossos músicos é que não tocam como os músicos brancos. Assim, criamos a música para nós mesmos. Quando a tínhamos — o *jazz* do tipo antigo — vieram os brancos e gostaram e imitaram. Logo depois já não era a nossa música. Nenhum negro hoje pode tocar *jazz* de Nova Orleans de consciência tranquila. Alguns抗igos ainda o fazem, mas nenhum negro escuta. Talvez toquem só para os brancos. Mesmos que os *experts* digam que não existe música mais negra.

Você sabe, sempre que temos uma música, o homem branco vem e a imita. Faz cinqüenta anos que temos o *jazz*, e nesses cinqüenta anos não houve um só branco, com exceção talvez de Bix, que tenha tido uma idéia. Só os negros têm idéias. Mas quando se pensa nos nomes de sucesso, são todos brancos.

O que fazer? Temos de continuar a inventar algo novo o tempo todo. Quando inventamos, os brancos vêm, nos tomam e temos de começar de novo. É como se estivéssemos sendo caçados.

Esse racismo negro não era, necessariamente, a única atitude de política dos músicos revolucionários jovens, mas ilustra o ressentimento bastante emocional e primitivo que certamente prevalecia sobre pontos de vista mais maduros e sofisticados. Poucos artistas negros durante e após os anos 30 se associaram ao movimento trabalhista ou ao movimento comunista, mas mesmo entre os poucos que o fizeram não havia nenhum pioneiro do *jazz* moderno. É possível, no entanto, que alguns deles tenham tocado, entre outros símbolos de rebelião, com elementos da esquerda ortodoxa. Eu acredito mesmo que a política de esquerda se espalhou no meio altamente especializado e isolado dos músicos negros, em especial fora de Nova York, principalmente devido ao contato deles com o grupo de críticos e entusiastas do *jazz* "progressista"; e estes, como veremos no capítulo sobre o público de *jazz*, não apreciavam a evolução musical. No entanto, é importante lembrar que a evolução do *jazz*, embora com características abstratas e formais à primeira vista, expressava uma atitude política. O próprio *slogan* "arte pela arte" (ou, como disse John Birks Gillespie, "eu toco para músicos") deve ser traduzido, pelo menos em parte, por algo

do tipo: "jazz é uma música erudita, não é apenas entretenimento, e como negros exigimos que se dê atenção a isso".

O novo intelectualismo dos músicos encontrou expressão de uma série de maneiras, algumas delas surpreendentes. A roupa da moda do novo músico, por exemplo, já não era mais apenas uma variação da roupa dos novos-ricos mas uma variação do modo de vestir dos intelectuais boêmios parisienses do século XIX. Óculos com aros grossos (mesmo quando não era preciso), um cavanhaque, boina, talvez uma longa piteira ou um cachimbo Meerschaum eram o uniforme do *bopper* em meados dos anos 40. O descuidado e o desmazelo no vestir — o *bopper* verdadeiro não usava ternos passados a ferro — tornaram-se moda.⁸ A leitura e a cultura ortodoxa nunca fizeram parte das qualidades essenciais do músico de jazz, mas na nova era tornou-se um atrativo poder dizer, como Thelonius Sphere Monk, um dos típicos pioneiros da nova música, que "gostávamos de Ravel, Stravinsky, Debussy, Prokofieff, Schoenberg, e talvez tenhamos sido um pouco influenciados por eles".⁹ Essa era uma geração de músicos, que começou a comprar Dalis quando tinha dinheiro, e junto à qual se falava de psicanálise e existentialismo.

A rebelião contra a inferioridade do negro e das formas tradicionais de jazz com ela identificada ("Música do Pai Tomás") é igualmente evidente no comportamento dos novos músicos. Entre alguns deles — especialmente a última geração, mais intelectualizada, que surgiu a partir de 1950 — ela tomou a forma de uma recusa deliberada dos sons meramente extrovertidos, as emoções espontâneas do músico tradicional, e os instrumentos que sempre as haviam expressado. Os trompetes começaram a ser tocados como se fossem flautas, a bateria foi reduzida a um sussurro, os instrumentos de sopro muitas vezes eliminados completamente. Os grupos, como o Modern Jazz Quartet, reagindo contra a imagem da boemia, apareciam de *smoking* e se curvavam rapidamente ante o aplauso de maneira introvertida. Eles não queriam ser *showmen* e palhaços, não queriam se comportar, mesmo fora do palco, como os músicos do velho estilo, que procuravam um bar, uísque e uma garota, uma banda para dar uma canja, assim que acabavam o trabalho. Uma forma de revolta ainda mais óbvia contra a inferioridade, que um grupo de novos músicos compartilhou com outros negros de grandes centros do Norte, foi a conversão maciça para o islamismo. A nova música era tocada, entre outros, por Abdullah ibn Buhaina (Art Blakey, o baterista), Sahib Shihab (Edmund Gregory, alto), Abdul Hamid

(McKinley Dorham, trompete, tenor), Liquat Ali Salaam (Kenny Clarke, bateria), Ibrahim ibn Ismail (Walter Bishop Jr, piano) e outros filhos do profeta Maomé, embora a maioria deles tenha feito pouco mais do que usar um turbante de vez em quando. Os novos muçulmanos estudavam o Corão, através de uma tradução, tentavam aprender o árabe e propagavam a fé. Seria fácil, porém não seria correto, fazer troça de tais gestos de revolta. O melhor comentário sobre eles está no diálogo entre Dizzy Gillespie e o arranjador Gil Fuller, que viram um desses grupos de *boppers* parar um ensaio para se curvar em direção a Meca:

Os olhos de Dizzy se encheram de lágrimas. "Eles foram feridos", explicou, "e estão tentando não pensar nisso".

"É o último recurso daqueles que não sabem para onde se voltar," disse Fuller, impaciente.

"Para o Oriente", disse Dizzy. "Eles se voltam para o Oriente."¹⁰

A postura dos novos músicos, bem como de sua música, expressava, portanto as ambigüidades peculiares dessa geração da rebelião intelectual negra. Era política, mas se expressava de maneira abstrata e formal. Era negra, mas se expressava, ao menos parcialmente, pela adoção de padrões e clichês da cultura ortodoxa (isto é, branca), fato que tornava a tarefa do *jazzman* duvidosamente difícil.

Assim, paradoxalmente, o novo músico e a nova música minavam o sentimento de raça que pretendiam propagar. Uma consciência de cor, tentando desesperadamente concorrer com os brancos como música *negra*: a ambição "respeitável" do músico de jazz moderno não é mais, simplesmente, ser aceito como um executante de Bach, ou um compositor clássico, mas como alguém que toca uma música tão complexa quanto Bach, porém baseada fundamentalmente em raízes negras, o blues. Ao mesmo tempo, essa revolta — mesmo quando ele procura se esquivar desse efeito por meio de uma fuga para o islamismo ou outra manifestação cultural não branca — o leva para longe da linguagem musical negra específica do antigo jazz, e da situação cultural do antigo jazzista que, embora não fosse particularmente determinada pela cor da pele, era nitidamente diferente da cultura ortodoxa e respeitável. Seu paradoxo está em querer se tornar um desafiador muito mais consciente e completo da supremacia cultural do que seus predecessores. O seu próprio desafio o lança em um padrão branco. Os músicos de jazz de Nova Orleans,

ou mesmo de Kansas City, representavam uma forma de arte, uma maneira de agir do artista criativo, um padrão de relações entre a arte e a sociedade, tão diferente do mundo ortodoxo das sinfonias, da música de câmara e das óperas quanto o pintor bizantino e o mozaicista da Bienal de Veneza ou o poeta heróico do romancista moderno. O jazzista “moderno” representa o mesmo tipo de música de minoria *avant-garde* que seus equivalentes em Paris ou Nova York. Ele difere desses da mesma forma que, se pode dizer, o pintor não figurativo difere do expressionista. Dessa forma, o jazzista moderno está, rapidamente, se tornando uma figura familiar para todo aquele que se interesse pela história da arte ocidental do século XX. A sua “cor” (isto é, as tradições especiais de um mundo culturalmente não ortodoxo, do qual ele veio) se torna cada vez mais irrelevante.

Com uma exceção. O novo tipo de jazzista *avant-garde* pode se tornar uma outra versão do intelectual moderno ocidental, tendo partido, porém, do antigo profissional de entretenimento, pária, que se fez sozinho. O fator surpreendente a respeito do movimento “moderno” é que todos os seus pioneiros são ou foram jazzistas do antigo tipo plebeu. Dizzy Gillespie (nascido em 1917) é um dos nove filhos de um pedreiro de um lugarejo na Carolina do Sul, que surgiu do mundo comum das bandas de *jazz*. Charlie Parker (1920-1955) era um garoto de favela de Kansas City. Kenny Clarke, Art Blakey, Max Roach, Chico Hamilton, bateristas (nascidos, respectivamente, em 1914, 1919, 1925, 1921) aprenderam a sua música conforme ela surgiu. Charlie Christian (1919-1942), que revolucionou a guitarra, Fats Navarro (1923-1950), o trompetista, foram apenas músicos provincianos que cresceram no interior de Oklahoma e da Flórida. Não há dúvida de que alguns deles tinham um nível de escolaridade melhor, inclusive com conhecimentos musicais, do que o pessoal da geração de Armstrong; mas não se pode, de maneira alguma, dizer que seu sucesso tenha sido em parte devido a conservatórios ou a vantagens de um passado de classe média negra, ou mesmo — como sua música era rejeitada pela maioria dos intelectuais do *jazz* — a influências externas. Foi com esses músicos que a revolução musical e social do *jazz* começou, por volta de 1941-1942.

Se quisermos entendê-la, temos de olhar para um outro fenômeno característico das gerações negras do Norte, o *hipster* cuja evolução está entrelaçada com aquela do jazzista moderno. Hoje em dia existe já uma vasta literatura a respeito do *hipster*, que mais parece a leitura de diagnósticos de casos psicanalíticos,

e com razão:¹¹ pois os *hipsters* não se explicam, só mostram ao mundo os seus sintomas, que têm de ser interpretados. Mas não há dúvida de que o *hipster* existe. Ele começa a aparecer nas esquinas dos grandes centros metropolitanos do Norte dos Estados Unidos, no período entre as duas guerras, embora não se descarre a possibilidade de que já existisse, em forma embrionária, no Harlem, antes disso. De qualquer forma, ele não é um fenômeno do Sul. Eu diria que ele ainda pode ser visto nos equivalentes negros do Soho londrino ou de Saint-Germain-des-Prés, vestido com o uniforme da fraternidade — antes da moda do terno dos *boppers* havia o *zoot suit* com suas ombreiras exageradas, seu casaco indo quase até o chão e as calças de boca fina. Usava — e talvez ainda use — a sua face como máscara, pois a demonstração ostensiva de emoções era tabu. Falava uma gíria que ninguém devia entender. Vivia de curtições — *jazz*, sexo, maconha ou quaisquer outros estimulantes da moda. Ele não era como as outras pessoas, os “caretas”. Ele estava além da lei, além da emoção humana, além da ambição e do dinheiro, além do bem e do mal; era contra o *status quo* branco e negro — os “Pais Tomás” — mas não sabia a favor do que era.

Hoje estamos bastante familiarizados com o tipo de revolta do *hipster*, negativa, emocional e anárquica: as gerações antigas viram o mesmo acontecer com as gerações do pós-guerra em vários países, desde que os “existencialistas” pós-liberação da Rive Gauche de Paris lhe atribuíram a primeira forma ortodoxa e um nome. (Seus equivalentes brancos americanos, como bem disse Norman Mailer, apropriaram-se da linguagem do *hipster* negro: “No Greenwich Village formou-se um *ménage à trois* — o boêmio, o delinqüente juvenil se viram diante do negro, e o *hipster* [branco] passou a ser uma realidade da vida americana”.) Os símbolos internacionais dessa revolta, como o ator de cinema James Dean, são conhecidos de todos. Apesar dessa convergência, no entanto, o *hipster* original do Harlem não era, como a geração perdida de Saint-Germain-des-Prés, uma derivação da cultura da classe alta ortodoxa, como vemos ainda hoje estranhamente refletida na vestimenta à almofadinha dos *teddy boys* da classe trabalhadora inglesa, ou dos estilos “pseudo-escola de arte” das garotas trabalhadoras do East End, porém uma evolução especializada dos trabalhadores de guetos e párias.

O *hipster* do Harlem “funcionava” em alguns sentidos como o músico de *jazz*. As suas origens sociais eram certamente semelhantes: ele não tinha nada a ver com a escolaridade ou com a influência cultural ortodoxa. Ele era (Mezz Mezzrow está pro-

vavelmente certo a esse respeito) o jovem esperto e capaz, com ambições, “aliado ao esforço de ver e ouvir tudo ao mesmo tempo, pois é assim que os oprimidos têm de ser, a menos que queiram ficar perdidos na multidão.”¹² Sua principal conquista, o *jive talk* — pois foi essa a única conquista dos *hipsters* — é uma improvisação coletiva digna de um virtuose, contínua, e que está sempre se renovando, a qual depende de talento, rapidez, imaginação e uma espécie de bravura verbal primitiva. Ninguém consegue falar dessa maneira, mesmo que tenha aprendido todo o vocabulário necessário de ontem, ou de hoje, da mesma forma que não é possível tocar como Armstrong ou Charlie Parker, mesmo que se tente a duras penas. Pois a sofisticação e a despreocupação *hipster* no entendimento são a chave. A sua expressão, já foi dito, era “a fisionomia da astúcia”. Quem quer que precisasse da mais remota explicação, mesmo que fosse do gesto ou da expressão mais cifrada, era por definição “por fora”. Como no caso do *jazz bop*, só que em termos verbais, o *jive talk* consistia em uma série de variações sobre temas e ritmos não declarados, posto que presumidos. Dessa maneira o Quinteto de Max Roach chamava a sua derivação da conhecida *All the Things You Are*, de Prince Albert. E quem não soubesse que o tema tocado era derivado da (não mencionada) *All the Things You Are* estava por fora em música.

Mezzrow está provavelmente correto em achar que o fenômeno *hipster* representava uma ambição maior, mais agressiva e urgente do que qualquer coisa do antigo Sul, algo totalmente dissociado do esforço apaixonado de mostrar “que eles não eram os negros com cérebro de passarinho, que gaguejavam ou mal conseguiam falar, apresentados nas cenas de *vaudeville*, os preguiçosos dos quadriinhos ou os Pretos Velhos dos latifúndios do Sul”.¹³ O *hipster*, à sua maneira, aspirava ao *status* do homem branco em termos profissionais, intelectuais, e a todas as realizações que estão fora do alcance de um garoto de gueto, sem dinheiro ou conhecimentos, com um arremedo de escolaridade e sem um passado ou uma tradição onde tais ambições fossem desejáveis. Talvez seja por isso que as únicas pessoas que quase chegaram a alcançar o objetivo dos *hipsters* em seu próprio terreno foram os músicos de *jazz*. E talvez por isso a ambição do *hipster*, normalmente um indivíduo sem carreira ou realizações, em vez de ser sair da situação de inferioridade, tenha se convertido em se recusar a pactuar com ela. De qualquer maneira, o *hipster* descrito nos anos pós-1945 não é o mesmo da “ordem fraterna” à qual Mezz Mezzrow se associou por volta de 1930. Ele é o “es-

tranco” coletivo. Ele não vive neste mundo, escapa dele para um mundo de música *bop*, que o “cara” não comprehende, e fuma maconha, ou “baratos” — sensações — que o “quadrado” não consegue sentir. “Ele pode ganhar a vida cometendo pequenos crimes, como vagabundo, bocateiro ou passar de uma atividade a outra”, não importa como, pois o *hipster* (cuja essência, segundo a descrição de Mezzrow, é *ação*) já não age mais, simplesmente existe. Mesmo sua única conquista, o *jive talk* parece ter se contraído a um vocabulário simplificado, sem características, de monossílabos, grunhidos e gestos táticos, que serve quase que exclusivamente para diferenciá-lo dos “quadrados”. Apenas duas coisas de sua essência anterior permanecem: uma total recusa a se adaptar aos “quadrados” e uma integridade selvagem com relação aos seus próprios padrões e às coisas de que ele gosta.

Não há dúvida de que existem outros elementos na composição do *hipster*, sobre os quais a literatura de cunho psicológico já discorreu. De uma certa maneira, os jovens favelados ambiciosos da segunda geração de imigrantes negros do Norte dos Estados Unidos são, sem dúvida, desenraizados, tendo perdido o lugar inferior, porém óbvio, que o garoto de favela de Nova Orleans tinha em sua comunidade. A óbvia coesão desinformada dos *hipsters* contra os “quadrados” se deve certamente em parte ao desejo de se enquadrar em “alguma” comunidade, mesmo que seja a dos desenraizados sociais. Os observadores que notam que o *hipster* classifica o que os outros chamam de bom como *solid* (sólido) ou *there* (lá) (isto é, *em algum lugar*) e o estado indesejável como *nowhere* (lugar nenhum), podem ter razão. Pois de uma certa maneira, ele não está *em* lugar nenhum em termos sociais ou como indivíduo. Se ele tiver sucesso no futuro, ainda não está *em* lugar nenhum; se falhar, ou se desistir da luta, permanecerá *em* lugar nenhum, a não ser no mundo privado das drogas, ou do sexo ou de alguma sensação subjetiva.

É fácil ver como os jovens músicos revolucionários se enquadram no cenário geral *hipster*, pois o *hipster* nada mais é do que o mesmo intelectual ou artista de gueto do tipo cria da casa como eles próprios, só que com menos sucesso. As formas de comportamento dos revolucionários, deliberadamente chocantes não só para os não músicos mas também para os músicos mais velhos, eram as mesmas dos *hipsters*: a recusa de se curvar ao código de maneiras que obriga o solista que está para terminar o seu solo a assentir com a cabeça para o integrante seguinte, dando-lhe a dica; o aparente tédio com o qual as inovações musicais mais radicais eram tocadas; o hábito de tocar de costas pa-

ra o público, entrando e saindo do palco a qualquer momento, sem se importar com o fim de um solo. Se o ideal dos antigos músicos era social, o dos novos agora tinha como modelos Rimbauds e Modiglianis da arte ortodoxa; mais exatamente, eles reproduziam suas formas de ser de maneira independente. Eles se drogavam muito, para desgosto dos mais velhos, para os quais uísque, mulheres e de vez em quando um trago de chá eram tudo o que um músico decente necessitava. Não resta dúvida — embora novamente aqui seria ofensivo citar nomes, mesmo aqueles que foram chamados pela polícia — de que o abuso de drogas era muito maior entre os modernistas do que entre qualquer outro grupo anterior de músicos de *jazz*. Existem histórias de vidas inteiras nesse meio, como a do primeiro e maior de todos os modernos, e talvez único gênio dentre eles, Charlie “Yardbird” Parker, que trazem a horripilância da inevitabilidade contra a qual nada se pode fazer, dos lobos solitários na cultura romântica moderna. Não houve mais prazer ou sucesso na vida de Parker do que na de Van Gogh, embora seu talento tenha sido mais prontamente apreciado. Havia simplesmente uma total incapacidade de chegar a um acordo com o mundo, e a compulsão de tocar o que tinha de ser tocado, em face do mundo. O artista se tornou uma besta selvagem, que por definição está sempre enjaulada, pois qualquer sociedade imaginável se configura uma prisão para ela.

Desde aqueles primeiros tempos de revolução do *jazz*, os contornos mais duros dessa revolta já foram suavizados, embora ainda existam alguns músicos jovens que se vêem — em termos de *jazz* — nos mesmos termos desafiantes e parcialmente autopiedosos de cada *avant-garde* de artistas ortodoxos. Dizzy Gillespie atualmente aceita missões culturais oficiais em nome do governo dos Estados Unidos, J. J. Johnson, o trombonista, está longe dos dias — entre 1952 e 1954 — em que tinha de ganhar a vida como inspetor de plantas, ocasionalmente tocando alguma coisa em suas horas de folga. O Modern Jazz Quartet foi resenhado por um crítico de música clássica para o *Sunday Times* e levantou violenta controvérsia entre os leitores do *Observer*. Na verdade, levou muito menos tempo para os revolucionários do *jazz* serem reconhecidos nos meios ortodoxos, do que para um Benny Carter ou um Dickie Wells serem aceitos como artistas sérios, fora de um restrito círculo de entusiastas desconhecidos. E, no entanto, a revolução não pode ser desfeita. O jovem músico de *jazz* de hoje é uma pessoa social e individualmente diferente dos Armstrongs e das Bessie Smiths, ou mesmo dos Fats Wallers e Lionel Hamptons do passado.

O músico branco nos Estados Unidos não precisa ser tão longamente discutido. De uma certa maneira, desde o começo ele foi alguém do lado de fora, tocando uma música que ele sabia mal-entendida pelo público. “Quando conseguiremos ganhar a vida tocando *hot*?”, perguntou Frank Teschemacher, famoso clarinetista de Chicago. A pergunta era retórica. Teschemacher e seus amigos sabiam muito bem, desde quando começaram a imitar os músicos negros, que a música não era vendável para um público dançante de *jazz* nos anos 20. O máximo a que poderiam aspirar seria tocar em alguns bailes de faculdade, onde alguns dos alunos talvez estivessem preparados para ouvi-los, tocar para um tipo de clube noturno ou sala de espetáculo onde o gerente e o público não se importassem com aquele tipo de barulho, desde que fosse alto, e gravar um disco de vez em quando. Se quisessem ganhar a vida com a música, pelo menos depois de 1927-1928 mais ou menos, teriam de tocar em orquestras *sweet* ou *pop*. O músico branco que não fizesse concessões se via, portanto, diante do problema de ser, desde o início, um artista incompreendido e isolado; na verdade, não se sabe quantos deles haviam optado por tocar *jazz* por ser este o seu paraíso particular, do qual nem os pais nem os amigos “quadrados” podiam compartilhar, apenas um protesto contra a antiga geração e contra o americanismo 150% da época opulenta pré-1929. Howard Becker, sociólogo, descreveu um grupo desses músicos brancos de *jazz* na era *cool* de Chicago, porém a descrição, com algumas modificações, se aplicaria também aos anos 20: eram filhos de americanos de classe média. Eles protestavam, total e absolutamente contra todos os aspectos do “modo de vida americano”, tocando seu *jazz*, freqüentando apenas músicos e garotas de clubes noturnos, devorando filósofos existencialistas ou outros garantidamente não burgueses.¹⁴ Nenhuma geração de músicos brancos de *jazz*, desde o início, (com a possível exceção dos pobres de Nova Orleans que tocavam apenas à moda de Nova Orleans e não pensavam mais nisso) foi totalmente destituída de rebeldes. E nenhuma delas ficou isenta de sua quota de artistas românticos autodilacerantes e destinados à ruína, que bebiam até morrer prematuramente, deixando apenas seus discos. Bix Beiderbecke, o maior dos músicos brancos de *jazz*, era um deles nos anos 20, e foi motivo de um romance escrito por Dorothy Baker, *Young Man With a Horn*. Bunny Berigan, outro trompetista, seguiu o mesmo caminho nos anos 30. Um viveu 29 anos, o outro, 33.

O clássico músico branco de *jazz*, um Hemingway ou Scott Fitzgerald de bolso, dividido entre o uísque, a piada, a *jam ses-*

sion, era um refugiado do mundo burguês. No entanto, havia também o músico branco de *jazz* "não clássico", cuja situação lembrava muito mais a do músico negro. Era um profissional de entretenimento ou de música popular de profissão, e não em primeiro lugar um cruzado ou um proscrito por vontade própria. Essa era, certamente, a situação da maioria dos músicos brancos originais de Nova Orleans, que vinham principalmente de camadas sociais como a dos imigrantes sicilianos, cuja posição na hierarquia do antigo Sul não era muito melhor do que a dos negros: ao menos eles também eram às vezes linchados.* "Wingy" Manone, por exemplo, um garoto de favela de Nova Orleans, e vizinho do jovem Armstrong, tocava música como Armstrong, trabalhava nos circuitos habituais dos músicos de menor expressão do Delta — Louisiana, Texas, centro do Vale do Mississippi, mais tarde Chicago, Nova York e a Costa Oeste — é ganhava a vida como comediante, tanto quanto como trompetista.

Do Sul ou do Norte, os profissionais genuínos parecem ter sido privados do purismo acossado dos músicos de *jazz* refugiados. George Brunies, por exemplo, um excelente trombonista de Nova Orleans, parece ter se contentado com seu ancoradouro na terrível banda de Ted Lewis de 1923 a 1935, e não achava que seu *status* como jazzista ficava comprometido por deitar de costas tendo outro músico em seu estômago, enquanto puxava a varra de seu trombone com o pé. Ray Bauduc (bateria), outro músico branco de Nova Orleans dentre os profissionais, parece ter se contentado em ganhar a vida o tempo todo tendo três empregos, com poucas apresentações livres ou vagabundagem através de combinações efêmeras que são características do purista clássico. Como vimos no capítulo "A indústria do Jazz", no entanto, a economia da indústria do *jazz* é tal que uma grande quantidade de trabalho ocasional é inevitável, quaisquer que sejam os gostos ou tendências dos músicos, e os profissionais pós-Nova Orleans, especialmente aqueles que começaram nos selvagens anos 20, quando não havia falta de trabalho, tiveram sempre uma carreira variada e indefinida.

* Dentre os italianos do *jazz* de Nova Orleans inicial (ou *Dixieland*) temos La Rocca e Sbarbaro, Manone, Bonano, Rappolo e os Loyacano, que provavelmente têm a distinção histórica (para a qual eu chamo a atenção, em favor das autoridades da República do Povo Albanês) de serem os primeiros músicos na história do *jazz* de origem albanesa. Seus antepassados haviam fugido dos turcos para a Sicília, e a sua cidade natal ainda fala albanês e se considera daquela nacionalidade.

Na Europa, onde os músicos não ganhavam nem trocados, muito menos a vida tocando *jazz* até a ascensão de um público específico de *jazz* entre 1930 e 1940, as bandas de danças profissionais comuns ou os músicos de variedade formaram um componente ainda mais importante do *jazz*. Socialmente, na Inglaterra, ao menos, esse músico vinha de famílias de músicos ou ligadas ao *show business*, ou então de um passado operário, além da quantidade normal de ex-funcionários ou estudantes boêmios. O passado operário era inevitavelmente forte, já que a escola mais óbvia para o músico aprender o ofício era aquela que, tanto como instituição militar profissional quanto como instituição civil amadora, há muito fazia parte da classe trabalhadora, especialmente entre os operários especializados: a banda de metais.¹⁵ É por isso que freqüentemente vemos músicos de orquestras de dança que não se profissionalizaram imediatamente em funções caracteristicamente proletárias, como gráficos, operários de fábrica, engenheiros, aprendizes de torneiros, em indústrias de algodão, como jogadores profissionais de futebol e outras coisas do gênero e também por que encontramos, mesmo entre os que começaram como funcionários de escritório — a maioria, diríamos, filhos de pais operários — iniciando as suas carreiras em bandas de metais.¹⁶

Esses homens não eram, necessariamente, músicos de *jazz*, embora eles geralmente entrassem em contato com o *jazz* através de músicos em *tours* e cantores, através da influência do *jazz* na música *pop* que tinham que tocar, ou porque o trabalho dos músicos em orquestras de dança é tão enfadonho que eles viam no *jazz* uma saída criativa para a rotina. Os poucos músicos da primeira fase que se formaram diretamente no *jazz* tinham naturalmente de se adaptar a esse meio, já que era o único onde podiam ganhar a vida tocando a sua música, pelo menos de vez em quando. A profissão de músico de orquestras de dança foi, portanto, o primeiro celeiro de músicos de *jazz* europeu, e o apoiaava mesmo quando se tornou comercial. Dessa maneira, a banda de Jack Hylton, que tinha má fama entre os aficionados por dizer que tocava *jazz* nos anos 20 e início dos 30, irritando com razão os puristas, não só proporcionou refúgio para vários músicos de *jazz* de peso mas também fez o que pôde para encorajá-los sempre que possível (por exemplo, a contratação de Philippe Brun, trompetista, André Ekyan, saxofonista, dois profissionais franceses que não faziam concessões, e o grande Coleman Hawkins). Henry Hall, da orquestra da BBC, contratou Benny Carter, estrela dos Estados Unidos, para fazer os seus arranjos. A profissão

de músico de orquestra de dança, na verdade, viabilizou o que aconteceu em termos de *jazz* na Inglaterra — ao menos até a metade dos anos 30 — e criou a primeira quinta-coluna dentro da música comercial.

Desde o final dos anos 30, a ascensão de um público especializado de *jazz* produziu um novo tipo de músico branco: o amador entusiasta de *jazz* que normalmente vinha a se tornar profissional. Como esse tipo de músico compartilha as origens e a abordagem do *jazz* do fã que não toca *jazz*, ele pode ser discutido no capítulo dedicado ao público de *jazz*.

Qualquer que seja a personalidade dos músicos brancos de *jazz*, uma coisa — até recentemente ao menos — sempre o separou dos músicos negros: sua liberdade de movimento. Os negros não tinham escolha. Tocar música (para os músicos autodidatas, tocando o seu tipo de música) ou participar de outro tipo de entretenimento eram as únicas maneiras que eles tinham de ganhar a vida, a menos que quisessem ser operários não qualificados, e a única forma de ter um lugar no mundo. Durante a maior parte da história do *jazz*, os negros que tinham dificuldade em conseguir emprego não tinham escolha entre se juntar ao *staff* de uma orquestra de rádio ou de música clássica ou simplesmente vender apólices de seguros ou se tornarem jornalistas ou homens de negócio como os músicos de *jazz* antigos, hoje de meia-idade, de Chicago, que ainda se encontram anualmente, como “filhos de Bix”, para celebrar o ídolo de sua juventude. A barreira da cor os impedia. A maioria deles não podia nem fazer parte das orquestras *pop* comuns de sucesso — como as de Whiteman, Roger Wolfe Kahn ou Ted Lewis — pois os equivalentes negros das grandes empresas brancas eram bem menos prósperos e muito menos estáveis. O músico negro era, portanto, obrigado a ficar com a sua música, que era o seu único esteio. Talvez isso ajude a explicar a sua superioridade em termos de execução e idéias com relação aos brancos. Pois os músicos brancos *tinham* idéias. O grupo de músicos brancos nova-iorquinos que gravaram no final dos anos 20, com ou sem o acréscimo de elementos brilhantes do Centro-Oeste, como Bix Beiderbecke, mostram sinais de ter se antecipado a muitas das idéias musicais do “*jazz moderno*” quinze anos antes dos negros, porém não chegando a desenvolvê-las. O que aconteceu, portanto? “Miff” Mole, trombonista, entrou para orquestras comerciais e para o rádio, onde tocou principalmente música clássica por uma década. Eddie Lang, o guitarrista, foi para Hollywood fazer um filme a respeito de Paul Whiteman e se tornou o acompanhante de Crosby. Frank

Trumbauer, saxofonista, ficou com Whiteman de 1927 a 1936 e acabou por deixar completamente a música pela Aeronáutica Civil. E assim por diante. Eles eram bons músicos de *jazz*, mas não tiveram a forte compulsão de se expressar e ganhar o seu lugar no mundo desenvolvendo o seu *jazz* e apenas através dele, a mesma compulsão que impulsionou os Charlie Parkers, os Gillespies e os Thelonius Monks. Apenas aqueles que eram congenitamente e implacavelmente “anticomerciais” tiveram essa compulsão. Mas no caso destes últimos, foi sempre uma compulsão por fazer música, ou meramente de escapar, de recapturar seu paraíso de juventude no lago Michigan, de viver a vida boêmia do antiburguês? Talvez as duas coisas. Muitos, porém, cuja compulsão era claramente a do músico criativo, morreram, como Bix, ou Berigan, ou Lang ou Teschemacher.

Essas são as forças que fizeram dos músicos de *jazz* o que são. Pois eles não começaram como pessoas especiais. Certos tipos de atividades humanas, como a capacidade para cálculos relâmpago por exemplo, que são distribuídas desigualmente pela natureza: para todos os efeitos, ou se tem tais capacidades ou não. O dom de se expressar musicalmente, no entanto, não está dentre elas. Como St Cyr disse: “Sabe, o operário médio é muito musical”. Naturalmente, o fosso entre os melhores músicos de *jazz* e os piores é imenso, e há muito poucos dentre os melhores; mas até o ponto em que se tornou uma música erudita autoconsciente, que requer antes de mais nada profundos conhecimentos, o *jazz* era melhor aparelhado do que qualquer outro tipo de arte do século XX para dar expressão artística ao homem comum, e especialmente (nos *blues*) às mulheres. Todo mundo tem algo a dizer, como descobriram os diretores de cinema e atores não profissionais. O *jazz*, que cresceu através da completa adaptação de sua técnica a o que as pessoas comuns tinham a dizer, a ponto de permitir até a pessoas que não sabem ler música ou com técnica muito precária fazer contribuições artísticas válidas, exige menor grau de seleção preliminar entre os seus músicos do que qualquer outra arte. Talvez a tendência tenha sido atrair pessoas pouco articuladas em outros meios de comunicação (inclusive palavras) mais do que outras, pois alguém que consiga dizer o que quer em prosa não pode ter a medida de quão extraordinário é o sentimento de felicidade e liberação quando se consegue ser eloquente com um trompete ou uma canção. Louis Armstrong, sem o seu trompete, é um homem bastante limitado; com o trompete, ele fala com a precisão e a compaixão dos anjos.

Dessa maneira, o músico de *jazz* estava, e ainda está, em grande medida, mais próximo ao cidadão comum escolhido aleatoriamente do que qualquer outro artista, e o *jazz* foi capaz de recorrer a um reservatório de artistas em potencial muito mais amplo do que o fez qualquer outra arte de nosso século, em casos extremos, como em Nova Orleans, a partir de virtualmente toda uma população. Apenas o modo de vida os diferenciava, e isso por sua vez causou a atração de certos tipos de recrutas — sejam aqueles com uma vocação especial para a música, sejam aqueles com um apreço maior pelo meio ou aqueles que achavam esse tipo de profissão particularmente interessante. As fronteiras do *jazz* estiveram abertas na direção dos não-músicos. Essa foi uma das causas da força e do vigor do *jazz*. Se ele se tornar cada vez mais parecido com as artes ortodoxas, é provável que essas fronteiras se fechem, que a passagem só seja permitida a alguns escolhidos. Se isso acontecer, o espírito do *jazz* irá mudar de forma fundamental, embora não se queira prever o que se tornará.

O público

Todo amante de *jazz* tem duas ou três imagens claras, antigas e róseas no álbum de família de seu *hobby*. Uma delas é o desfile clássico de Nova Orleans: os músicos na carroça, cornetas brilhando, trombone sentado na ponta da carroça para que a vara possa se movimentar livremente, "indo para a cidade", as prostitutas da Basin Street saindo de seus cubículos para vir escutar, o pessoal da cozinha vindo até a porta batucando e dançando, as feiticeiras parando de vender as suas poções mágicas. Outra é a imagem da pista de dança, em algum lugar das partes menos nobres da cidade: caras negras e corpos elegantemente vestidos, e a palpitação dos metais acima da bateria. Uma terceira seria a *rent party* ou festa de aluguel das favelas do Chicago South Side ou do Harlem: pés de porco, cerveja, uísque, e o ritmo hipnótico do piano:

*Give the piano player a drink because he's bringing me down.
He's got rhythm: when he stomps his feet
He sends me right off to sleep.*

Uma quarta imagem seria sem dúvida a do boteco: um pianista corpulento em um piano sem cauda com um chapéu-coco, os homens bebendo, as mulheres com seus gigolôs — eles próprios, provavelmente, também pianistas, ou cráques de bilhar, ou ambos — e o grito: "Toque aquela, seu, ah, toque aquela". Quando se fala em "público de *jazz*", são imagens como essas que vêm naturalmente à mente dos fãs. É um engano. Pois em-

bora seja verdade que o primeiro e original público de *jazz* fosse apenas assim, também é verdade, acreditamos, que esse é o seu público menos interessante. Pois o *jazz* tem a característica especial de ter conquistado um público "secundário" muito mais vasto do que o original. É como a cidade de Veneza, na qual os visitantes estrangeiros todos os anos são em número muito maior do que os venezianos nativos. Naturalmente, o relacionamento dos nativos com a sua cidade é interessante; porém, ele é menos estranho e, portanto, menos intrigante, do que o relacionamento dos estrangeiros, que não são dali mas que aprenderam a gostar daquele lugar.

A grande maioria das pessoas que curtem *jazz* desde 1914-1918, quando se tornou um fenômeno americano e, subsequentemente, mundial, era formada de forasteiros de um ou outro tipo. Isso se aplica menos aos negros americanos e a uma parte dos brancos do Sul do que ao resto de nós, pois, como vimos, os negros pobres e sem instrução usavam uma forma primitiva ou preparatória da linguagem do *jazz* em sua música *folk* normal, secular ou religiosa. Os devotos fervorosos das Carolinas, acostumados a louvar o Senhor à sua maneira, não achavam nada de estranho no *jazz*:

"Quando James P. [Johnson] e Fats [Waller] e eu inventávamos de tocar uma legal", diz o famoso pianista do Harlem Willie "The Lion" Smith, "era tocar no balanço, como os batistas cantam. Não se toca um acorde de acompanhamento — é preciso fazer balançar, os pianistas fazem a mesma coisa nas igrejas, e existe *ragtime* na pregação. Quer ouvir um *ring shout*? Vá até a Igreja Batista da Covent Avenue um domingo."¹

Não era só *jazz*, mas qualquer um que falasse essa linguagem musical teria tão pouca dificuldade em aprender *jazz* quanto um anglo oriental em aprender inglês. De uma certa forma, toda a primeira geração de negros urbanos dos EUA pode ser vista como parte do público "básico" de *jazz*. Por razões ideológicas, alguns deles — notadamente os muito respeitáveis ou religiosos — poderiam não gostar, mas não deixava de ser a sua música. O público negro de *jazz*, portanto, nos põe diante de um problema diferente do público branco, ao menos até que surja um contingente maior de negros urbanos de segunda geração, ou de negros com aspirações culturais e sociais que venham a menosprezar a linguagem antiga na qual o *jazz* se formou, ou o *jazz* simples que surgiu diretamente dessa linguagem.

Isso não acontece com os brancos. Nas cidades do Norte e, a *fortiori*, nas da Europa, o *jazz* era uma nova linguagem. É qua-

se certo que tenha começado o seu caminho pelas pistas de dança. Até o despontar da Segunda Guerra Mundial, os pioneiros do *jazz* dentre o público secundário vinham, invariavelmente, de dançarinos, para os quais essa música fornecia um acompanhamento especialmente adequado. O *cake-walk* preparou o caminho para o *ragtime*; um passo, dois passos, os foxtrotes para o *jazz*. Quando Benny Goodman, "rei do swing", tentou explicar por que seu estilo de *jazz* se tornou tão famoso, disse naturalmente: "Era um público que dançava — é por isso que eles gostaram".² O verdadeiro amante do *blues* e do *jazz*, que vê com desprezo a música *pop* comercial e não sonharia em dançar a sua música favorita a menos que a sua namorada insistisse muito — e então, só o faria como concessão ao atraso cultural — é um fenômeno recente. Como tipo, ele surgiu da massa de casais que queriam dançar, e que não vinham procurar um tipo de arte criativa nos lugares onde se tocava *jazz*. A sua principal razão para gostar de *jazz* era ser uma boa música para se dançar. Se perguntarmos a qualquer fã de *jazz* de meia-idade como ele começou a gostar dessa música, a resposta deverá ser mais ou menos parecida com a que este autor obteve de um diretor de escola de Newcastle, na casa dos 40, que gosta de *jazz* desde os anos 30:

Sabe, quando eu era jovem saía muito para dançar, e isso me fez ficar interessado em música. De todas as músicas que havia para dançar, o *jazz* parecia a mais viva, a que tinha mais a dizer. Aí eu comecei a comprar discos.

Pelas mesmas razões, os músicos que tocavam música para dançar foram, eles próprios, atraídos pelo *jazz* "puro", mesmo em países como a Inglaterra, onde a linguagem nativa era bastante diferente e onde, na verdade, se desenvolveu um estilo de dança especialmente formal e extremamente popular nos "palácios de dança" que surgiram entre as duas guerras. Danças com "ritmo bem marcado", base da moda de salões de baile para as massas entre a classe operária inglesa, com seus campeonatos e concursos, se desenvolveram em direção diametralmente oposta ao *jazz*. No entanto, em 1932, ao escrever a respeito do público de *jazz*, um erudito jornalista estimou — sem dúvida com uma pitada de exagero — que 95 por cento dos fãs eram músicos de bandas que tocavam música para se dançar.

Mas o *jazz* não era apenas algo bom para se dançar. Da massa de músicas *pop* comerciais e de dança, coloridas ou não pela linguagem do *jazz*, o *jazz* "puro" era a música mais interessante

para se tocar ou para se ouvir, a que menos probabilidade tinha de se tornar insípida. Um crítico de *jazz* de meia-idade relembra seus tempos de escola em 1926-1927, quando começou a se interessar por essa música:

O pai de um dos garotos era diretor da HMV, e dessa forma nós tínhamos acesso a todos os discos que saíam. Nós os tocávamos várias e várias vezes, é claro. Depois de alguns meses, eu descobria que tinha me cansado de todos, menos dos discos *hot*. Foi assim que eu comecei a suspeitar que o *jazz* tinha algo de especial.

O “fã de *jazz*” surgiu da música popular, da mesma forma que o próprio *jazz* chamado *hot* surgiu da concorrência com a música de dança semijazzística comum, como algo que merecia atenção especial.

O amante de *jazz* no sentido estrito da palavra, portanto, surgiu da massa formada pelo público normal de música de dança e música *pop*, por uma espécie de seleção natural; mas a sua semelhança com esse público é tão pequena quanto a semelhança dos homens com relação aos macacos, dos quais descendem — comparação que, embora injusta, nos vem imediatamente à mente. Seu tipo, sempre e em todas as circunstâncias, apresenta características reconhecíveis, a primeira das quais é a teimosa rejeição em ser confundido com o fã de música *pop*. Ele é um “anti-comercial” apaixonado, a ponto de o mero fato de um artista atrair um público um pouco maior ser normalmente visto como prova *prima facie* de traição musical, ou então de, no caso de um músico se vestir adequadamente para uma apresentação, o artista receber olhares de desaprovação de seus fãs mais incorruptíveis. O fã de *jazz*, normalmente, só se sente feliz entre os iniciados. Para citar um trecho característico de dois deles:

O colecionador, apesar do *revival* [volta do interesse por *jazz* — FN] ainda encontra algum consolo em saber que, se perguntar de fato a qualquer gerente de vendas de uma grande loja de discos, ele lhe dirá que o Sr. Públco pode estar ficando um pouco mais informado, mas que não houve nenhuma mudança avassaladora para melhor — a grande maioria ainda vem com os olhos vidrados perguntando pelo último disco de Dinah Shore. As salas dos colecionadores nos clubes de campo estão bem mais cheias do que antes, mas ainda há um clima caseiro [grifo meu — FN].³

Talvez por isso mesmo o fã faça, mesmo dentro do *jazz*, tesouros a estilos. A chegada da meia-idade, a história e os interes-

ses em jogo, estão criando agora uma certa quantidade de amantes de *jazz* de gosto mais católico ou eclético, mas isso não acontece naturalmente. Pois para o fã típico, o *jazz*, como o sangue ideal de uma família aristocrata, é uma corrente bem definida e constantemente ameaçada de se poluir pelo contágio de encheretes da lama que a circunda. “O que é *jazz*?” é a única pergunta que se ouve o tempo todo nas discussões dos aficionados. Não é nem *pop* nem música séria. Normalmente, não é nem mesmo tudo aquilo que não faz parte desses dois territórios, presumindo-se que o fã de *jazz* tenham definido as vagas fronteiras desses dois gêneros a contento. Existe ainda um tipo especial de *jazz* “verdadeiro” que tem de ser protegido de seus concorrentes impuros, desviacionistas ou obsoletos. Nos anos 20 e no início dos anos 30, o *jazz* “branco” lutou com o *jazz* “negro”; de meados da década de 30 até o seu final, o *jazz* das *big bands* também lutou com o *jazz* dos pequenos conjuntos. A partir da Segunda Grande Guerra, essa guerra civil foi institucionalizada na batalha entre os tradicionalistas e os modernistas, cada um desses campos contendo ainda subcampos menores cujos integrantes têm a firme convicção de que a maioria de seus companheiros se venderam. Os méritos e deméritos dessas discussões não devem nos preocupar aqui: nem todos eles são fúteis. O seu espírito calvinista é que importa, seja ele expresso no sotaque sofisticado dos críticos ou nos simples gritos de “Traição!” por parte dos jovens que vêm a sua banda favorita começar a tocar um outro estilo.

O *jazz* para os fãs não é, portanto, apenas uma música para ser apreciada, como se apreciam maçãs, bebidas ou mulheres, é algo para ser estudado e absorvido com espírito de dedicação. Os fãs de *jazz* não escutam a sua música para dançar, e geralmente evitam fazê-lo, a menos que pressionados por suas companheiras, que geralmente têm uma abordagem mais utilitária da música. Eles ficam ao lado do palco, imersos na música, assentindo com a cabeça, sorrindo uns para os outros em uma espécie de conspiração de aprovação, e batem os pés, a menos que a expressão manifesta de emoções esteja desaprovada por convenção. (No auge da briga entre os antigos e os modernos, uma maneira segura de identificar uns e outros em países anglo-saxões era observando que os antigos tinham um estilo de apreciação mais “baquico”, enquanto que os modernos, imitando os músicos *avant-garde*, mantinham a face impassível; entre os tradicionalistas, no entanto, os aficionados dos *blues* sempre tiveram a tendência de demonstrar uma seriedade de igreja. Nos países latinos e principalmente na França, o contraste era menor, devido ao entusiasmo

tradicional de todos os amantes das artes locais em demonstrar a sua fidelidade, não participando dos concertos de correntes rivais.) O *jazz*, para o verdadeiro fã, não é apenas algo para ser escutado, deve ser analisado, estudado e discutido. O espaço por excelência, para o fã, não é o teatro, o bar, nem mesmo o concerto ou clube de *jazz*, mas a sala de alguém, na qual um grupo de jovens tocam discos uns dos outros, repetindo as passagens mais importantes até que se gastem, discutindo e comparando indefinidamente seus méritos. Pois todo fã de *jazz* é um colecionador de discos, dentro de suas possibilidades financeiras. Em países como a Inglaterra, as comunidades de fãs surgiram em épocas em que não havia nada de interesse em *jazz* sendo tocado ao vivo, quase que exclusivamente a partir de discos, e muitos fãs (inclusive este autor) em uma primeira fase não ouviram nenhum *jazz* ao vivo, por uns dez anos pelo menos.

Além disso, o fã de *jazz* não está apenas interessado em *jazz* enquanto música. Para ele o *jazz* é um mundo, e muitas vezes uma causa, da qual os sons que emergem dos instrumentos são apenas um aspecto. As vidas dos músicos, o ambiente no qual o *jazz* se desenvolveu, as implicações políticas e filosóficas desta música, os detalhes eruditos ou banais da discografia, também são parte importante desse mundo. Não é apenas por culpa da falta de conhecimentos musicais dos fãs de *jazz* que as discussões técnicas, em termos musicais, são tão raras, e nem é por causa da forte influência marxista dos anos 30 que tantas das críticas e resenhas de *jazz* consistem, na verdade, em escritos ou estudos da história social do *jazz* "rio acima a partir de Nova Orleans", ou mesmo fundamentalmente "do outro lado do oceano, a partir da África ocidental". Essa mistura de interesses estéticos, sociais, filosóficos e históricos é parte integrante do fã de *jazz*. Foi só depois da Segunda Grande Guerra que surgiu uma crítica ou apreciação puramente musical ou estética do *jazz*, como algo forte e merecedor de respeito. E ainda assim, só entre alguns adeptos. Material bibliográfico e histórico, estudos de bandas isoladas, discografias, discussões sobre a natureza do *jazz*, impressões do panorama jazzístico, recriações da atmosfera social do *jazz* e resenhas de discos sempre foram o grosso do conteúdo da revista especializada de *jazz*, onde uma linha de música em pauta seria algo tão raro de se encontrar quanto uma linha em chinês ou hebraico em um livro comum.*

* Nos Estados Unidos isso está mudando.

O fã de *jazz*, portanto, raramente é músico. (As publicações dirigidas aos músicos profissionais ou amadores são facilmente reconhecíveis pelos artigos do tipo "Como conseguir o máximo de seu trompete", "Como improvisar um *chorus*" e assim por diante; esses artigos normalmente não aparecem em revistas de *jazz*.) É verdade que sempre houve um grande entusiasmo pelo *jazz* entre os músicos amadores e músicos de dança, ou seja, um público bastante amplo, pois a Federação Americana dos Músicos, auxiliada por um *expert* de seguros, estimou que entre 1953 e 1954 havia, todas as noites, em todo o território americano, 19 114 pianistas de *jazz* tocando, sem contar os amadores. (Para que esse número não nos leve a conclusões errôneas, devemos lembrar também que o número de pianistas "clássicos" ou acadêmicos de "capacidade superior" naquela altura era de 114 684).⁴ É verdade também que o entusiasmo pelo *jazz* levou muitos fãs a tentar tocar: o movimento revivalista no *jazz* foi, basicamente, um movimento de amadores, mesmo que muitos deles, posteriormente, tenham se tornado profissionais. Por fim, talvez também tenha acontecido de, nos estágios iniciais do movimento jazzístico, a proporção de fãs que também tocavam, ser maior do que a proporção de amantes de pintura que pintam, ou de adeptos de música clássica que tocam, embora talvez não fosse maior do que a proporção de amantes de poesia que escrevem versos, uma atividade bastante destituída de tecnicidades. Não sabemos realmente, pois não há estatísticas disponíveis, mas não é improvável que tenha sido assim. Mas tanto a experiência quanto a literatura especializada parecem indicar que o músico praticante ou aspirante se tornou rapidamente uma pequena minoria dentro de público de *jazz*, que consistia, e ainda consiste, em sua grande maioria, de apreciadores.*

Em termos gerais, essa descrição se aplica ao público de *jazz* de qualquer lugar e qualquer época: não tenho dúvida de que se aplica às comunidades *hot* e *cool* de Tóquio, Rejkjavik e Buenos

* Se os leitores da *Downbeat* forem uma amostra dos fãs típicos americanos, isso não acontece nos Estados Unidos. De acordo com uma pesquisa de leitores feita pela revista (15.9.1960), 65 por cento de seus leitores possuem e tocam cada um dois instrumentos, enquanto 73 por cento deles se descrevem como sendo músicos amadores; um panorama admirável. A propósito, os solteiros desse grupo de jovens gastaram \$ 172 por ano em discos, oitenta por cento dos quais *jazz*, onze por cento clássicos e apenas nove por cento *pop*. No entanto, *Downbeat* sempre foi uma publicação tanto de músicos quanto de fãs. Mesmo hoje em dia os músicos perfazem o terceiro maior grupo de leitores da revista (depois de funcionários de escritório e estudantes).

Aires, tanto quanto às de Los Angeles e Londres. Mas quais são os elementos que compõem essas comunidades?

Existem poucas estatísticas. Dentre as poucas de que dispomos, existem aquelas coletadas por uma empresa de discos da região parisiense em 1948 (no auge do *boom* do *jazz* naquela área).⁵ De acordo com essa pesquisa, doze por cento do público comprador de discos adquiria *jazz* (trinta por cento daqueles com menos de 30 anos), sessenta por cento dos compradores de discos de *jazz* eram jovens — menos de 30 anos — e a sua composição social era a seguinte:

Porcentagem

Classe média	34
Funcionários de escritórios	22
Comerciantes em geral	7
Estudantes	4
Operários	26
“Colecionadores”	4
Músicos	2
Estrangeiros	1

Em resumo, o *jazz* na França era (e a julgar pelas pesquisas subsequentes, como a da *Arts*, ainda é) uma mania de minoria, sendo a maioria desses “maníacos” jovens — embora haja uma enorme proporção de pessoas de mais idade — geralmente integrantes das classes média baixa e média.

No geral, essa impressão deve ser verdadeira universalmente, guardadas algumas variações de país para país. Não resta dúvida de que todo o *jazz* é, e sempre foi, algo que atende ao gosto de uma minoria, mesmo levando em conta aqueles que apreciam uma música híbrida, apenas influenciada pelo *jazz*, que os puristas se recusam a aceitar. Isso não acontece só na França, onde os compradores de discos de *jazz* ficam muito atrás numericamente dos compradores de discos clássicos ou operísticos (23 por cento) e até de formas européias nativas de entretenimento leve, como *chansons*, variedades, acordeão e música *bal musette*, e operetas (um total de 55 por cento), e apenas se equivalem ao público de música para dançar (doze por cento). Acontece também na Inglaterra, onde (antes do *boom* do *jazz* dos últimos cinco anos) a melhor banda de *jazz* revivalista podia atingir apenas cinco mil cópias de vendagem de cada um de seus discos de 78 rotações, e a empresa que lançou os discos de “Jelly-Roll” Mor-

ton ficou surpresa e satisfeita em saber que esse aclamado e propagado herói havia conseguido vender de três mil a quatro mil cópias por disco (78 rotações). O *jazz*, até pouco tempo atrás, não era uma grande indústria na Inglaterra, nos termos considerados por aqueles que preparam discos para o *hit parade* ou para “as dez mais” ou “as vinte mais”; ou mesmo nos termos do mercado fiel e constante da música popular — de Victor Silvester, Stanley Black ou Jimmy Shand na música escocesa por exemplo. Por esse motivo ele ficou, quase sempre, relegado a empresas amadoras ou marginais, e mesmo hoje, quando começa a se tornar rentável, pode no máximo ser descrito como um negócio de pequeno a médio porte. Estima-se que o público estritamente de *jazz* esteja entre os 25 mil que compram o *Jazz News* (livros especializados de *jazz* vendem mais ou menos oito mil cópias) e os 115 mil que compram o tradicional semanário favorito do amante de *jazz*, *Melody Maker*.⁶ É verdade que estamos falando do público realmente fiel, o *hard core*, e que ele está normalmente rodeado de uma zona cinzenta de pessoas que, embora não sejam leitores regulares nem compradores constantes de *jazz*, provavelmente assistem a um ou outro concerto ou compram de vez em quando um disco. Mas mesmo considerando todos aqueles que comparecem aos concertos de famosas orquestras americanas, como a de Count Basie, por exemplo, como amantes de *jazz*, e admitindo que essas orquestras, toquem para casas lotadas durante todos os espetáculos de seus *tours*, o público de *jazz* em termos nacionais atualmente não chegaria a mais de 100 mil mais ou menos: uns 20 mil em Londres, 60 mil nas outras grandes cidades abrangidas, e o restante em pequenos lugarejos.⁷ Não são quantidades desprezíveis, mas espelham um público minoritário. Não que essa minoria não possa vir a se converter em maioria, mas a possibilidade é remota, pois os jovens, que sempre formam a maior parcela desses fãs, tendem a ser sempre minoritários, a não ser em condições demográficas excepcionais. A Inglaterra é um exemplo extremo, pois o público de *jazz* lá é proporcionalmente muito maior do que em outros países, com exceção dos escandinavos e holandeses; proporcionalmente maior do que na França e, certamente, maior do que nos EUA.

Reconhecidamente, as linguagens de música popular com tonalidades jazzísticas fazem muito mais sucesso na Inglaterra e nos EUA do que na França, Alemanha ou Itália, onde as formas nativas de música ligeira sempre foram — ao menos até o advento do *rock-and-roll* — muito mais resistentes, pois suas bases são muito diferentes. Pode até acontecer de artistas estritamente de

jazz se tornarem campeões de vendagem durante algum tempo no mundo anglo-saxão (isto é, nos Estados Unidos, venderem mais do que 250 mil cópias, e na Inglaterra mais do que 100 mil, dentro dos padrões de 1958). Mas mesmo assim, embora a música *pop* influenciada pelo *jazz* deva fazer parte do mundo do *jazz* do ponto de vista do historiador, ela não é *jazz* nem do ponto de vista do músico nem do sociólogo ou do homem de negócios. Ela está para o *jazz* assim como os grupos de cordas de Palm Court estão para a música clássica: na melhor das hipóteses são uma versão ignorante de um artigo intelectual, na pior, mera música de fundo. Como disseram algumas crianças californianas de ginásio, adeptas da música *pop* em suas versões mais ritmadas: "O *jazz* é uma forma sofisticada de entretenimento, não é?".

Outro fato inegável é que o público de *jazz* é predominantemente jovem — e masculino. Entre os brancos, o *jazz* é, essencialmente, uma música que fala aos meninos e rapazes de mais ou menos 15 a 25 anos.* (A ofensiva comercial do pós-guerra, tendo como alvo estudantes, pode ter diminuído um pouco essa faixa etária, porém não muito. O *jazz* instrumental não é música de criança, mas de adulto, e as crianças por ele influenciadas irão mais facilmente gostar de músicas vocais simples, do tipo *rhythm-and-blues* ou *country-and-western*.) Para essa afirmação não são necessárias estatísticas. Nos clubes ou concertos de *jazz*, o número de rapazes é sempre maior, visto que poucas moças vão a tais lugares a não ser com seus namorados, enquanto que muitos rapazes vão sozinhos ou acompanhados de outros rapazes. A comunidade de entusiastas é quase que totalmente masculina. Embora existam algumas mulheres aficionadas e entusiastas com conhecimentos bastante aprofundados — normalmente com ocupações em esferas intelectuais ou artísticas, ou ainda em ocupações noturnas —, uma pesquisa mais aprofundada irá quase sempre revelar que elas adquiriram esse gosto a partir de um antigo namorado, músico ou fã de *jazz*. E isso é fácil de acontecer, pois o jazzista é, ao mesmo tempo, um proselitista apaixonado e um seguidor inveterado de mulheres. De todas as artes da metade do século XX na Inglaterra, o *jazz* é, até agora, a única com uma tradição e caráter esmagadoramente heterossexual, apesar da tolerância praticamente ilimitada dos jazzistas com relação a desvios e idiossincrasias na vida particular das pessoas.**

* Noventa e dois por cento dos leitores da *Downbeat* são homens.

** Como sempre, isso se aplica menos ao *jazz* de vanguarda, cujos seguidores — talvez menos na Inglaterra do que em algumas cidades norte-americanas — con-

Outro ponto igualmente claro é que muitos dos jovens amantes de *jazz* abandonam o seu entusiasmo quando chegam à maturidade. Isso pode ser parcialmente explicado por razões materiais: homens casados não podem se dar o luxo de comprar discos na mesma proporção que os solteiros, nem se sentem motivados a freqüentar bailes, bares e outros locais de *jazz*. Mas existem também outras razões. A louca paixão e a efervescência do *jazz* casam bem com a adolescência. É mais fácil para os jovens, do que para as pessoas maduras, não levar em conta as limitações formais e emocionais do *jazz*, ou até mesmo a sua freqüente mediocridade, pois eles despejam a sua própria emoção, vitalidade e dedicação para compensar as falhas da música. Com olhos apaixonados, vidro colorido pode parecer diamante, e muito do *jazz* (embora não o melhor dele) não passa de vidro colorido cortado de forma a refletir a luz de seu público com o maior brilho possível. De qualquer maneira, a curva do entusiasmo pelo *jazz* na vida dos homens sofre uma brusca queda depois da metade da segunda década. Homens mais velhos deixam completamente de se interessar — os discos são tocados cada vez mais raramente e finalmente são vendidos — ou se contentam com um padrão menos apaixonado de apreciação; a menos que se tornem profissionais de alguma forma ligados ao *jazz*.

A figura do fã de mais idade existe, pois mesmo dentro das perspectivas mais pessimistas, cada geração de entusiastas formada desde 1920 deve ter deixado pelo menos um resíduo de amantes permanentes de *jazz*. Muitas vezes até, um lampejo de entusiasmo pelo *jazz* entre os jovens pode despertar o entusiasmo dormente do elemento de meia-idade: o *jazz* não existe há tempo suficiente para ter aficionados realmente velhos. Normalmente, o amante de *jazz* de mais idade é de uma fidelidade menos exclusiva e menos exigente para com a sua música: ele pode tocá-la ou não. Um concerto de vez em quando, ou um clube — desde que o público não seja tão esmagadoramente jovem a ponto de fazer com que ele se sinta sozinho —, uma eventual sessão de discos e papos com seus coetâneos ("como nos velhos tempos").

têm um número de tipos de classes inferiores que afetam ao menos uma certa ambivalência sexual. Ver Norman Mailer e a geração *beat* de São Francisco sobre o *bipster*. Sabe-se de muito poucos músicos homossexuais, mesmo entre os jazzistas pioneiros — por exemplo, Tony Jackson, pianista de bordel que inspirou "Jelly-Roll" Morton — e é fácil compreender por que o meio social dos clubes de *jazz* os atraíam. Isso só faz com que o clima marcadamente heterossexual dessa arte seja mais surpreendente. Por tradição, o músico de *jazz* (e por imitação o seu fã) gosta de mulheres, como o tenor de óperas italianas tradicional.

discussões com os mais jovens a respeito de seu gosto execrável em termos de *jazz*, um quarto de hora ouvindo calmamente uma transmissão da rede das Forças Americanas no meio da noite: são esses praticamente os seus limites. A coisa ainda pode comovê-lo. Na pior das hipóteses será um som agradável, e faz parte de sua vida, na melhor das hipóteses, ele sabe que para determinados estados de espírito e certas emoções não há nada mais tocante do que um bom disco de *jazz*. O *jazz*, para o amador de mais idade, é como a dose ocasional de poesia lírica para aquele que há muito deixou de ler poesia sistematicamente, um núcleo da juventude que sobrevive. O amante de *jazz* mais velho não é simplesmente, como sugere André Hodeir, jovem de coração. Ele pode muito bem, como Yeats, saber que não é, mas também saber o que é a juventude (inclusive a sua):

*Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own despair,
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
O chestnut tree, great rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom, or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we tell the dancer from the dance?*

A composição social do público de *jazz* apresenta um problema mais complexo e variações de país para país de maior significação. Talvez seja interessante examinar alguns países mais detalhadamente.⁸

Por paradoxal que possa parecer, o público especializado em *jazz* nos EUA sempre foi relativamente, e provavelmente em termos absolutos, menor do que o da Europa, embora o público exposto a algum tipo de *jazz* seja muito maior. As vendas da *Music Maker* na Inglaterra são substancialmente maiores do que as de suas equivalentes semanais norte-americanas. No que diz respeito à demanda de discos de *jazz*, a *Billboard* dá as seguintes estatísticas para o início da década de 1950:⁹

Porcentagem

Música popular	49,1
Música clássica	18,9
<i>Country e western</i>	13,2
<i>Rhythm and blues</i>	5,7

Discos infantis	10,2
Música folclórica estrangeira	1,1
Música latino-americana	1,0
<i>Hot jazz</i>	0,8

Virtualmente, só o último item representa o público de *jazz* "puro", pois, embora a maioria do *rhythm-and-blues* (ancestral da atual moda do *rock-and-roll*) seja *jazz*, seu público normal está entre os compradores negros inconscientes, e não entre os apreciadores de *jazz* conscientes. O mesmo acontece com aquele tipo de música muito menos influenciada pelo *jazz*, porém bem mais *folk* que é o *country and western (bill-billy)*, músicas de *cowboy* e afins). Admitidamente, é provável que a "música popular" contenha uma certa quantidade de *jazz* do tipo "vendável", mas mesmo assim, o público de *jazz* tem de percorrer um longo caminho para chegar ao nível do público de música clássica. O fã de *jazz* norte-americano, portanto, é uma espécie rara.

Nos EUA os amantes de *jazz* (brancos) parecem ter aparecido antes como grupo, vindos da juventude de classe média do Norte do país, sendo essa classe definida como aqueles que freqüentavam faculdade no período entre as duas guerras. O Sul produziu, proporcionalmente, um número muito menor de fãs e colecionadores, sem dúvida pelas mesmas razões. De qualquer maneira, as universidades americanas tiveram um papel desproporcionalmente grande como "berçários" de *jazz*. A história dos músicos brancos de Chicago nos anos 20 pode ser escrita em termos de bailes de faculdade e, principalmente, baseada no gosto dos estudantes da Universidade de Indiana. As faculdades do Leste forneceram o público básico para as primeiras bandas de *swing*, principalmente a Casa Loma Orchestra. Os estudantes da Universidade da Califórnia (Los Angeles) fizeram do primeiro *tour* de Goodman um sucesso, e os de Berkeley e Stanford formaram mais tarde a espinha dorsal das prematuras bandas *revival* da Costa Oeste.¹⁰ Desde a guerra se tornou verdade absoluta na indústria que os *blues* e o *jazz* intelectual vendem melhor no "circuito das faculdades", mas mesmo nesse meio o *jazz* permanece uma escolha de minoria, embora expressiva.*

Da mesma forma, não existe muita dúvida de que o primeiro grupo na história a mostrar as características dos entusiastas "modernos" foi o dos músicos brancos de Chicago, da metade

* Na página seguinte uma tabela mostrando a preferência de discos nas faculdades, publicado pela *Billboard* em 1960:

da década de 20, um grupo basicamente de classe média, de trabalhadores de escritório. (Eles diferem do fã moderno principalmente pelo fato de terem, em sua maioria, se tornado músicos.) Bix Beiderbecke, Hoagy Carmichael, a "Austin High School Gang" (McPartland, Teschemacher, Lanigan), Dave Tough, Floyd O'Brien, Pee-Wee Russel viviam no lado "bem" da cidade, conforme podemos ver pela ausência de sobrenomes italianos ou eslavos entre eles. O jazz do Meio-Oeste não se confinava a garotos de classe média, embora, significativamente, a única escola operária a ter produzido uma tradição marcadamente jazzística própria tenha sido a nada típica Hull House School, o Toynbee Hall de Chicago, isto é, uma fundação de trabalhadores de classe média.* De qualquer forma, os jovens de Chicago tinham todo o estigma essencial do fã: o desejo de tocar e ouvir, não jazz, mas apenas o jazz verdadeiro, a esmerada dedicação em copiar todo um estilo, a idealização eventual do negro (notadamente em Milton Mesirow, que ao menos se diz de origem de classe média),¹¹ o eventual rebaixamento de classe deliberado, os interesses e pretensões intelectuais — Bix gostava de Debussy e Schoenberg — e a óbvia revolta contra a respeitabilidade de classe média:

"Foi o pequeno Dave (Tough)", escreve Mezzrow, "que me deu o toque a respeito de George Jean Nathan e H. L. Mencken. (...) Dave costumava ler *The American Mercury* de ponta a ponta, e especialmente a seção chamada "Americana", onde todos os puritanos, preconceituosos e desmacha-prazeres de duas caras dessa terra li-

Gênero de música	Todos os alunos	Masc.	Fem.
Clássica	36,8	30,4	51,8
Popular	34,2	27,0	51,2
<i>Jazz</i>	22,3	20,0	27,7
<i>Show</i>	6,0	2,4	14,2
Ópera	3,5	3,8	2,6
Semiclássica	2,4	1,4	4,6
<i>Folk</i>	2,1	1,8	2,6
<i>Mood music</i>	0,8	0,7	1,0

Como os estudantes registraram mais de uma preferência, a porcentagem chega a mais de 100. Os números relativos à música *folk* hoje estão provavelmente maiores. A tendência das mulheres de nomear várias preferências (suas escolhas chegam a mais de 150%) torna a sua preferência por jazz menos expressiva do que parece à primeira vista.

* Produziu, entre outros, Benny Goodman e Ben Pollack.

vre recebiam a crítica que nunca mais esqueceriam. A *Mercury* passou a ser a bíblia da gangue da Austin High. Parecia que o Mencken, em sua revista, estava gritando a mesma mensagem que nós tentávamos passar com nossa música; suas palavras eram praticamente letra para o nosso jazz hot".¹²

O colecionar sistemático de discos parece ter começado no meio estudantil na última parte da década de 20.¹³ Os pilares dos primeiros clubes *hot* em meados dos anos 30 eram intelectuais de classe média — a filha de um rico industrial canadense, um advogado, um futuro professor de faculdade de inglês e assim por diante. O mais influente e ativo "freguês" do jazz nos anos 30 era (e ainda é) uma ramificação radical de famílias extremamente respeitáveis e ricas do Leste. Da mesma forma, Howard Becker, que descreveu um grupo de aficionados modernos de Chicago, em um dos poucos estudos sociológicos a respeito do assunto, chama adequadamente atenção para suas características de classe média: são filhos de antigas, respeitáveis e abastadas famílias anglo-saxãs americanas, que renegam seu berço de ouro pela companhia de músicos e garotas de espeluncas e pela estética da vida de baixo nível. O seu protesto é político, pois eles "rejeitam o estilo de vida americano *in toto*", embora sem colocar nada em seu lugar, a não ser a música, a filosofia existencialista *avant-garde* e um anarquismo pessoal, e essa talvez seja a razão pela qual aqueles que não se acabarem nessa vida e morrerem cedo provavelmente terminarão, como seus antecessores, como burgueses respeitáveis, com exceção daqueles poucos que se tornarão músicos ou revolucionários. O jazz era, e é, para os elementos rebeldes da sociedade de classe média americana, o que o surrealismo e o existencialismo são para os rebeldes da mesma classe na França.

Esses eram os poucos pioneiros. Um público americano mais amplo de entusiastas de jazz puro só veio a aparecer entre os jovens de colégios em meados da década de 30, bem mais tarde, e provavelmente em escala bem menor do que o público análogo europeu. Tanto as primeiras publicações dirigidas especificamente ao público de jazz (*Downbeat*, 1934) quanto os primeiros *Hot Clubs* (Chicago, 1935) eram mais recentes do que seus similares da Europa. O *revival* do jazz dos anos da guerra acrescentou mais uma leva de recrutas, de modo que por volta de 1944-1945 a comunidade de colecionadores de discos de jazz nos Estados Unidos era formada, principalmente, de dois setores: aqueles no final da casa dos 20 anos, que tinham sido con-

vertidos em meados da década de 30, e aqueles com apenas 20 anos, que tinham sido convertidos por volta de 1942-1944.¹⁴ Certamente, o público ainda hoje é, em sua grande maioria, composto de elementos de classe média, quase que exclusivamente entre 20 e 40 anos, com as pessoas mais jovens dando preferência a músicas mais rítmicas e as mais velhas não tendo tido oportunidade de exposição ao jazz ou o tendo abandonado. Uma pesquisa de mercado (1960) por uma estação de rádio da Califórnia que toca exclusivamente jazz deixa isso bem claro: 79,4% de seus ouvintes estavam na faixa de vinte a quarenta anos, 90% tinham cursado ou estavam cursando faculdade, e apenas 6,6% eram artesãos, sendo 4,5% operários ou desempenhando funções semelhantes".¹⁵ Se esse público é maciçamente de esquerda, como eram os fãs de jazz da época do *New Deal*, dentre os quais havia provavelmente muito poucos republicanos, não sabemos..

Fora das mudanças políticas e ideológicas dos jovens americanos do pós-guerra dentro da faixa etária que mais produz fãs de jazz, não parece ter havido grande mudança na composição da comunidade de jazz.

No entanto, o público de jazz americano tem duas características peculiares. Em primeiro lugar, contém uma parcela maior e mais rica de adultos do que o europeu. Esses advogados, médicos, homens de negócios, cientistas ou jornalistas, chegando agora à meia-idade, nunca se recuperaram da infecção musical de sua juventude. Enquanto os mais garotos freqüentam os clubes de jazz e os concertos, são pessoas de mais idade que freqüentam os clubes de *Dixieland*, onde músicos mais velhos tocam como se o mundo fosse jovem, dando ao *nightclub* americano uma atmosfera completamente diferente daquela do europeu, e criando espaço para cantores impregnados de jazz e satiristas socialmente corrosivos e impregnados de jazz. Eles também fazem com que o mais adulto dos artistas de jazz, Duke Ellington, tenha o público que precisa; pois ele não agrada muito aos adolescentes. Esses elementos dão ao jazz aquilo que tem de mais próximo em termos de subsídio. Será por acaso que alguns *nightclubs* reconhecidamente associados ao crime organizado contratam bons conjuntos de jazz, não por sua lucratividade, mas porque seus donos gostam de jazz? E esse público não é de se desprezar. Mesmo em 1960, com o mercado de música pop em grande parte voltado para os adolescentes, vinte a trinta por cento das seleções escolhidas em *juke boxes* nos Estados Unidos eram "compostas de discos de artistas que têm, por sua nostalgia ou familiaridade, um apelo exclusivo para o mercado adulto" e "a maioria dos discos

dessas orquestras — Glenn Miller, Artie Shaw, Benny Goodman, os Dorsey — têm entre 15 e 20 anos".¹⁶

Isso nos leva à segunda peculiaridade do público de jazz americano. É a seguinte. Enquanto o jazz veio para a Europa através dos canais regulamentados pela importação de discos que, por sua vez, eram controlados pelos primeiros aficionados e críticos e que, portanto, impuseram seu gosto e seus padrões a um público mais amplo, o jazz nos Estados Unidos era uma música viva, que escapava completamente ao controle intelectual da minoria. A não ser no caso de pequenos grupos de sectários rígidos, a linha entre o público de pop e de jazz era, nos Estados Unidos, muito menos definida do que em outros lugares, o poder da publicidade comercial de interessar um público marginal em qualquer banda ou estilo da moda imensuravelmente maior. A julgar pelas pesquisas periódicas que as publicações de jazz vêm fazendo desde a metade dos anos 30, o gosto europeu (até o final dos anos 50) refletiu, de maneira consistente, o gosto dos críticos, a ponto de permanecer fiel durante anos a artistas cujas realizações são tidas pelos críticos como permanentes. O gosto americano, por outro lado — talvez por depender menos de discos e mais da projeção temporal de músicos ao vivo — tem sido sabidamente instável: na verdade, mesmo o público de jazz "verdadeiro" nos Estados Unidos tem se comportado mais como público pop do que o europeu.

Isso pode ser exemplificado pela escolha do melhor trompetista. Virtualmente todas as pesquisas européias desde o início apontam Louis Armstrong em primeiro lugar, e mesmo depois do racha entre tradicionalistas e modernistas, ele é equiparado aos principais trompetistas modernos, Gillespie ou Miles Davis. As pesquisas americanas têm apontado sucessivamente uma variedade de trompetistas de mérito bastante incerto como os melhores, e em alguns casos nem mesmo apontam Armstrong entre os dez primeiros.*

O público do continente europeu também é, provavelmente, mais marcadamente intelectual e de classe média do que o norte-americano. E também, de longe, o mais antigo, consistente e organizado público de jazz do mundo. O primeiro clube de jazz norueguês parece ter sido fundado já em 1928, e embora

* Sete pesquisas européias entre 1937 e 1957, feitas em quatro países, apontam Armstrong sete vezes, Gillespie duas, Miles uma. No mesmo período, a pesquisa da revista americana *Metronome* escolheu pelo menos seis outros trompetistas sem incluir Armstrong (Berigan, James, Eldridge, Gillespie, Davis, Chet Baker).

o periódico *Le Jazz Hot* só tenha surgido na França em 1935, em 1933 já havia revistas que tratavam prioritária ou exclusivamente de jazz, ao menos na Holanda, Suécia, Bélgica, Suíça, França e Alemanha. Na Europa, o jazz tinha a vantagem de se adequar de maneira suave ao padrão de intelectualismo *avant-garde*, entre os dadaístas e surrealistas, os românticos das grandes cidades, os idealizadores da idade da máquina, os expressionistas e outros grupos semelhantes. Dessa maneira, na França, Jean Cocteau e Max Jacob patrocinaram *Le Jazz Hot*, enquanto Marianne Oswald, *diseuse* favorita dos intelectuais, cantava poemas de Prevert sobre os destituídos e as prostitutas, com acompanhamento de jazz "sério". Depois da guerra, teóricos do jazz moderno publicaram suas idéias a respeito na revista *Les Temps Modernes*, de Sartre. Essa autoconfiança, e a propensão latina por escrever manifestos, provavelmente foram responsáveis pelo fato de a França ter se tornado o quartel-general da crítica jazzística antes da metade da década de 30, dominando o gosto dos amantes do jazz através de artigos e resenhas periódicas de Hugues Panassié e as atividades dos colecionadores através da *Hot Discography*, de Delaunay, da mesma forma que hoje a estética da crítica de jazz moderno é dominada por André Hodeir. Os franceses podiam saber bem menos a respeito do jazz real do que os americanos, que estavam no local; eles podiam até mesmo saber menos do que o necessário para escrever livros inteiros a respeito, como aconteceu no caso do pioneiro *Le Jazz Hot*, de Panassié (1934), cujo conteúdo foi virtualmente abandonado pelo autor, em sua totalidade, cinco anos depois. Mas as proverbiais certeza e lucidez gálicas os ajudavam, e o resto do mundo escutava.

Na Inglaterra a situação era bem diferente, e de certa maneira mais interessante. Nesse país, também, o crescimento do público de jazz passou pelos estágios usuais. Até 1927 os fãs do "verdadeiro" jazz eram apenas uma meia dúzia de indivíduos espalhados, mas em 1927-1928 surgiu um público reconhecidamente de jazz, grande o suficiente para justificar o lançamento regular de discos *hot* americanos, principalmente do tipo noviorquino branco. Uma tentativa de lançar uma série de discos basicamente negros falhou, já que mesmo os aficionados mais fervorosos os acharam fortes demais para seu gosto, a julgar pelas resenhas de discos da época.* Novamente, com base nos lan-

* *Melody Maker*, de 1927, p. 469. Os discos lançados por uma pequena empresa, Levaphone-Oriole, incluindo *Lil's Hot Shots* (Louis Armstrong), solos de piano de "Jelly-Roll" Morton, os Hot Six de Russel e outros, foram recebidos com grande falta de entusiasmo pelos críticos da época. Ainda assim, o lançamento de tal seleção de discos em 1927 é, por si só, significativo.

mentos de discos, esse público permaneceu constante e cresceu nos anos seguintes, aparentemente não tendo sido afetado pela Depressão, que virtualmente destruiu as gravações de jazz durante um certo tempo nos Estados Unidos. Na verdade, como vimos, o pouco que sobreviveu na América foi efetivamente subsidiado pelo mercado europeu — isto é, particularmente pelo público inglês. Em 1933 o público inglês de jazz tinha crescido o suficiente para tornar possível um recital de grande escala de uma orquestra americana para fãs "sérios" de jazz em Londres: o concerto de Duke Ellington no Trocadero, Elephant and Castle. Até então, e por um longo tempo depois, os artistas estrangeiros se garantiam com músicas comuns para casas de espetáculos ou músicas para dançar, ou seja, atraindo um público bem mais amplo do que simplesmente os aficionados de jazz: a aparição dos concertos de jazz, bem como dos clubes especificamente de jazz, marcam o surgimento de um público de jazz como força independente.

Grande ou pequeno, o público inglês de jazz se tornou cada vez mais autoconfiante durante esses anos. Seu primeiro profeta de linguagem articulada tinha sido um espanhol cheio de energia, Fred Elizalde, que formou a primeira banda de jazz "pura" inglesa, integrada por alunos de Cambridge, em 1927; Oxford, como sempre lar das causas perdidas, se absteve. O segundo, mais influente, foi um jovem irlandês cosmopolita, com uma feliz combinação de talento musical e literário, que descreveu o início de sua carreira de maneira encantadora e total.¹⁷ Patrick "Spike" Hughes formou uma orquestra para gravações, compôs e, o que é mais importante, assumiu a sessão de resenhas de jazz da *Melody Maker*, que passou, a partir de então, a ser a bíblia do inglês amante de jazz. Por volta da mesma época, os fãs de jazz ingleses começaram também a desenvolver uma instituição característica, os *Rhythm Clubs*, que se multiplicaram rapidamente depois de 1933. No final de 1935 havia 98 desses clubes, pelo menos cinqüenta dos quais funcionavam. Seu centro mais importante era Londres e arredores (onde havia mais de vinte deles), o Sul, e algumas grandes cidades espalhadas. Eles parecem não ter penetrado no Norte e na Escócia com força senão bem mais tarde, e no País de Gales não chegaram a entrar.* A metade da década de 30 tam-

* Resumi esses dados de vários exemplares da *Melody Maker* entre 1934 e 1935. As áreas de Londres que fundaram *Rhythm Clubs* até a metade de 1935 foram: centro de Londres, Norte Middlesex, Croydon, Forest Gate, Ealing, East Ham, Barking, Richmond, Willesden, Sutton, Walthamstow, Greenwich, Uxbridge, Edgware, Muswell Hill, Lewisham, Edmonton, South Norwood, Carshalton, Hornsey, Wembley, Woodford Green. O estudioso irá notar a falta de *Rhythm Clubs* em Hampstead, Kensington ou Chelsea.

bém viu aparecer o primeiro dos periódicos especializados que faz tanto parte do mundo do *jazz* quanto da poesia.

O público de *jazz* era pequeno. Não creio que muitos discos de *jazz* tenham vendido mais do que 1 500 cópias. Ele também era composto, a despeito do impecável *status social* de profetas como Elizalde e Hughes, predominantemente pelas classes média baixa e média. As classes média e alta estabelecidas — aquelas que tinham cursado *public schools* e faculdades — eram bem menos numerosos do que os seus equivalentes nos Estados Unidos e no continente europeu. O contingente da classe trabalhadora entre os amantes de *jazz* ingleses era formado principalmente por — ou se transformava rapidamente em — músicos de orquestras de dança. Esses, como vimos, eram um grupo de origem marcadamente proletária, que sempre contou com um núcleo de entusiastas de *jazz*. Na verdade, uma publicação de seu sindicato reclamava em 1927 que eles “atendiam demais às suas próprias preferências em vez de atender às do público e tocavam muita música *hot*.¹⁸

Mas, provavelmente as pessoas mais forte e diretamente afeitas pelo *jazz* estavam naquela zona social em que os filhos de operários especializados, já eles próprios detentores de funções burocráticas, se encontravam com os filhos de funcionários de escritórios, comerciantes, pequenos empresários e afins: da classe média baixa. Atendentes, pequenos negociantes, desenhistas, contadores, artistas comerciais, os escalões mais baixos do jornalismo e arredores do *show business* eram a área profissional principal dos amantes do *jazz*: quem conhecer “fãs” dos anos 30 poderá, imediatamente, identificar entre eles três ou quatro contadores ou artistas comerciais. Eram autodidatas culturais. A respeitabilidade contra a qual se revoltavam era a das casas semigeminadas de regiões de classe média, de três quartos e duas entradas independentes: mas eles também se ressentiam, e se revoltavam contra o mundo de cultura das classes altas, ao qual se chegava por meio das *public schools* e das faculdades. Se H. G. Wells fosse adolescente no início dos anos 30, teria freqüentado os primeiros *Rhythm Clubs* e encontrado outros como ele, pois os fãs de *jazz* vinham desse mundo. Provavelmente por isso os jovens escritores pós-1945 que, liderados por Kingsley Amis e John Wain, glorificavam o suposto “provincianismo”, escreveram *jazz* entre outras palavras rudes de suas bandeiras. Eles estavam atrasados quinze ou vinte anos em sua descoberta, mas seu instinto estava correto.

Seu mundo era muito mais o das escolas comuns e das bibliotecas públicas do que o das *public schools* e das universida-

des, muito mais das casas de chá e dos restaurantes chineses do que das *sherry parties*; e quando os tempos eram difíceis, como de fato o eram na década de 30, algumas vezes dos restaurantes populares de *fish and chips*. Eles não se opunham à cultura oficial. O *jazz*, para eles não era, como era para muitos dos intelectuais do continente que aderiram, uma reclusão não-intelectualista. Ao contrário, era parte de uma conquista intelectual por um caminho independente (e muitas vezes duro) através da autodidática. Os clubes *hot* e *rhythm* da América e do continente europeu gastavam grande parte de sua energia subsidizando o *jazz*. Os ingleses não estavam muito interessados nisso — não existe um equivalente inglês do Quinteto do Hot Club da França ou da Dutch Swing College dos anos 30 — eles gastavam grande parte do tempo discutindo *jazz*, seu passado social e sua história. A preferência dos primeiros fãs em termos de arte ortodoxa não era significativamente diferente da preferência oficial. Intelectualizados, liam Eliot, Pound e Empson e D. H. Lawrence, embora também Oscar Wilde e Bernard Shaw e, muito provavelmente também, quinze anos antes, ficção científica em folhetins. Não há dúvida de que o *jazz* lhes apetecia por ser *sua* descoberta e *sua* arte, e não as das classes altas cultas; mas também interessava a eles porque, graças ao seu apelo imediato, era a introdução ideal à música séria para aqueles que não tinham qualificações ou conhecimentos anteriores. Se passavam posteriormente à música clássica, geralmente o faziam através de Delius, cujo apelo sensual é igualmente direto, e especialmente via Debussy, cujo *Après-midi* fazia a ponte para os clássicos para muitos fãs. É fácil para aqueles que vêm de ambientes intelectualizados, e que passaram por processos de instrução completos, esquecer que mesmo os filhos adolescentes dos professores de Oxford não começam a estudar Bach e Piero della Francesca porque se sentem especialmente atraídos por suas obras, ou porque elas façam sentido para sua faixa etária, mas porque existe uma considerável pressão tácita no sentido de dizer que são coisas de classe alta, a respeito das quais se deve ter uma opinião positiva.

O fã de *jazz* pioneiro, portanto, era culturalmente ativo, enérgico, e geralmente tinha ambições de criador: talvez por essa razão houvesse tantos artistas comerciais, jornalistas e pessoas no âmbito do *show business* em suas fileiras. Como Clifford Kellerby, um motorista de ônibus nada atípico em suas atividades extracurriculares: tocava em bandas de *jazz* e militar, editava o *Leeds Transport Magazine*, desenhava pôsteres, pintava (nossa informação a seu respeito vem de uma grande profusão de obras, infelizmente

sem grande sucesso, de pinturas simbólicas a respeito do passado, presente e futuro do *jazz*),¹⁹ e “viajava pelo continente europeu”. Tenho poucas dúvidas quanto a ele ter também composto uma boa quantidade de poesia em versos livres. Se fosse menos ambicioso, provavelmente teria a veia do colecionador, o pendor para o *hobby*, que seria satisfeita pela compilação de discografias elaboradas e eruditas, coleções de material bibliográfico e experiências (se tivesse meios) com equipamentos gramofônicos. É quase certo que fosse politicamente consciente, pois a mera apreciação do *jazz* implicava, no mínimo, a contemplação da discriminação racial, isto é, fascismo. Em 1930 isso significava quase sempre ser de extrema esquerda, ao lado dos jovens músicos desempregados, levados à essa posição pelo desemprego, dos jovens judeus, levados a ela por Hitler. Não que a esquerda reconhecesse o fã de *jazz* enquanto tipo; mas ele era parte integrante dela, e isso deu à forma de todo o *jazz* da fase anterior à Segunda Guerra Mundial uma tendência permanente à extrema esquerda.*

A partir da metade dos anos 30, o *jazz* começou a permear camadas mais altas da sociedade, principalmente em algumas *public schools* e nas universidades mais antigas. A julgar pelas minhas próprias lembranças de Cambridge nos últimos anos antes da guerra, suas conquistas foram modestas. Um entusiasmo pelo *jazz* ou pelo *blues* era considerado uma excentricidade respeitável, mas nem por isso normal ou especialmente encorajada so-

* Não é nossa intenção aqui compilar tabelas estatísticas ou estudos sociais, porém as notas a seguir, tiradas de uma análise feita por colaboradores de uma revista de *jazz* inglesa da metade dos anos 40 nos dão uma boa idéia do clima dessa primeira geração de fãs ativos: 1. desenhista; 2. jornalista *free-lancer*; 3. editor de um periódico literário escocês; 4. “colecionador”; 5. jornalista; 6. artista; 7. “redigiu obras experimentais” (posteriormente jornalista e negociante de discos); 8. jornalista de *jazz* e de bandas de dança, “estudante de filosofia”; 9. jornalista de bandas de dança; 10. *expert* em agricultura, colaborador do periódico *Juventude Comunista*; 11. pequeno empresário, “muito interessado em literatura”; 12. desenhista, “interessado em literatura, arte, poesia moderna e música”; 13. começou a escrever sobre *jazz* para o periódico *Juventude Comunista*; 14. surrealista e boêmio; 15. “estudante de história, sociologia e economia americanas, membro atuante do movimento de *Rhythm Club*, começou a escrever sobre *jazz* no periódico *Juventude Comunista*; 16. anarquista, “interessado em poesia moderna, literatura, surrealismo, música clássica e filosofia ocidental”; 17. ator e jornalista (ligado a atividades comunistas); 18. ex-poeta de Cambridge; 19. físico; 20. fazendeiro; 21. médico; 22. estudante de Londres; 23. técnico de filmagem; 24. jornalista; 25. jornalista *free-lancer*; 26. *free-lancer* (*scripts* de rádio comercial, material para *shows* de teatro do Windmill Theatre, etc.); 27. surrealista, pintor, escritor; 28. jornalista anarquista, escritor (*Jazz Music, passim*).

cialmente. Afetou alguns (porém não todos) dos que idealizavam a América de Roosevelt e a maioria de seus subprodutos, porém nunca na medida em que, por exemplo, os filmes americanos nos pegaram. Não era parte integrante da fase de entusiasmo literário da *New Writing* de Auden-Spender-Isherwood que dominou os anos da Guerra Civil Espanhola. O primeiro grupo de adeptos do *jazz* do qual me lembro em Cambridge era daqueles que estavam nas adjacências do Partido Comunista nos anos imediatamente anteriores à guerra, porém cujas preferências os levavam a um tipo de poesia neo-romântica, quase surrealista (o Novo Apocalipse, Dylan Thomas, etc.) que viria a ser dominante nos anos 40: eram os rousseauianos mais do que os voltaireanos dentre nós. É ao lado desse tipo de amigos que me recordo de passar horas arrebatado não só por Mahler (outra de suas “descobertas”), mas também por Basie e Rushing, Turner e Johnson e, acima de tudo *Strange Fruit*, de Billie Holiday: o *jazz* da safra de 1928-1929.

A modesta expansão do público de *jazz* refletia a moda do *swing* que varreu os Estados Unidos depois de 1935, bem como as correntes políticas da época. O *swing*, porém, punha os ingleses amantes de *jazz* de mais idade diante de um dilema. A comunidade de *jazz* existia em grande parte, como vimos, graças ao seu exclusivismo e à sua hostilidade ao comercialismo. O *swing* era popular e alcançava sucesso comercial. As fileiras de aficionados se estilhaçavam em guerras civis ideológicas entre os puristas e os impuristas, guerras como sempre facilmente vencidas pelos puristas. Suas preferências — que vieram a dominar a preferência do público de *jazz*, pois os primeiros fãs se tornaram seus escritores e críticos — podem ser definidas grosseiramente como pendendo para qualquer *jazz* apreciado antes de 1935, ou feito em linguagem pré-1930, com uma marcada preferência pela música tocada por negros. Os livros de Rex Harris da Pelican refletem essa postura, exacerbada pelo fanatismo por Nova Orleans que se seguiu, com grande fidelidade. A força desse purismo era ainda mais admirável, pois não só não era racional e musicalmente indefensável, como não era compartilhada pelos principais críticos e promotores do *jazz*. Panassié, com sua crescente paixão pelo evangelho puro de Nova Orleans, aclamava cada nova descoberta da era do *swing* com seu entusiasmo e bom gosto usuais: Billie Holiday, Lionel Hampton, a Lunceford Orchestra. John Hammond na América, que descobriu e lançou todos os músicos e orquestras de importância na era do *swing*, era, ele próprio, ferrenho opositor do comercialismo. Os puristas eram puros, não porque alguém assim determinasse ou porque tives-

sem justificativas para isso, mas porque o sectarismo e o exclusivismo estavam em seu sangue.

Era, portanto, natural que a extraordinária expansão do público de *jazz*, que ocorreu em toda parte durante a guerra, não fosse um prolongamento direto do *swing*, mas uma reação a ele: o movimento New Orleans Revival. Na Inglaterra, e em todos os outros lugares, isso é difícil de ser analisado em termos puramente sociais. Um grupo etário, mais do que de uma determinada camada social, recebia a revelação de "Jelly-Roll" Morton e King Oliver: garotos que tinham de 15 a 22 anos em 1945, embora alguns de seus líderes, e todos os seus mentores críticos, pertencessem à geração de 1930. De quinze principais músicos revivalistas ingleses, um (o primeiro deles) tinha nascido em 1917, três entre 1920 e 1921, dois em 1926 e nove entre 1928 e 1932 — seis deles entre 1928 e 1929.* Todos vindos das fileiras dos fãs de *jazz*, nenhum deles músico profissional. Suas origens sociais eram várias: alunos de *public schools* e faculdades se convertiam ao revivalismo tão facilmente quanto quaisquer outros elementos. O centro de gravidade do movimento, no entanto, estava nos subúrbios e seus arredores, entrando pelo centro da cidade, como exércitos de rebeldes depondo imperadores romanos. Os *Dixielanders* de George Webb levantaram a bandeira da revolta no Red Barn, em Bexleyheath, Kent, em 1944, o "Crane River Jazz Band" — celeiro de numerosos profetas de Nova Orleans — vindo de Cranford, Middlesex, enquanto que até hoje o "Calendário de Clubes de Jazz" da *Melody Maker* registra os bastiões dessa música como tendo sido Chadwell Heath e Southall, Croydon e Wood Green, Ealing, Hanwell, Harringay e Dagenham. Logo Leeds produziria a Yorkshire Jazz Band, Manchester os Saints (homenagem à música que melhor se adapta à função de hino nacional dos revivalistas, *When the Saints Go Marching In*), Liverpool, a "Merseysippi Band" [sic], enquanto que da Escócia surgiu, como sempre, uma grande profusão de músicos. Por que os escoceses aderiram ao *jazz* tão mais prontamente do que qualquer outra área da Grã-Bretanha não se sabe, mas uma coisa é clara: desde o início e a metade dos anos 30 eles forneceram, sem sombra de dúvida, o maior contingente de bons músicos de *jazz* desse país.

* George Webb, 1917; Wally Fawkes, Pat Hawes, 1920; Humphrey Lyttelton, 1921; Cy Laurie, Eric Silk, 1926; Ken Colyer, Mick Mulligan, 1928; Alex Welsh, Sandy Brown, George Melly, Johnny Parker, 1929; Chris Barber, 1930; Lonnie Donegan, 1931; Otilie Patterson, 1932.

A julgar pelo caráter dos fãs de Londres, os jovens de classe média baixa continuaram certamente a ser a pedra de toque do público de *jazz*. A atmosfera geral do revivalismo neste país, no entanto — ao contrário do que ocorria na América e no continente europeu — era bem mais "proletária" do que a das modas anteriores. É possível que isso se deva ao fato de — como já vimos — o movimento *revival* ter sido muito mais voltado para tocar do que os movimentos anteriores, e mais baseado em recursos "da casa". Seus heróis não eram tanto os grandes e muitas vezes falecidos músicos negros de Nova Orleans. Esses eram verdadeiros deuses vislumbrados pelos mortais como através de vidros, obscuramente, pois seus batidos discos acústicos de 1920 geralmente soavam tão estarrecedores que era preciso um bocado de fé para reconhecer seus méritos. (Isso acontecia principalmente com alguns antigos músicos ressuscitados para o benefício do jovem público branco: ninguém, a não ser um historiador, ouviria as gravações do pobre Bunk Johnson mais de uma vez, gravações que serviriam de inspiração para um sem-número de jovens.) O público revivalista de *jazz* na Grã-Bretanha logo seria composto de admiradores de Humphrey Lyttelton, Ken Colyer e Chris Barber, em vez de King Oliver e George Lewis, de pessoas que conheciam Otilie Patterson (de Newtownards, Irlanda do Norte) e Lonnie Donegan (de Glasgow), em vez de Bessie Smith e Huddie Ledbetter, a quem esses cantores imitavam com escrúpulos. E o clube de *jazz* dos anos 40 e 50 não era, como os Rhythm Clubs dos 30, um local para aprendizagem, onde discos eram escutados e dissecados, mas essencialmente um local onde se admirava e encorajava *jazz* ao vivo por bandas de músicos britânicos. O público revivalista, portanto, era menos "instruído" do que seus antecessores, e menos "intelectual".

De qualquer maneira, o tom social do movimento era dado pelo músico amador e semiprofissional, e o fã especializado comum era geralmente um garoto em idade escolar ou um estudante universitário. Esse tipo de música simples, não intelectual, tinha seu apelo para os intelectuais, para não falar dos jovens aristocratas do gênero das colunas sociais. Arrebatava estudantes de arte, jovens atores, jovens escritores, especialmente aqueles que viam nele a revolta latente porém indefinida que eles próprios sentiam. Não é por acaso que o *jazz* do tipo revivalista serve de música de fundo para *Look Back in Anger*, de John Osborne, cujo herói sai de vez em quando do palco para praticar seu trompete e tinha, no passado, a ambição de se tornar trompetista de *jazz*. Por diferentes razões, entretanto, também o *jazz* capturou cada

vez mais a juventude provinciana operária. Em Glasgow, em Belfast, em Newcastle, o Mississippi, em termos musicais, estava inundando tudo, e os que nele nadavam eram, principalmente, jovens da classe operária.

O revivalismo permaneceu um fenômeno de minoria, embora em meados dos anos 50 houvesse provavelmente poucos estudantes ou atendentes de organizações e clubes de jovens que não estivessem familiarizados com ele. Curiosamente, apesar da mudança geral do clima político, ele reteve suas fortes ligações com a esquerda comunista, em parte, sem dúvida, por razões históricas. Poucas das principais bandas revivalistas não tinham elementos comunistas entre seus integrantes, e muitas delas eram lideradas por jovens vindos do pequeno movimento comunista jovem ou de seus arredores, enquanto que os Festivais Internacionais de Jovens de 1947-1957 foram também comícios internacionais e plataformas de propaganda para o jazz do tipo revivalista. Contudo, uma ramificação igualmente — se não mais fortemente — ligada à esquerda do *revival* deu origem a uma moda musical virtualmente universal entre os jovens da Grã-Bretanha: o *skiffle* (1956-1958). Este pode ser explicado como uma modificação do jazz revivalista para se adequar a um público leigo ainda menos iniciado. O movimento foi bastante espontâneo. Esquerdistas tinham, há muito tempo, sido os pioneiros em sessões de blues e baladas em ambos lados do Atlântico, produzindo uma moda *avant-garde* e política de modestos cabarés para artistas como Josh White, Leadbelly, Burl Ives, Woodie Guthrie, Pete Seeger — ou na Grã-Bretanha, Ewan McColl e Isla Cameron. As bandas revivalistas na Grã-Bretanha tinham permitido a entrada de guitarristas-cantores com acompanhamento rítmico para cantar blues e canções (principalmente do repertório Leadbelly) entre os sets: o arranjo era chamado de *skiffle*, um termo desenterrado dos mais obscuros confins da história do jazz americano e virtualmente sem sentido para qualquer pessoa fora dos EUA. O gosto pelos blues já fazia, há muito tempo, parte da abordagem revivalista, embora comercialmente fosse uma proposta sem futuro. De todos os fãs de jazz, o amante dos blues tem sido, sempre, o mais esotérico. Até hoje o admirador de Sonny Boy Williamson ou Bessie Jackson, Roosevelt Sykes The Honeydripper ou Lightning Hopkins tem de recorrer a discos importados de segunda mão dos Estados Unidos, pois comercialmente ainda não valeu a pena lançar uma seleção representativa de discos de blues na Grã-Bretanha.*

* Em 1960 essa situação tinha melhorado um pouco.

Como e por que esse material, até então confinado a coleções de canções folclóricas e a catálogos de *rhythm-and-blues* das gravadoras norte-americanas, conquistou o público, não se sabe, mas na metade da década de 50 isso já havia acontecido tanto na Inglaterra quanto na Grã-Bretanha (sob os respectivos nomes de *rock-and-roll* e *skiffle*). Ninguém criou ou previu essa moda: Lonnie Donegan na Grã-Bretanha, cuja *Rock Island Line* — originalmente uma canção de campo de prisão negra explodiu em vendagem na primavera de 1956, tinha gravado o disco como parte de suas atividades rotineiras com uma banda revivalista de prestígio. A sua versão da canção estava sendo vendida há dois anos. Na verdade, o disco original de Leadbelly tinha sido lançado há quase uma década. A ascensão das estrelas de *rock-and-roll* na América do Norte foi igualmente não-premeditada, embora a premeditação de astutos homens de negócios como o coronel "Tennessee" Tim Parker e Hank Saperstein (que foi o responsável pela sorte de Elvis Presley) logo surgiu. Mas embora a tendência das preferências fosse igual dos dois lados do Atlântico, a versão britânica tinha duas peculiaridades importantes. Em primeiro lugar, ela era muito mais claramente um produto do movimento do jazz revivalista. Em segundo, se tornou um movimento tanto de produção de música amadora quanto de audição; na verdade, o maior movimento desse tipo de que se tem memória. Dentro de poucos meses o país estava coberto por uma rede de grupos de *skiffle*, formados por guitarras e instrumentos rítmicos improvisados a partir de tábua de lavar, dedais, bules de chá e coisas do gênero, acompanhando jovens que gritavam canções a respeito de prostitutas do Tennessee, presos do Mississippi e jogadores do Alabama no que poderia ter sido um sotaque híbrido, se tivesse podido ser reconhecido pelo ouvinte. O *skiffle* era, inquestionavelmente, a música universalmente mais popular de nossa geração. Ele rompeu todas as barreiras, exceto a da idade. Poucas foram as pessoas entre as idades de 8 e 18 na Grã-Bretanha, de todas as classes, todos os níveis de educação e inteligência — até os imbecis — que não derivaram algum prazer, pelo menos durante algum espaço de tempo, dessa música. A mente do estudioso tenta em vão mapear as fronteiras desse apelo a partir de uma música simples, gritada e de pancadas; pois até um fazendeiro, que substituiu os discos clássicos que usava para acalmar as suas vacas por outros de *rock-and-roll*, descobriu que a produção de leite aumentou em cinco galões diários.²⁰

O jazz revivalista, como vemos, progrediu de maneira uniforme e com velocidade cada vez maior, a partir de um *status*

de minoria e chegando a um *status* de maioria. No final da década de 50, ele tinha, virtualmente, deixado de ser música de minoria: o *skiffle* tinha triunfado. Porém, mesmo depois de exaurir a sua curta moda, o *jazz* instrumental de Nova Orleans permaneceu mais forte do que nunca. Na verdade, ele tinha se tornado a dança popular padrão para jovens de 15 a 25 cinco anos que, se inquiridos, teriam dito que King Oliver era o rei da Dinamarca. Essa tendência não se verificou só na Grã-Bretanha.²¹ Inevitavelmente, portanto, os verdadeiros aficionados procuraram posições mais esotéricas para ocupar. Alguns se refugiaram nos recessos da música folclórica negra, até perder de vista a sua ligação com os berros do *rock-and-roll*. Outros fugiram para diante, até os territórios não explorados do *jazz* "moderno" ou "cool".

O *jazz* moderno já existia no cenário americano e europeu desde meados da década de 40. Seu apelo sectário teria sem dúvida se feito sentir se não fosse por dois aspectos: era muito mais difícil de escutar do que o gênero antigo, e grande parte dos críticos e intelectuais de *jazz* estabelecidos, formados na escola dos anos 30, o hostilizavam, por razões políticas e sociais. O que eles encorajavam no *jazz* era a música do "povo" — ou seja, uma música que tivesse apelo para as pessoas comuns e, por sua natureza, também fornecesse um padrão alternativo de arte para aquela cultura esotérica de minoria de nossa época. O *jazz* moderno lhes dava a impressão de ter se vendido: uma versão da música esotérica de *avant-garde* poderia ter seus méritos, mas isso não era o que eles buscavam originalmente no *jazz*. Muitas vezes, comprehensivelmente, eles também se sentiam repelidos pela atmosfera que freqüentemente rondava os revolucionários modernistas — drogas e tráfico, o fenômeno *hipster*, e uma atmosfera geral de Montparnasse 1919 com desconto. E não ajudou muito também o fato de os homens de negócios, pensando no quanto a novidade poderia render, terem adotado *bop* como um *slogan* para "jazz atual", pois a propaganda não deu certo. Apesar de toda a fanfarra do final dos anos 40, *bop*, *cool* e "jazz moderno" não foram capazes de se transformar em gêneros de ampla vendagem. Nos anos 30 tinha sido possível inventar um "rei do *swing*", mas nem mesmo Woody Herman, com todo o seu entusiasmo pela linguagem moderna e pelos músicos modernos do final da década de 40, conseguiu ser reconhecido como "rei do *bop*".

O *jazz* moderno conseguiu angariar uma espécie de público próprio, derivado em parte de músicos profissionais (sempre prontos a apreciar música tecnicamente interessante), em parte

dos vários equivalentes nacionais dos *hipsters* e dos tipos encontrados nos arredores de Saint-Germain, em parte da camada de jovens intelectuais que, como na França, são propensos a aceitar tudo o que possa, plausivelmente, ser chamado de revolucionário. Parece certo, porém, ao menos na Europa, que a principal expansão ocorreu só da metade dos anos 50 em diante, quando o *jazz* revivalista e tradicional tinha se tornado aceito demais para ser confortável. Acho que o processo não era deliberado. Entre os músicos britânicos ele geralmente aparecia na forma de um mal-estar geral, um enfado com a música tradicionalista cujos limites pareciam ter sido explorados completamente, um desejo de tocar algo mais interessante. (Em geral assumia um ponto médio entre a música tradicional dos anos 20 e a música dos anos 30 e início dos 40, um meio caminho para o modernismo.) A tendência, no entanto, era clara, e grandemente ajudada por duas situações que se desenvolveram nos Estados Unidos: a virtual seca da fonte americana de discos "tradicionais" (a não ser dos eternos *blues*), e a corrente cada vez maior de discos modernos que as gravadoras britânicas tinham de lançar por contrato ou achavam que valia a pena lançar por causa do princípio estabelecido, segundo o qual o que vende nos Estados Unidos vende subsequentemente na Europa. Pois nos EUA o *jazz* moderno, na metade dos anos 50, adquiriu *status* cultural reconhecido, talvez porque a linha divisória entre o fenômeno *hipster* e o intelectualismo tivesse se tornado muito tênue na era de McCarthy e da apoteose da General Motors. Em um ambiente onde o intelectual se arriscava a ser um forasteiro ou um dissidente secreto escondido sob um corte à escovinha e terno tradicional, a música dos forasteiros podia florescer.

A evolução do público de *jazz* não está mais definida do que a do *jazz* em si. No entanto, não é cedo demais para esboçar algumas conclusões gerais a respeito da sua história até agora. A primeira delas é que, apesar de diferenças consideráveis de um país para outro, esse público é surpreendentemente semelhante em todos os lugares. Trata-se, invariavelmente, de um público jovem, pois o *jazz*, com a sua capacidade de expressar emoções inequívocas da maneira mais direta e com a sua galeria de heróis e símbolos em potencial, é a música mais adequada para a adolescência. Com a possível exceção da Grã-Bretanha, o núcleo original de fãs é sempre composto de "filhos de boas famílias", estudantes e similares, em rebelião contra os mais velhos. Isso acontece até mesmo nos países socialistas, onde o *jazz* (graças à oposição oficial) se torna muitas vezes uma bandeira de rebelião pa-

ra grupos como os *stilyagi* da União Soviética, que costumam ser filhos de pessoas convencionais ocupando altos postos. Por ser rebelde, a comunidade de aficionados encontra afinidade com movimentos e ideologias de oposição, e algumas vezes, como aconteceu nos países anglo-saxões dos anos 30 em diante, pode se impregnar dele. Normalmente, no entanto, sendo vago e individualista, ele permanece às margens da atividade e tende a atrair tanto aqueles que querem sair do convencional quanto aqueles que desejam derrubar as convenções. O jazz dos anos 20 era apolítico; o dos anos 30 e 40 aliou-se às esquerdas, e sem dúvida se sobrepôs um pouco aos ativistas, da mesma maneira que em alguns países socialistas ele talvez seja vagamente anti-socialista, e se sobreponha um pouco às atividades anti-socialistas. Em termos gerais, porém, não devemos esperar muitos fãs ou trompetistas amadores construindo ou até mesmo se colocando atrás de barricadas. A maioria deles irá terminar por se retirar para um outro tipo de arte ortodoxa, lembrando seu turbulento passado da mesma forma que o proverbial jovem executivo americano se lembra da garota italiana por quem teve uma ardente paixão em Roma antes de voltar para casa, para a corrida maluca e a guerra dos sexos.

Na Grã-Bretanha (e possivelmente em outros países sobre os quais não estou informado) o núcleo do público de jazz representava uma outra rebelião, e mais séria: as aspirações dos jovens cultural e educacionalmente desprivilegiados por reconhecimento oficial. Talvez seja por isso que as conexões e atividades políticas se perpetuaram muito mais aqui do que em qualquer outra parte.

Em volta desse núcleo existe um outro público de jazz, mais amplo e mais vago, que surgiu com a divulgação do jazz. Para esses jovens o jazz não é tanto uma causa ou uma bandeira (embora todos os adolescentes se façam símbolos de sua separação de seus pais), quanto uma moda e convenção. É parte de suas vidas em uma determinada idade, como jogar tênis ou ir acampar, ou freqüentar barzinhos. Existe uma grande diferença entre a atmosfera do rebelde de jazz, com a sua tendência tanto para a vida de *bas-fond* quanto para a música, e a atmosfera do clube de jazz de massa típico inglês do início e da metade dos anos 50, onde ninguém bebia ou queria beber nada mais forte do que Coca-Cola, ou fumar nada mais forte do que tabaco, e onde as canções sobre prostitutas, homens extravagantes, jogadores e duros ecoavam em uma atmosfera muito menos parecida com Storyville do que com clubes de juventude à antiga, exceto por seus organiza-

dores. De uma certa forma, esse tipo de público estava e está muito mais próximo do público para o qual o jazz foi feito do que qualquer outro. Poucas ocasiões em jazz recapturaram o espírito de Nova Orleans (e não o ambiente de Nova Orleans) melhor do que as chamadas *river-boat shuffles* ou *jazz carnivals* que vieram a ser organizadas na Grã-Bretanha: um ou dois barcos a vapor eram alugados para fazer o percurso de ida e volta a Margate, com várias bandas tocando, ou músicos se revezavam para tocar no Albert Hall, cheio até o teto de um público de adolescentes da classe operária se divertindo a valer. Por padrões dos aficionados, poucos desses adolescentes poderiam ser considerados sérios fãs de jazz. Para eles o jazz apenas se tornou o que as valsas vienenses tinham sido para os seus avós, ou os *shimmies* e foxtrotes para os seus pais: um tipo normal de música para se dançar e se divertir.

Um terceiro tipo de público de jazz (se é que podemos chamá-lo assim) se desenvolveu em redor do núcleo original de fãs: aqueles que não têm nenhum interesse especial por jazz mas que reconhecem que ele se tornou parte do cenário cultural e que deve ser tratado como tal. O jazz tem sido vagaroso em se estabelecer dessa forma, a não ser pelos países escandinavos onde (na Dinamarca pelo menos) aulas de jazz parecem ter sido organizadas nas escolas e existem concertos subsidiados desde o início da década de 30. Mesmo nos Estados Unidos o reconhecimento oficial de que o jazz é a contribuição musical mais original feita à civilização tem vindo lentamente. (Felizmente, pois é pouco provável que o jazz prospere melhor do que a música folclórica em ambientes de escolas de música acadêmicas e seminários ou concertos sinfônicos.) Contudo, aos poucos, o apelo patente do jazz tem se refletido nas instituições da cultura ortodoxa. Resenhas sobre jazz começaram a aparecer em jornais conceituados, e programas de jazz em rádios conceituadas. No fundo isso significa apenas que hoje se reconhece que o jazz é algo sobre o que a pessoa bem-informada precisa saber o bastante para poder disfarçar a sua ignorância. Mas isso já é alguma coisa.

Jazz como protesto

A atmosfera que envolve o *jazz* desde praticamente o seu começo é tão carregada de emoção que se torna difícil explicá-la em termos puramente musicais. O primeiro escritor inglês a abordar o assunto seriamente, ainda que de forma inadequada, R. W. S. Mendl, já tinha feito essa observação em 1926. Ao contrário da música ligeira que havia antes, comentou, o *jazz* era efetivamente detestado e estava “sujeito aos ataques mais violentos e severos”,¹ e isso, segundo ele, explicava o fato de nenhum compositor de primeira linha adotá-lo. O *jazz* era antipatizado daquela maneira, argumentava, porque nos “perturbava” e tocava emocionalmente mais do que outros tipos de música ligeira de antes. E isso ainda é verdade, mas essa perturbação não é, de maneira nenhuma, apenas musical.

Consideremos apenas o extraordinário fervor que o *jazz* tem quase sempre conseguido gerar entre seus devotos, e que leva os jovens amantes de *jazz* a tratar os músicos famosos como se fossem modelos, heróis ou santos, e os mais maduros a transcender as barreiras da lealdade não musical com incrível facilidade. O tenente Dietrich Schulz-Koehn, do exército alemão, gastava os seus períodos de licença durante a guerra em Paris trabalhando na edição de 1942 da *Hot Discography*, de Delaunay, embora a comunidade francesa de amantes do *jazz*, por razões óbvias, fosse extremamente antigermânica. Quando capturado em Lorient ele interrompeu as negociações de capitulação das tropas alemãs para perguntar se alguém colecionava discos de Benny Goodman. É difícil imaginar adeptos de outros *hobbies* igualmente internacio-

nais indo tão longe em sua paixão. Mais uma vez, o ponto de vista das autoridades soviéticas a respeito do *jazz* é conhecido desde meados dos anos 30. Eles não gostam de *jazz*, e o vêm (muitas vezes não *sem razão*) como um fenômeno da decadência burguesa. Quando opiniões desse tipo eram expressas pelos líderes do socialismo mundial, os comunistas nos países ocidentais normalmente as presumiam sensatas ou justificáveis, esforçando-se extraordinariamente para convencer a si mesmos e aos outros disso, muitas vezes em franca oposição à sua predileção por Rilke, Braque ou Alban Berg, por exemplo. De qualquer maneira, eles geralmente faziam poucas tentativas de expressar pontos de vista opostos em público. Mas não é exagero dizer que nenhum comunista amante de *jazz* — e houve uma quantidade desproporcionalmente grande deles — levava muito a sério a hostilidade soviética à sua música. Ela era vista como uma aberração, por ignorância ou, na melhor das hipóteses, como algo justificável apenas dentro de condições russas puramente locais — atitude, aliás, que os comunistas teriam feito bem em adotar em outras áreas também. Assim, longe de levar em conta o ponto de vista russo, os periódicos comunistas britânicos continuaram a publicar reseñas de *jazz* com freqüência, mesmo no auge do “jolanoísmo”. O *jazz*, sem dúvida, faz aflorar emoções incrivelmente poderosas e tenazes tanto entre os seus seguidores quanto entre os seus oponentes.

Neste capítulo, quero sugerir que isso acontece porque o *jazz* não é simplesmente música comum, ligeira ou séria, mas também uma música de protesto e rebelião. Não necessariamente ou sempre uma música de protesto consciente e declaradamente político, e menos ainda um tipo especial de protesto político; embora as ligações políticas no Ocidente, sempre que ocorreram, tenham sido entabuladas com a esquerda. (É difícil imaginar como poderia ser de outra maneira, desde que mesmo o amante de *jazz* mais apolítico é contra a discriminação racial, que só pode ser publicamente defendida pela direita.) Muitos dos protestos e rebeliões que o *jazz* incorporou em uma época ou outra, porém, não foram capazes de sensibilizar ou angariar a simpatia dos políticos. Os jovens franceses que, em 1942, foram presos pelos alemães no metrô de Paris ‘vestidos em roupas berrantes, impertinentes e provocativas e com uma faixa com as palavras ‘une France swing dans une Europe zazoue’’, só podem ser classificados como resistência antinazista, embora muitos dos infelizes tenham ido parar em campos de concentração.² Tais protestos podem se tornar políticos pelo fato de que as pessoas contra as quais os

amantes de *jazz* protestam (por exemplo, pais, mães, tios e tias) detêm pontos de vista convencionais, alguns dos quais políticos (republicanismo nos EUA, comunismo na URSS, por exemplo). Ou podem ser rotulados de subversivos simplesmente porque aquelas pessoas contra as quais eles se rebelam não concebem uma rebelião contra algumas de suas convenções que não se configure um ataque a todos os seus pontos de vista: uma atitude antiamericana ou anti-soviética. O importante não é saber que o *jazz* pode ser enquadrado neste ou naquele comportamento da política ortodoxa, embora geralmente possa — principalmente nos de esquerda —, mas registrar que essa música se presta a qualquer tipo de protesto e rebelião, mais do que qualquer outra forma de arte. Há justiça histórica no episódio de sete grevistas mineiros de Nottinghamshire que, no final de 1926, tiveram de pagar uma multa de 3 libras cada por “terem formado um conjunto de *jazz*” e, com ele, dificultado a vida dos fura-greves.³ É uma música para expressar fortes sentimentos e antipatias.

Isso se deve, em primeiro lugar, a uma característica que o *jazz* compartilha nada mais nada menos do que com o Tin Pan Alley: é uma música democrática. Como escreveu um órgão de divulgação dos músicos populares britânicos em um de seus primeiros editoriais, no início de uma carreira de apoio constante e apaixonado do *jazz*:

O *jazz* é um novo culto. Provavelmente uma grande arte que se inicia, tendo como vantagem sobre a música “tradicional” o fato de que seu apelo não atinge apenas os catedráticos, mas também a galeria. Ele não faz distinção de classe.

O *jazz* era originalmente uma música para ser apreciada pelos menos intelectuais ou especialistas, pelos menos privilegiados, menos educados ou experientes, tanto quanto por outras pessoas — embora os aficionados e especialistas de *jazz* tenham resultado muito mais em admitir isso do que os músicos. Ele também se destinava a ser tocado por pessoas que o houvessem aprendido “de qualquer maneira”. O ouvinte de *jazz* não precisa do tipo de preparação necessária para se apreciar uma fuga, o músico de *jazz* pode se apresentar sem o treino necessário para se cantar em *coloratura*, embora isso não signifique que ambos não se beneficiassem de uma educação musical. Mais ainda: o *jazz* é um manifesto musical de populismo. A *Viúva Alegre* pode ser a grande ópera do cidadão musicalmente modesto, mas o real ou

pseudoconjunto de *jazz* não foi de maneira alguma imitação de um gênero mais ambicioso ou respeitável. Forte, áspero, com um som (mesmo sem acréscimos pseudojazzísticos das panelas, buzinas, e chapéus estranhos) totalmente inusitado que parecia apenas um conjunto de metais não disciplinado tocando em um local pequeno demais para o seu som. O conjunto de *jazz* dos primeiros tempos conseguiu marcar seu lugar com as cores da vulgaridade. Seu apelo não acontecia apenas porque as pessoas gostavam do som, mas por ser uma conquista popular sobre a cultura de minoria, como a dos Irmãos Marx, que interromperam a apresentação de uma ópera para fazer com que os músicos tocassem *Take Me Out to the Ballgame*.

Várias coisas podem advir desse populismo, boas e más: pois é preciso reconhecer as desvantagens consideráveis da arte popular da mesma forma que de governos populares. Em seu aspecto mais positivo a democracia do *jazz* produziu um ideal de arte em sociedade mais amplo e socialmente mais sólido do que a cultura de minoria, embora não se deixe de reconhecer e admirar as realizações dessa última. Deu, por exemplo, àquelas que estavam fadadas a permanecer como eternos ouvintes ou simples executantes de música clássica a oportunidade de efetivamente fazer (isto é, criar, e não apenas reproduzir) música. Produziu erudição e sérias discussões críticas a respeito de arte, entre pessoas que nunca poderiam ter sido levadas a isso pela arte ortodoxa: públicos que nos meios mais esnobes seriam chamados de “não os mais inteligentes do mundo”, capazes de ouvir, com total atenção, em silêncio absoluto, aos milhares, manifestações artísticas equivalentes a complexos recitais de música de câmara em termos ortodoxos; e mais, capazes de discuti-las, como o público vienense de antigamente costumava discutir os méritos de um Furtwängler ou de um Bruno Walter. Foi a arte que mais perto chegou de derrubar as barreiras de classe. Eu, pelo menos, não me lembro de nenhuma outra que fosse capaz de fazer algo semelhante a saxofonistas de um orfanato das Índias Ocidentais, soldados americanos de um bairro negro dos arredores de Cleveland, jornalistas, faxineiros, vendedores e *souteneurs* discutindo acaloradamente as diferenças entre as escolas da Costa Leste e Oeste de *jazz*. Em sua melhor forma, o protesto democrático do *jazz* significa apenas que essa música se arroga o direito de participar do mundo das artes do povo que, se não fosse por essa música, não teria direito a tal participação; e o seu apelo para essas pessoas não poderia deixar de ser forte.

Em seu aspecto mais negativo, ele degenera em filistinismo. Pois, se o *jazz* deve agradar ao cidadão menos intelectual ou especializado, ao menos preparado, privilegiado e experiente bem como às outras pessoas, isso significa também que seu apelo atinge os mais estúpidos, ignorantes, preguiçosos e não experientes, que não gostam do que não entendem ou do que exige esforço, conhecimento, ou profundidade. É verdade que esse tipo de provincialismo ronda os tipos de música *pop* influenciados pelo *jazz* muito mais do que o *jazz* em si, cujos adeptos fervorosos ficam geralmente estarrecidos diante da perspectiva de apenas sentar e se divertir; os críticos, mais do que os músicos. Os filmes de Hollywood nos quais o herói, depois de um flerte malsucedido com a música clássica, leva o seu saxofone à boca, faz movimentos convulsivos com o corpo e encontra a mulher, o dinheiro e o caminho para o sucesso, dizem respeito às estrelas do Tin Pan Alley. Para esses, o desprezo do público de *jazz* é tão grande quanto o do clássico. Mas se o *jazz* chegou a influenciar e modificar a música *pop* da maneira que o fez, isso aconteceu principalmente porque o público *pop* aderiu prontamente a uma linguagem que ostentava a sua “vulgaridade”; por essas mesmas razões a música *Take me Out to the Ballgame*, tocada no meio de uma *Grand Opera*, soa muito mais “escandalosa” se tocada por metais do que por uma orquestra de cordas. E não há como negar que muitos jazzistas não vêem a sua música como um acréscimo ao corpo de música séria, mas como uma corrente direta dos “clássicos”.

Em segundo lugar, o *jazz* é uma música de protesto, pois era originalmente a música dos povos e classes oprimidas: mais das últimas do que dos primeiros, talvez, embora as duas categorias não possam ser rigidamente separadas. O seu apelo mais forte aos aficionados de classe média e alta pode ter acontecido, sem dúvida, por causa dessas origens sociais: ninguém jamais iniciou um movimento de adesão emocional aos exercícios do Czerny, que não são menos interessantes do que alguns *boogie-woogies* ao piano (embora de maneira diferente), porque nunca ninguém sentiu vontade de exaltar as classes médias baixas do século XIX *en masse*. Os negros, porém, foram assim exaltados, para seu grande — e compreensível — desgosto.

A crença de que o negro americano representava de certa maneira elementos desejáveis não contradizendo na civilização branca foi amplamente espalhada na América do Norte e na Grã-Bretanha, desde que os primeiros *shows* de menestréis de cara negra se tornaram um tipo de entretenimento popular, a partir

de 1860. A busca da contrapartida pura, inocente e natural para a sociedade ocidental burguesa é tão antiga quanto a própria sociedade, refletindo a permanente consciência que ela tem de suas falhas fundamentais. Muitas vezes isso tomou a forma de um exotismo e de um primitivismo simples: a busca do bom selvagem, que pode ser encontrado, dependendo do gosto, no Taiti, no planalto corso, no Cáucaso ou nos desertos árabes. Muitas vezes, principalmente entre os integrantes das classes médias e superiores, tomou a forma mais complexa de uma espécie de idealização parcial de grupos sociais que eram, em outros aspectos, odiamos, desprezados e oprimidos: trabalhadores (principalmente os não especializados) e camponeses, mulheres, párias sociais como criminosos e prostitutas, povos oprimidos como negros e ciganos. Em tais casos, a admiração se misturava ao desprezo, outras vezes ao medo, que em muitas ocasiões se traduz apenas em uma forma não reconhecida de admiração por algo que nós mesmos não podemos fazer. O cíngulo era sujo, ladrão, supersticioso e traiçoeiro, mas também "espontâneo" e "livre" como na *Carmen* de Merimée e Bizet, numa mostra exemplar desse tipo de atitude; o negro do Sul é, para William Faulkner, um subumano mecidamente dominado, mas também, por sua força, fervor emocional e "simplicidade", uma espécie de reprovação.* Entre as minorias mais rebeldes, principalmente os intelectuais e artistas, a idealização era muito mais simples: o *milieu* de *gangsters*, cafetões e prostitutas, como representado, por exemplo, no filme *Casque d'Or*, de Becker, era simplesmente mais heróico, livre, indiretamente, apenas *porque* era um mundo de párias e de elementos que protestavam contra as convenções sociais. Em termos de jazz, o jazz é música de boa qualidade porque acredita-se que provenha não apenas dos negros, mas da zona licenciosa de Nova Orleans.

A tendência emocional e muitas vezes irracional, em favor dos negros e da vida da escória dos negros, sempre se mostrou extremamente forte entre os amantes sérios do jazz. Aficionados politicamente de esquerda tentaram opor-se a isso argumentando que o jazz é uma música tanto de brancos quanto de negros oprimidos, embora, por razões históricas, os negros a tenham formado e desenvolvido mais, e a praticado melhor, e por razões

* Como esses são assuntos a respeito dos quais muitas pessoas são ultra-sensíveis, é provavelmente necessário ressaltar formalmente que qualquer pessoa que pense que tais descrições dos ciganos e outros grupos nacionais e sociais representam a realidade, ou a opinião deste autor, está enganada.

sociológicas, a zona "vermelha" das grandes cidades tenha sido o seu melhor berçário. Mas embora esse ponto de vista tenha conquistado algum apoio intelectual, ao menos quando não era colocado de forma extrema demais, ele não chegou realmente a abalar a tendência "negra" da maioria dos amantes de jazz de mais idade.⁴ Essa tendência, principalmente entre alguns entusiastas tradicionalistas, pode chegar às raias da mania, como no caso de um historiador (branco) de jazz, que diz que essa música "não pode ser tocada por brancos". Outro deles argumenta que:

Devo dizer que o jazz autêntico só pode ser criado por negros; qualquer outro tipo de jazz por brancos... não é autêntico. Eles não conseguem emular o sentimento e a expressão de seus contemporâneos negros, pois estão alheios às inspirações místicas e profundas que motivam o músico negro.⁵

O desejo de se tornar um "negro branco", cuja melhor expressão literária pode ser encontrada em *Really the Blues*, de Mezzrow, é apenas a forma mais extrema desse tipo de postura. Devemos lembrar que essa não passa de uma versão invertida do tipo mais ortodoxo de visão racial daquelas pessoas "cuja reação hostil à música e dança sincopadas é atribuída por elas a tudo o que diz respeito ao negro".⁶ O fato de que um tipo de postura leva a um comportamento civilizado entre as raças enquanto que o outro leva ao nazismo ou ao barbarismo sul-africano não deve obscurecer a igual irracionalidade de ambas as posições. Grande parte da crítica de jazz é permeada por versões menos extremas desse mesmo sentimento racial pró-negro, o que muitas vezes chega a afetar os padrões da crítica.

O preconceito ao contrário (o que os intelectuais negros chamavam de *Crow Jim*), não deve ser confundido com o óbvio reconhecimento — que não implica crença no misticismo do sangue — de que a origem e a evolução do jazz estão mais intimamente ligadas à história dos negros americanos do que a qualquer outro grupo de pessoas, e que, até o presente, a supremacia dos músicos negros em jazz é tão óbvia, e talvez mais difícil de ser contestada do que a capacidade dos judeus para o xadrez. (É claro que se pode argumentar que isso decorre do fato de críticos, desde 1930, estabelecerem como critério de bom jazz as realizações dos músicos negros, mas eu não acredito que a superioridade geral de Armstrong, Bessie Smith e Charlie Parker, por exemplo, com relação a qualquer de seus contemporâneos e antecessores, possa ser totalmente explicada dessa maneira.) O que

eu quero dizer não é que o papel dos negros no *jazz* tenha sido exagerado, porque não o foi; porém, o apelo do *jazz* para muitos admiradores brancos de classe média é o de uma música feita por pessoas que, segundo os padrões da classe média, pertencem a um nível inferior. A dama sai do castelo com os ciganos esfarapados não porque sua música seja suave, mas porque eles não são damas e cavalheiros — são, verdadeiramente, ciganos.

Além disso, o elemento de protesto no *jazz* deve menos do que seria de se supor ao seu verdadeiro caráter negro. Pois, paradoxalmente, o protesto musical do próprio negro contra o seu destino foi um dos elementos menos importantes no apelo do *jazz*, e um dos últimos a se tornar influente. Todos os negros americanos, como todos os integrantes de povos oprimidos e desprivilegiados em todas as partes, sempre protestam contra a sua situação de uma maneira ou de outra, pelo seu próprio padrão de comportamento, ainda que nem sempre de maneira consciente e deliberada. Contudo, em épocas de relativa estabilidade política como aquela na qual se desenvolveu o *jazz*, tais protestos são geralmente indiretos, alusivos, complexos, esotéricos e extremamente difíceis de serem reconhecidos pelos de fora como protesto, por não serem endereçados a eles. As piadas de judeus, que poderiam facilmente ser vistas como anti-semitas se contadas por um não-judeu, são uma forma extremamente elaborada de expressar o ressentimento contra a antiga situação dos guetos judeus, ainda não pronta para se tornar a base de uma rebelião contra não-judeus. Da mesma forma, as alusões altamente autodepreciativas da cultura negra do Sul serão provavelmente vistas não só pelos de fora como também pelos negros politicamente mais avançados, como uma forma de “atitude de Pai Tomás”. E não sem razão, pois uma das principais funções desse tipo de protesto é liberar pressão sem produzir explosões — linchamentos e *pogroms* que a incauta rebelião praticada sempre pode provocar. De qualquer maneira, a fase inicial do *jazz*, que foi a de maior influência geral, o “estilo Nova Orleans” e as suas derivações e diluições, é quase certamente a música socialmente mais “bem ajustada” que já surgiu entre os negros americanos, produto de uma sociedade cruel e injusta, porém um lugar onde o negro tinha espaço para uma considerável certeza emocional e segurança desde que “ficasse no seu lugar” dentro do gueto, onde tocava para outros negros. “Não ameaçado, feliz, quase complacente” não é uma descrição pouco precisa do *jazz* Nova Orleans do estilo antigo.⁷ Isso não durou muito, porém a sua influência na música *pop*, para o *jazz* sério e para o público de

jazz não pode ser descrita como um protesto social. Só no fervor dos *spirituals* e nos *blues* de cortar o coração, sem autopiedade é que surge uma nota de protesto genuíno. A yoga desses gêneros, entretanto, não fez grandes progressos até os socialmente conscientes anos 30.

Mesmo um tipo de música do povo comum, não ameaçado, no entanto, tem seus elementos de protesto; e estes não ficam restritos ao povo negro. Não é apenas o seu tipo de música que fala diretamente de e para o homem ou mulher não educado, no qual as pessoas tocam como se fala, como se ri ou como se chora, apenas de maneira mais contundente; e a qual, em razão dessa postura direta, é um protesto vivo contra as ortodoxias culturais e sociais das quais ela tanto difere. É qualquer música feita especificamente de e para os pobres, por menor que seja a intenção de protesto político. Isso bem pode ser ilustrado pelo exemplo de uma instituição que tem afinidades com a arte e que, aliás, tem a mais profunda influência na evolução do *jazz*, a “igreja dos pobres”.

Nos países protestantes, os trabalhadores pobres muitas vezes desenvolvem sua própria religião de maneira separada, e muitas vezes oposta, à das classes altas.⁸ Essas religiões quase que invariavelmente têm certas características. Costumam minimizar o valor das coisas difíceis para as pessoas ignorantes ou pobres — como o intelectualismo, as tecnologias elaboradas e assim por diante — e maximizar o valor daquelas coisas nas quais eles competem em termos iguais ou superiores — por exemplo, fervor emocional, entusiasmo moral, austeridade. O pastor culto, que tinha apelo para as congregações episcopais e presbiterianas da classe média da Nova Inglaterra (ou do centro), era impopular entre os homens de fronteira, para os trabalhadores de engenhos, mineiros ou marinheiros, que admiravam o homem ou a mulher que batia forte na Bíblia prometendo sangue e fogo do inferno no estilo “gospeliano hot” do ator-orador-cantor. Todas as seitas de protestantes pobres, brancos ou negros, são essencialmente seitas de declamação, seja ela a dos metodistas primitivos Durham do século XIX, a dos batistas caipiras, ou as modernas igrejas pentecostais, dos adventistas ou testemunhas de Jeová. Novamente, essas seitas são muito dadas à democracia. A congregação tomou parte ativa nos procedimentos, nos cantos corais, nos améns e aleluias, “falando com suas vozes” e “testemunhando” sempre que tocados pelo espírito e por outros meios. A distância oficial entre o pregador e o público era a menor possível, e a distância física não era maior, já que qualquer integrante que

se sentisse "tocado" e tivesse fervor e eloquência — e quem não se sentia assim, de vez em quando? — podia se tornar um pregador. Aqui, mais uma vez, e praticamente pelas mesmas razões, a adoração religiosa foi desformalizada e desritualizada, tornando-se espontânea e coletiva. Uma vez mais essas características aparecem em sua forma mais pura nas igrejas de negros, e podem ser escutadas nos impagáveis discos de seus serviços e músicas, podendo também ser encontradas nos serviços de brancos de todas as nacionalidades, desde que refletindo situações sociais semelhantes. Tal religião, mesmo quando não se constituía intencionalmente em um gesto político ou social era um protesto. Cada elemento dela exalta os caminhos e as aspirações dos pobres, dos ignorantes e oprimidos, dos trabalhadores, depreciando os padrões dos ricos, dos poderosos, dos instruídos, das classes superiores.

O paralelo desses serviços com o *jazz* primitivo não é arbitrário, mesmo se não levarmos em consideração as fortes ligações entre o *hot-gospelling* das igrejas negras e o ritmo dos *blues*, que faziam da infância entre as pessoas da Igreja Pentecostal *Holiness* ou das Churches of God in Christ uma educação tão valiosa para os futuros músicos de *jazz*. Como essas Igrejas, o *jazz* sistematicamente não era como a cultura ortodoxa, e exaltava os dons e os caminhos dos músicos ignorantes e dos dançarinos, de maneira semelhante. Como elas, ele ia "direto ao coração" das pessoas comuns, porque a sua técnica era projetada com esse objetivo. A realização técnica mais notável do *blues*, a sua capacidade de arrebatá-lo ao ouvinte para o estado de espírito desejado literalmente a partir do primeiro compasso, algumas vezes a partir da primeira nota, é também uma capacidade das canções de *gospel*. As técnicas do *hot gospeller* na prosa, do cantor de *gospel* nas canções e do solista improvisador do *jazz* são fundamentalmente semelhantes (e designadas pela palavra *hot*). Essas técnicas têm paralelos apenas ocasionais nas artes ortodoxas, que se fiam muito mais em um elaborado sistema de engrenagens e correias de transmissão entre as emoções do artista e a expressão artística. Apenas quando nos deparamos com um artista como Van Gogh (aliás, ele também um evangelista pobre) que tem por objetivo o impacto imediato da emoção, é que encontramos um procedimento análogo ao do *jazz*.

Por sua própria natureza e por suas origens, portanto, o *jazz* expressa alguns tipos de protesto e heterodoxia, e se presta à expressão de outros. O simples fato de ter sua origem em meio aos oprimidos e desconsiderados, e de ser visto com desdém pela so-

ciedade ortodoxa, pode tornar o simples escutar de discos de *jazz* um gesto de discordância social; talvez — como descobriram gerações de adolescentes — o mais barato desses gestos. O que eles fariam se o *jazz* se tornasse domesticado e oficialmente aceito, como o balé por exemplo, é assunto para especulação.

Não tenciono fazer um levantamento dos vários tipos de protesto que o *jazz* ajudou a expressar no curso de sua história.* O assunto já foi tratado por psicólogos, e bem pode ser deixado a seu cargo. Meu objetivo é mostrar, não por que as pessoas precisam de maneiras de fazer protestos através da música, ou de válvulas de escape, mas por que, tendo tais necessidades, elas encontram no *jazz* um veículo tão adequado. E isso se dá porque é "música de pessoas comuns", que, tanto por suas origens sociais quanto por suas associações e peculiaridades musicais, se presta a tal interpretação mesmo quando esse não é o seu objetivo. Se o *jazz* não existisse no cenário americano, alguma outra forma de tradição popular tomaria, sem dúvida, o seu lugar de veículo de protesto — embora as canções *hill-billy*, as músicas de *cowboy*, ou o democrático produto do Tin Pan Alley inicial, semifolclórico, não teriam sido substitutos à altura. Pois o *jazz* deve ao menos isso a suas origens e ligações com os negros, o fato de não ser apenas música de pessoas comuns, mas música de pessoas comuns em seu nível mais concentrado e emocionalmente mais poderoso. Pois o fato de os negros serem e terem sempre sido pessoas oprimidas, mesmo entre os pobres e destituídos de poder, tornou seus gritos de protesto mais comoventes e esmagadores, seus gritos de esperança mais poderosos do que os de outros povos, e fez com que encontrassem, mesmo em palavras, a mais irrespondível das expressões: "Ninguém sabe dos problemas por que passei", "Às vezes eu me sinto como uma criança órfã", "Bom dia, *blues*, *blues*, como vai você?". Por ser uma linguagem afro-americana, a linguagem do *jazz* é mais heterodoxa, e deve menos até mesmo aos seus ecos de heterodoxia do que as outras formas de música popular. Além disso, por suas origens musicais, ele usou o mais forte dos dispositivos musicais de indução de emoções físicas poderosas, o ritmo, como nenhuma outra música conhecida em nossa sociedade. Ele não é apenas uma voz de protesto: é um alto-falante natural.

O motivo do protesto do *jazz* é, para nós, secundário. Os protestos que os gaiatos da Califórnia, ou que os adolescentes in-

* Os caps. "Transformação", "Os músicos" e "O público" contêm material relevante a esse respeito.

gleses, ou os africanos de Johanesburgo, ou os *stilyagy* de Moscou procuram expressar através dele, variam, de um grupo para outro, e para os vários grupos de negros americanos. Eles também são de níveis de seriedade variável. Seria tolice reduzir todos a um denominador comum. E, no entanto, eles têm isso em comum. O *jazz*, por si só, não é consciente politicamente ou revolucionário. As vozes que gritam "Não gostamos disso" não devem ser confundidas com "Isso não pode continuar" e menos ainda com o slogan "Temos que revolucionar isso". Nem a não-ortodoxia musical deve ser tomada por uma não ortodoxia em todos os outros aspectos, da mesma forma que a não-ortodoxia do ladrão com relação às leis criminais não implica pontos de vista não convencionais a respeito de política. Na verdade, antes de ser adotado por grupos de intelectuais, o *jazz* se prestava muito menos à revolução política do que outros gêneros de música popular, como os hinos religiosos, por exemplo. E há uma forte razão para isso.

As raízes do *jazz* estão plantadas em meio àqueles pobres que, embora extremamente oprimidos, são menos dados à organização coletiva e à conscientização política, e que encontram a sua "liberdade" se esquivando da opressão e não fazendo frente a ela: são os pobres trabalhadores pré-industriais sem qualificação. Sendo pobres e oprimidos, eles cantam e tocam músicas a respeito da pobreza e da opressão como se fossem algo corriqueiro. Os *experts* em canções folclóricas de esquerda nunca tiveram qualquer dificuldade em descobrir canções flamengas que exprimissem ódio amargo a policiais e juízes, ou baladas napolitanas idealizando rebeldes de brigadas, ou *blues* de significado social de esquerda. Mas também nunca puderam negar que a grande maioria dessas canções, por mais persistente que se mostre o tom subacente de ressentimento contra a pobreza e a opressão, são músicas a respeito da vida privada e das relações interpessoais: o *blues* típico ainda é a canção que fala dos problemas entre uma mulher e o seu homem, ou de um homem e sua mulher. Em um certo sentido, a força das favelas, dos bordéis, dos *music halls*, enquanto berçários de artes populares, vem do fato de que aqueles que vivem e freqüentam esses lugares não têm comumente outra válvula de escape para a sua tristeza se não o fazer e viver impressões estéticas, *living for kicks* ["viver de curtições"], como diz a expressão. Para aqueles que organizam e lutam, o êxtase é normalmente um subproduto da ação coletiva, e a arte uma parte disso, como uma música em coro que, tanto como hino quanto em sua forma secular, tanto caracteriza esses movimentos, com

sua freqüente — possivelmente generalizada — tendência ao puritanismo. O *jazz*, porém, é antipuritano, e os corais não têm qualquer relevância para ele. Foram os críticos que classificaram o *jazz* secular e o *blues* e as músicas de *gospel* sob a mesma categoria: historicamente e socialmente o "povo do *gospel*" se opôs fortemente ao *jazz* entre os negros e a tudo o que ele representava, e muitos músicos de *jazz* e cantores de *blues* assumiram uma postura de ressentimento e superioridade diante dos grupos religiosos. De maneira análoga, o movimento trabalhista britânico em geral se mostrou pouco entusiástico com relação aos antigos *music halls*, enquanto que os artistas de *music halls*, apesar das suas idéias preconcebidas francamente em favor dos pobres e contra os ricos, raramente se encaminharam para a militância política. O velho contraste britânico entre o "mineiro de *pub*" (que era, na maioria das vezes, o tipo menos organizado), e o "mineiro de igreja" (que fornecia os melhores elementos para os organizadores de sindicatos) tem um paralelo menos formal no mundo do *jazz*. Poucos militantes políticos negros eram genuínos admiradores de *jazz*, ao menos até que se lhes fosse incutida a idéia (geralmente por intelectuais brancos) de que essa música era uma "realização de sua raça", da qual os negros deveriam se orgulhar.

Foi fácil associar o *jazz* à política revolucionária e radical, e em tempos de fermentação política os músicos de *jazz* americanos se mostraram simpatizantes a essa ligação: afinal, se os pobres, por mais desorganizados e desmoralizados que fossem, tinham uma postura política, eles tinham de se colocar "ao lado desses pobres". (Em outros países, onde o movimento de *jazz* teve outras bases sociais, em geral surgindo em meio à esquerda política, as ligações foram muitas vezes mais fortes.) Mas quando deixado a si mesmo, o protesto em *jazz* permaneceu vago e ambíguo, porque o que ele combate está muito mais claro do que o que ele apóia. O *jazz* é contra a opressão, contra a pobreza, contra a desigualdade e a falta de liberdade, contra a infelicidade. Ele é — de uma forma vaga e anárquica que foi mal compreendida pelos intelectuais anarquistas que o levaram a peito — contra a polícia e os juízes, contra as prisões, os exércitos e a guerra. (Não há nenhum *blues* tradicional louvando as batalhas, ainda que pacíficas, só *spirituals*.) O ódio a essas coisas não implicam militância. Muitos músicos de *jazz* americanos expressaram seu ódio e ressentimento com relação à sociedade injusta, ainda que de maneira privada. Poucos tiveram qualquer ligação até mesmo com as lutas organizadas e produtivas contra a desigualdade racial, a

exemplo de muitas figuras de destaque de indústrias de entretenimento mais comercial e popular — notadamente Hollywood.*

3 Europa do período pós-45 teve contato com muitos intelectuais americanos expatriados; no entanto, embora muitos músicos negros tenham se estabelecido aqui, em parte pelo tratamento mais digno e humano que recebiam no velho mundo, não me ocorrem nomes de refugiados “políticos” na área do jazz, brancos ou negros, em face dos inúmeros refugiados “políticos” de Hollywood ou Nova York em outras áreas artísticas.

O que o jazz é contra pode estar razoavelmente claro em teoria, embora isso possa encontrar uma expressão bastante passiva, evasiva e individualista fora da música. A mais notável dessas expressões talvez esteja nas diatribes desbragadas dos humoristas de *nightclubs* encharcados de jazz, que se tornaram famosos no final dos anos 50, Mort Sahl, Lennie Bruce e assim por diante. Aquilo de que ele é *a favor* é muito menos claro. Sem dúvida a liberdade, igualdade, fraternidade, e uma galinha na panela todos os domingos, ou até mesmo todos os dias, dando espaço para o padrão de vida americano. Esses *slogans* grandiosos, no entanto, são menos auto-explicativos até do que acreditam muitos daqueles que não são músicos ou fãs de jazz. E o protesto em jazz, bem como muitos outros protestos individualistas e espontâneos, sempre foi assolado por uma grande tentação: a de aceitar ganhos positivos muito pequenos — o reconhecimento oficial, a satisfação pessoal. Ou, mais precisamente, a tentação de oscilar entre o descontentamento que nunca pode ser satisfeito porque, como a “flor azul” dos românticos alemães, ou o pote de ouro no fim do arco-íris, ele está, por definição, além da satisfação, e fácil satisfação de crescer, ser enviado em uma excursão como “embaixador cultural” pelo governo dos Estados Unidos, tocar com a Filarmônica de Nova York, ou ganhar muito dinheiro.

A ânsia por reconhecimento oficial talvez seja a parte mais perigosa dessa tentação, pois ela afeta não só o apelo geral do jazz mas também a música. Ela sempre existiu, mesmo quando os músicos de jazz se contentavam em “lavar a alma” tocando seus instrumentos como profissionais de entretenimento para um público interessado em dançar, e os fãs vociferavam seu desdém

* Existe uma certa desculpa no fato de músicos negros de jazz serem muito mais facilmente vitimados do que profissionais brancos de entretenimentos mais populares, que ganham muito dinheiro. Como o período do macartismo demonstrou, porém, essa não é uma desculpa totalmente válida.

pelas artes respeitáveis. Foi ela que fez com que os músicos de jazz insistissem vez por outra em tocar com seções de cordas (pois os violinos simbolizam a aceitação de *status* cultural para a música), apesar dos resultados sempre desastrosos dessas experiências. O filme *St. Louis Blues*, que, como tantos outros filmes americanos, é um compêndio de ficções amplamente aceitas, todas igualmente infelizes, ilustra isso muito claramente: como o filme sobre o *tour* mundial de Louis Armstrong, ele termina em uma apoteose de jazz, em uma grande sala de concerto, cercado por muitos violinos.* Os rebeldes das artes em jazz se contentam em serem admitidos no que seria a sua versão da Royal Academy, ao contrário de rebeldes de artes mais sofisticadas, que são mais sagazes. Da mesma forma, os amantes de jazz, tanto na Grã-Bretanha quanto nos Estados Unidos, mostraram um ressentimento desproporcional contra a negligência para com a sua música pelos guardiões do som ortodoxo. Gerações deles cresceram repetindo as mesmas migalhas de louvor ao jazz por músicos clássicos (de primeira ou segunda categoria), e saudando com como-vida gratidão o reconhecimento eventual do jazz por um programa qualquer da BBC ou por outras instituições culturais estabelecidas.** O fã e o crítico de jazz foram, até agora criaturas acuadas. Poucos são os livros a respeito de jazz que não começam ou contêm uma defesa dessa música contra seus detratores.

Esse sentimento de inferioridade, reconhecido ou não, faz parte do protesto do jazz. Ele produziu fenômenos como a tentativa de transformar o jazz em algo equivalente à “música séria” — o jazz “sinfônico” dos anos 20, as ornamentações derivadas de Bach e Milhaud no jazz moderno, o vestir-se em casacas e agradecer aos aplausos com reverências formais, a recusa sistemática em se comportar como os *entertainers* extrovertidos de antigamente. Tudo isso é compreensível, talvez inevitável, mas é lastimável, pois a força do jazz não é a força do sentimento de inferioridade entre os músicos ou admiradores, mas a de uma linguagem que, embora limitada, é radicalmente diferente da cultura ortodoxa de minoria. O palco inglês não se tornou melhor

* O inteligente empresário Norman Granz sabia o que estava fazendo quando batizou sua série de espetáculos de jazz em várias cidades de *Jazz at the Philharmonic*.

** Assim, durante os anos 30, uma manifestação de apreço casual por Duke Ellington de parte de Percy Grainger era quase que invariavelmente citada, e uma outra, bem mais apurada, de Ernest Ansermet sobre Sidney Bechet, em 1919, sempre era repetida em todas as discussões de jazz tradicional.

porque os atores receberam honrarias de cavaleiros. De uma certa forma, o influxo de filhos e filhas das classes médias e altas o enfraqueceu visivelmente, como reconheceu Bernard Shaw: quantos atores e atrizes britânicos podem enfrentar um Rei Lear, Otelo, Cleópatra ou Lady Macbeth, como faziam as *troupes* de "não cavaleiros" do século XIX?

Paradoxalmente, o *jazz* mais simples e menos "político" foi o que resistiu às tentações de fazer concessões por respeitabilidade e reconhecimento oficial. Bessie Smith, que nunca cantou em teatros para brancos e que não teria mudado o seu estilo de vida se tivesse cantado, é — como o *blues* — a parte menos corrupta e corruptível do *jazz* e, portanto, a mais pura detentora do protesto em *jazz*. (Pode ser significativo o fato que, de todas as biografias e autobiografias de artistas de *jazz*, são aquelas das figuras femininas as que expressam a amargura irreconciliável do oprimido de forma mais persistente.⁹) Isso não acontece porque artistas desse tipo sejam mais imunes à tentação. Muitas vezes, na verdade, os músicos primitivos e elementares estão muito mais dispostos do que os sofisticados e emancipados a tocar o que o público quer, ou a agir em público como o público deseja que o façam. Acontece, provavelmente, porque eles não sabem cantar ou tocar de outra maneira, sendo de difícil adaptação. Se Armstrong tocassem Purcell, provavelmente não soaria como o *blues*.

Mas esse fato torna mais difícil a compreensão para aqueles que não têm sentimentos de inferioridade a respeito do *jazz* para defender seus méritos radicais e singulares. Eles podem facilmente ser acusados de idealizar os simples, analfabetos e não emancipados. "Vocês querem nos manter em inferioridade" é um ataque sempre feito contra aqueles que simplesmente querem manter o *jazz* independente. Isso é inevitável. A lógica da luta pela emancipação e igualdade faz com que aqueles que lutam por elas demonstrem duas coisas em primeiro lugar: 1. que eles podem competir com sucesso com aqueles que se dizem superiores em seu próprio terreno; 2. que eles podem abandonar um modo de vida que até hoje foi associado à inferioridade. As primeiras feministas tentaram mostrar não só que podiam obter resultados tão bons quanto os homens em exames universitários, mas também que podiam dispensar os "artifícios femininos" — vestir-se de maneira elegante, usar maquiagem e assim por diante. Os judeus sionistas tentaram mostrar que os judeus são bons agricultores e lutadores, ocupações que até então não eram tidas como típicas suas, rejeitando a preciosa cultura ídiche do Leste eu-

ropeu como um estigma de seu passado inferior. Os organizadores de universidades africanas nutrem grandes suspeitas a respeito dos conselheiros europeus que sugerem que não dêem muita atenção ao grego e ao latim. Os clássicos não pertencem à cultura mais elevada dos europeus, e não será esse plano de eliminá-los um mero reflexo do desejo de privar os africanos, ainda hoje, da melhor educação?

Existe algum fundamento em todas essas suspeitas e rejeições, por mais exagerados que sejam seus resultados práticos. Afinal, aqueles que mantiveram as mulheres em situação de inferioridade realmente idealizaram muitas vezes os aspectos do comportamento feminino que não concorriam com as realizações masculinas: seja bela, doce vestal, e deixe-me ser o espero. Os anti-semitas nunca negaram que os judeus fossem inteligentes ou bons em negócios, mas sim que fossem corajosos, trabalhadores ou honestos. Os defensores da inferioridade africana são os primeiros a idealizar "tribos de homens não corrompidos" por oposição a "intelectuais de educação pela metade". Os gritos de "Viva o Pathan, abaixo os *baboons* bengaleses!", "Viva o nobre beduíno, abaixo o professor egípcio!", "Viva o corajoso e burro masai, abaixo o kikuyu corrupto!" ainda ecoam na história da opressão racial, da mesma forma que os aristocratas e os patrões nunca se cansam de contrastar o antigo servidor, ou velho e leal colaborador, com os espécimes inferiores de camponeses e operários do cenário político atual. É natural, e necessário, que aqueles que se sentiram oprimidos se ressentam, e que demonstrem a sua igualdade fazendo o que lhes foi dito que não seriam capazes de fazer.

Mas se os bebês podem ser jogados fora junto com a água do banho, deve-se tomar o cuidado de colocá-los de volta. (E não há nenhum motivo técnico pelo qual isso não possa ser feito, a menos que eles tenham caído de cabeça nesse processo.) Provavelmente eles serão colocados de volta. Mulheres emancipadas já não deixam de usar roupas bonitas, judeus emancipados já não menosprezam histórias e piadas ídiches. E a seu tempo, sem dúvida, os negros americanos terão o seu próprio *New Orleans revival*, estando distantes o suficiente do velho Sul para separar a realização cultural original de seu povo das condições de opressão na qual ela se deu.* É muito provável que quando isso acon-

* É com satisfação que posso registrar a realização dessa previsão. Embora não tenha ainda ocorrido um "revival de Nova Orleans" no sentido exato do termo, desde 1958 tem havido um extraordinário retorno "às raízes" — *blues* e músicas

tecer os críticos estarão prontos a notificá-los de que um retorno ao passado morto não é o mesmo que a continuação de uma tradição viva, uma admoestação até hoje feita principalmente aos músicos brancos. Nesse meio tempo, aqueles que não nutrem sentimentos de inferioridade por gostar de *jazz* ou por tocar essa música poderão apenas continuar a defender a sua originalidade genuína e as suas realizações, mesmo quando elas estiverem mescladas a coisas que outras pessoas prefeririam esquecer ou deixar para trás. Mas existe ainda outra coisa que podem fazer. Podem ajudar a emancipação daqueles que são oprimidos e desprivilegiados, e que se sentem inferiores. Pois essa, provavelmente, é a maneira mais rápida de atingir o seu alvo.

Notas

Introdução

1. Entrevistas em *Rhythm*, junho de 1939.

Como reconhecer o jazz

1. C. Chilton, Jackson e a Banda Oliver (*Jazz Music*, III, 6, 1947); N. Shapiro e N. Hentoff, *The Jazz Makers* (Londres, 1958), 263.

Pré-história

1. Marshall Stearns, *The Story of Jazz* (Londres, 1957), 32.
2. Samuel B. Charters, *The Country Blues* (1960), 23-25.
3. Alan Lomax, *Mr. Jelly-Roll* (Nova York, 1950), 21n.
4. Stearns, 32.
5. C. D. Stuart e A. D. Park, *The Variety Stage* (Londres, 1985).
6. A. Zevaes, *Aristide Bruant* (Paris, 1943).
7. Fernando el de Trianna, *Arte y Artistas Flamencos* (Madri, 1952), 140-141.
8. Some Notes on Negro Crime (W. E. du Bois, org., Atlanta, 1904), 51.
9. A. Green e J. Laurie, *Show Biz From Vaude to Video* (Nova York, 1951).
10. Alan Lomax, *Mr. Jelly-Roll*, 86.
11. Stearns, 61.

de *gospel* — principalmente entre os músicos negros mais conscientes de sua raça. São exatamente as qualidades mais folclóricas que hoje (1960) são valorizadas, talvez até de maneira excessiva, como o *funky* e o *soul*. Contudo, a grande faixa do *jazz* que está entre o proto-*jazz* e a revolução *bop* ainda está para ser descoberta por muitos modernistas.

Expansão

1. W. C. Handy, *Father of the Blues* (Londres, 1957), 64.
2. Blesh e Janis, 190-191.
3. Bertha Wood, Paul Leroy Howard (*Jazz Journal*, nov. 1957).
4. Figures from Franklin Frazier, *The Negro in the United States* (ed. revisada, Nova York, 1957).
5. Barry Ulanov, *Duke Ellington* (Nova York, 1946), 279.
6. Iain Lang, *Background to the Blues* (Londres, s.d.), 13.
7. A única história geral dos discos de raça é a escrita por S. B. Charters, *The Country Blues* (1960), mas os periódicos especializados contêm várias explorações.
8. S. Spaeth, *A History of Popular Music in America* (Nova York, 1948), 369.
9. Green e Laurie, 36, 39, cap. 17.
10. Para etimologias diferentes e não convincentes ver *Jazz, a Quarterly of American Music*, out. 1958, e *Jazz Review*, mar.-ago. 1960.
11. D. Boulton, *Jazz in Britain* (Londres, 1958), 34-35.
12. Handy, 63.
13. Chilton em *Jazz Music*, III, 6.
14. Datas e títulos de Spaeth.
15. Citado do Blesh, *Shining Trumpets* (Nova York, 1946), 327-328. Ver também Neil Leonard Jr., "The Opposition to Jazz in the U.S. 1918-29" (*Jazz Monthly*, jun.-jul. 1958).
16. Blesh, 329.
17. Green e Laurie, 317; E. Borneman, *A Critic Look at Jazz* (Londres, Jazz Music Books, 1946), 50-51, para detalhes do efeito da Depressão.
18. Boulton, 59.
19. *Melody Maker*, 1930, 155; 1935, 2 fev.; *Jazz Monthly*, mar. 1956, 30.
20. Green e Laurie, 457.
21. F. Ramsey Jr. e C. E. Smith, *Jazzmen* (ed. britânica, Londres, 1957).
22. E. Condon e R. Gehman, *Eddie Condon's Treasury of Jazz* (Londres, 1957), 200.
23. Jazz, por E. F. Burian, do produtor teatral *avant-garde* checo (Praga, 1928), talvez seja o primeiro livro sobre o assunto por um ocidental de esquerda. Os trabalhos mais importantes por marxistas ou sob os auspícios da esquerda são: S. Finkelstein, *Jazz, A People's Music* (Nova York, 1948), e Iain Lang, *Background to the Blues*, ambos excelentes. Existe porém um enfoque marxista permeando toda a crítica de jazz anglo-saxônica. Ernst Meyer, musicólogo marxista, é um dos poucos autores do Leste europeu a dar

ao jazz ao menos uma aprovação crítica qualificada durante o período da guerra fria, no *Musik im Zeitgeschehen* (Berlim, 1952); ele passou porém por um período de emigração na Inglaterra. Mas a atitude soviética desde 1956 já não é de hostilidade generalizada.

Transformação

1. Y. Bruynoghe, "Blues Today" em *Just Jazz* (S. Traill, G. Lascelles, orgs., Londres, 1957), 175.
2. Cf. sua entrevista na *Melody Maker*, 22.2.1958.
3. N. Shapiro e N. Hentoff, *Hear Me Talkin' to Ya* (Londres, 1955), 306.
4. *Hear Me ...*, 264-265.
5. *Ibidem*, 264-265.
6. *Ibidem*, 300. A data está errada. O período deve ser meados dos anos 30, pois Webb morreu em 1939, e Hawkins voltou da Europa no mesmo ano.
7. *Black Bourgeoisie*, de Franklin Frazier, é a melhor discussão desse triste assunto.
8. Cf. Margaret Just Butcher, *The Negro American Culture* (Mentor Books, 1957), que cobre Armstrong, Ellington, Bessie Smith, etc., mas parece não saber de Gillespie e Parker.
9. A. Hodeir, *Jazz, Its Evolution and Essence* (Londres, 1956), 267.

Blues e jazz orquestral

1. Nota na capa do disco dos Jazz Messengers: *Hard Bop* (Philips BBL 7 220).
2. Dark Road, em *Brownie McGee and Sonny Terry* (Tópico 12T29).
3. E. Borneman, "Boogie Woogie", em *Just Jazz I*, p. 29.
4. Winthrop Sargeant, *Jazz, Hot and Hybrid* (Nova York, 1946).
5. Ainda não existe uma história adequada. Ver, porém, Paul Oliver, *Blues Fell This Morning* (1960), e monografias nos periódicos especializados e capas de discos.
6. Para os cantores clássicos de blues, Francis Newton, em *The Decca Book of Jazz* (1958). Para Bessie Smith, Paul Oliver, *Bessie Smith* (1960), George Hoefer em Hentoff e Shapiro (orgs.), *The Jazz Makers* (1958), George Avakian em Martin B. Williams (org.), *The Art of Jazz*, (1960).
7. C. E. Smith em *The Jazz Makers*, e a pouco confiável autobiografia do artista (com W. Dufty), *Lady Sings the Blues*. Um bom estudo crítico por Glenn Coulter em *The Art of Jazz*.
8. Stearns, 7.

9. R. Blesh e H. Janis, *They All Played Ragtime* (1958) para a história; Guy Waterman, em *The Art of Jazz*, em Hentoff e McCarthy (org.), *Jazz* (1960), para discussões técnicas mais detalhadas.
10. Rudi Blesh, *Shining Trumpets*, e Rex Harris, *Jazz for General Accounts*, W. C. Allen e B. Rust, *King Oliver* (1958), H. O. Brunn, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band* (1960), para conjuntos separados; Martin B. Williams, *King Oliver* (1960) para uma apreciação crítica.
11. Stearns, 157.
12. Alan Lomax, *Mr. Jelly-Roll* (1950), Orrin Keepnews, em *The Jazz Makers*, para vida e datas; William Russel em *The Art of Jazz*, Martin Williams em Hentoff e McCarthy, *op. cit.*, para discussão crítica.
13. M. Mezzrow e B. Wolfe, *Really the Blues* (Londres, 1957), Apêndice 1; Borneman, *A Critic Look at Jazz*; C. Fox, "Chicago Jazz, a Reassessment" (*Jazz Monthly*, ago. 1955); John Steiner, em Hentoff e McCarthy, *op. cit.*
14. Shapito e Hentoff, *Jazz Makers*, 246.
15. S. Finkelstein, *Jazz, a People's Music* (Nova York, 1948), 184.
16. John S. Wilson, em *The Jazz Makers*, 246.
17. P. Gammond (org.), Duke Ellington, His Life and Music (1958), Barry Ulanov, Duke Ellington (Nova York, 1946), Gunther Schuller, em Hentoff e McCarthy, *op. cit.*
18. Finkelstein, 197. Para todo o capítulo eu me vali grandemente desse livro de primeira qualidade.
19. Finkelstein, 193.
20. R. Horricks, Count Basie (1957), Franklin Driggs em Hentoff e McCarthy, *op. cit.*
21. J. Berendt, *Das Jazzbuch* (Frankfurt-Hamburg, 1953), 80.
22. Não há uma discussão adequada do estilo do Harlem; ver, porém, Charles Fox, em *Decca Book of Jazz* (1958), e Hsiao Wen Shih, em Hentoff e McCarthy, *op. cit.*
23. A bibliografia do jazz moderno é extensa. Leonard Feather, *Jazz* (Trend Books, Los Angeles, 1959), e A. Morgan e R. Horricks, *Modern Jazz* (1956), são resumos genéricos. R. Horricks (org.) *These Jazzmen of Our Time* (1959), Michael James, *Ten Modern Jazzmen* (1960), discutem músicos individuais. Para críticas, ver *The Art of Jazz, Its Evolution and Essence* (1956).
24. *Arts* (Paris), 23-29.4.1958, 9 para França. Informações pessoais de M. Charles Delaunay tendem a confirmar isso. É certamente o caso na Grã-Bretanha, mas não nos Estados Unidos. Para as peculiaridades do público naquele país, no entanto, ver adiante, cap. 13.
25. Hodeir, 198.

26. Finkelstein, 227. Meu relato da "moderna" transformação da balada também se baseia nesse livro.
27. Ver N. Hentoff, "Lester Young", em *The Jazz Makers*.

Instrumentos

1. Por exemplo, os diagramas de J. Berendt, do mais alto nível.
2. Sidney Bechet, *Treat it Gentle* (1960); Whitney Balliett, *The Sound of Surprise* (1960), 179-182; C. E. Smith, "Pee-Wee Russell", em *The Jazz Makers*, Whitney Balliett, 227-232; Nat Shapiro, Benny Goodman, em *The Jazz Makers*.
3. A. J. McCarthy, *Louis Armstrong* (1959); Louis Armstrong, *My Life in New Orleans* (1955).
4. A. Hodeir, *op. cit.*, Whitney Balliett, 103-104 (Red Allen); Nat Hentoff, Roy Eldridge, em *The Jazz Makers*; L. Feather, Dizzy Gillespie, em *The Jazz Makers*; Michael James, *Ten Modern Jazzmen*, para Gillespie, Miles Davis, R. Horricks, *These Jazzmen of Our Time*, para Davis; Whitney Balliett, 143-145 (Davis).
5. Burnett James, Bix Beiderbecke (1959); George Hoefer em *The Jazz Makers*; George Avakian, em *The Art of Jazz*. Há uma crônica exaustiva por C. H. Wareing em G. Garlick, *Bugles for Bix* (1958).
6. A. Hodeir, *op. cit.* (Wells); Whitney Balliett, 120-122 (Dickenson); J. D. Smith e L. Guttridge, *Jack Teagarden* (1960), também C. E. Smith, em *The Jazz Makers*; R. Horricks, *These Jazzmen* ... (J. J. Johnson).
7. L. Feather, em *The Jazz Makers* (Hawkins, Young); *These Jazzmen* ... (Mulligan, Rollins); *Ten Modern Jazzmen*.
8. *Ten Modern Jazzmen* (Konitz).
9. Max Harrison, Charlie Parker (1960); também o mesmo em Hentoff e McCarthy; Orrin Keepnews, em *The Jazz Makers*; *Ten Modern Jazzmen*.
10. Berendt, 168.
11. L. Feather, *Encyclopedia of Jazz*, 106.
12. Bill Simon, Charlie Christian, em *The Jazz Makers*; Al Avakian e George Prince, em *The Art of Jazz*.
13. Ross Russell, em *The Art of Jazz* (James P. Johnson); Charles Fox, *Fats Waller* (1960); John S. Wilson, em *The Jazz Makers* (Waller, Hines); Orrin Keepnews, *ibidem* (Art Tatum); *These Jazzmen* ... (Monk, Powell, John Lewis); *Ten Modern Jazzmen* (Monk, Powell).
14. Max Harrison em Hentoff e McCarthy, Ernest Borneman, em *Just Jazz*, I (1957) sobre *boogie-woogie*. Pianistas de *blues* são discutidos principalmente em conexão com a história do *blues*.

15. De longe a melhor descrição sobre o que fazem os bateristas de *jazz*, em Whitney Balliett, especialmente pp. 159-164, 233-244.
16. Nat Hentoff, Warren "Baby" Dodds, em *The Jazz Makers*; Whitney Balliett sobre Sid Catlett, Max Roach, Art Blakey, Philly Joe Jones.
17. *Hear Me Talkin ...*, 309-310.
18. *These Jazzmen ...* (Milt Jackson).

A realização musical

1. Stearns, 228.
2. Cf. também *Echoes of Harlem* — para Williams — e *Clarinet Lament* — para Bigard.
3. No disco Philips BBL 7190 (americano), Atlantic LP 134, e London LTZ-K 15053, respectivamente.

Jazz e as Outras Artes

1. Rex Harris, *Jazz* (Penguin Books)
2. Hodeir, 263.
3. De *Fine Clothes to the Jew* (Nova York, 1927). Eu escrevi as estrofes na forma usual de três versos.
4. W. Broonay e Y. Bruynoghe, *Big Bill Blues* (Londres, 1955).
5. Alan Lomax, *Blues in the Mississippi Night* (Pye-Nixa, NJL 8).
6. As melhores coleções de versos de *blues* disponíveis até hoje são os arquivos do *Jazz Review*, de Nova York, que lista uma seleção em cada número, *Blues Fell this Morning*, de Paul Oliver, e o pioneiro *Background to the Blues*, de Iain Lang.

Música popular

1. Finkelstein, 64.
2. Eu emprestei essa admirável confrontação de Finkelstein, 135.
3. *Rhythm*, jun. 1939.

A indústria do jazz

1. Blesh e Janis, 60-63; Handy, 91; *Hear Me Talkin ...*, 261, 301-302.
2. Tirado de A. J. McCarthy, *Jazz Discography*, 1958. Em termos estri- tos, os números se referem a discos lançados durante o ano.
3. "The High Finance of Jazz", em *Rhythm*, jan. 1939.
4. W. C. Allen e B. Rust, *Joe King Oliver* (Londres, 1958).
5. R. Gleason, em *San Francisco Chronicle*, 6.11.1960, *New York Post*, 18.11.1960, p. 56.

6. Feather, *Encyclopedia*.
7. "Early Armstrongs", do *Jazz Magazine*, III, 3 (1947), discos de 1955 da *Jazz Discography* em 1956, em *Just Jazz*, I (1957).

Os músicos

1. *Hear Me Talkin ...*, 28-29. Uma abordagem completa em Lomax, *Mr. Jelly-Roll*, 67-111.
2. *Hear Me Talkin ...*, 31.
3. *Ibidem*, 46.
4. *Ibidem*, 232.
5. *Ibidem*, 231, 238, 240.
6. Handy, 273.
7. Berendt, 93-95.
8. Condon e Gehman, 214, 223-225.
9. *Ibidem*, 228.
10. *Ibidem*, 230.
11. Mezzrow e Wolfe, cap. 12, não é apenas um dos primeiros e mais úteis relatos. A. Boyard, "A Portrait of the Hipster" (*Partisan Review*, 1948), e Norman Mailer, "The White Negro — Superficial Reflection on the Hipster" (*Dissent*, verão de 1957) são espécimes raros.
12. Mezzrow e Wolfe, 223-224.
13. *Ibidem*, 225.
14. Howard Becker, "The Professional Dance Musician and his Audience" (*American Journal of Sociology*, set. 1951).
15. J. F. Russell e J. H. Elliott, *The Brass Band Movement* (Londres, 1936).
16. Colhi esses dados dos valiosos porém incompletos artigos bibliográficos da *Melody Maker* sobre bandas britânicas de músicas para dançar no início dos anos 30.

O público

1. Blesh e Janis, 188.
2. Stearns, 211.
3. T. e M. Arnold, "Jazz and the Collector" (*Jazz Review*, Londres, 1945), 18.
4. Elliott Paul, *That Crazy Music* (Londres, 1957), 228.
5. *Le Jazz Hot*, dez. 1948.
6. Dados de circulação da *World's Press News*, 17.10.1958.
7. Essa estimativa é baseada na capacidade dos locais de espetáculo reservado para a banda, segundo informações de *experts*.

8. O material sobre o qual se baseiam essas notas é esquemático, a não ser com relação à Grã-Bretanha, onde eu conheço melhor o cenário e as publicações, e onde tive acesso aos arquivos da *National Jazz Federation* (veja Apêndice). Para dados sobre a França eu pode contar com intercâmbios com Charles Delaunay, André Hodeir e J.-B. Hess.
9. Citado em Berendt, 12.
10. Oxtot, "The Yerba Buena Band" (*Jazz Review*, Londres, 1945), 12.
11. Mezzrow e Wolfe, 5.
12. *Ibidem*, 109-110.
13. Stearns, 186.
14. T. e M. Arnold, *loc. cit.*: uma análise dos leitores do *The Record Changer*, principal revista de colecionadores.
15. Um resumo feito para a estação KHIP, São Francisco, pela Contemporary Research, 1960.
16. *Billboard*, 15.8.1960.
17. Spike Hughes, *Second Movement*.
18. *Melody Maker*, jan. 1926, 6-7.
19. *Rhythm*, abr. 1939.
20. *Western Mail*, 29.3.1958.
21. Isso certamente se aplica, até certo ponto, à França e à Alemanha.

Jazz como protesto

1. R. W. S. Wendl, *The Appeal of Jazz* (Londres, 1937), 25.
2. Relatado no *Jazz Music*, dez. 1943.
3. *Melody Maker*, dez. 1926.
4. Finkelstein é a versão mais elaborada da tese marxista, também em Iain Lang, que levou a algumas controvérsias interessantes.
Cf. *Jazz Music*, III, 2, 1946.
5. *Jazz Music*, III, 2, p. 9.
6. Mendl, 71-72.
7. Stearns, 316.
8. A melhor introdução ao assunto é da autoria de Niebuhr, *The Social Sources of Denominationalism* (Living Age Books, Nova York, 1957).
9. Cf. Ethel Waters, *His Eye is on the Sparrow*, Billie Holiday e W. Dufty, *Lady Sings the Blues*.

Discografia

A. Música folclórica negra e blues

1. *Murderers' Home* (Nixa NJL 11). Canções de trabalho, *blues*, etc., gravado em um campo de trabalho do Mississippi em 1947. Um dos discos fundamentais para o estudante de *jazz* ou da música folclórica do negro ou qualquer outra. 12".
2. *The Country Blues* (Folkways RF 1). A melhor antologia de cantores masculinos de *blues*. 12".
3. *The Saga of Leadbelly* (Melodisc, 4 discos). Cantor de músicas folclóricas negras, cujo estilo e repertório se tornaram extremamente influentes, mesmo além do público de *jazz*.
4. *Gospel Singing at Newport* (Columbia 33 CX 10112). Bons exemplos de grupos de canções *gospel* negras contemporâneas. 12".
5. *Harlem Congregation* (London-Ducretet-Thomson TKL 93119). Gravações de serviços de igrejas urbanas modernas. 12".
6. *Mahalia Jackson* (Vogue LDE 005). A melhor cantora de *gospel* atualmente, e uma das maiores artistas de nosso tempo. 10".
7. *The Bessie Smith Story* (Philips, quatro discos). Uma boa seleção do trabalho da rainha das cantoras clássicas de *blues*, com acompanhamento em geral muito bom. Todos 12".
8. *Piano jazz*, vol. 1 (Vogue-Coral LVA 9069). Uma seleção de músicas de cabaré e *blues* em piano. 12".

B. Primórdios do jazz

9. *Ragtime Piano Roll*, vol. 1 (Londres AL 3515). Antigos rolos de pia-

- nola pelos principais compositores do estilo de *jazz* da primeira fase. 10".
10. *King Oliver's Creole Jazz Band* (London AL 3504). Uma orquestra clássica do estilo de Nova Orleans, como gravada em 1923. 10".
 11. *The King of New Orleans Jazz* (RCA, RD 27113). Jelly-Roll Morton. O desenvolvimento mais sofisticado do *jazz* orquestral na tradição de Nova Orleans. 12".
 12. *The Louis Armstrong Story* (Philips, até agora quatro discos). Os principais trabalhos do inegável gênio dos primórdios do *jazz*. 12".
 13. *Mezzrow-Ladnier Quintet* (HMV, DLP 1110). Entre os primeiros, e até hoje o mais original dos discos *revival* do *jazz* de Nova Orleans, depois de seu eclipse na década de 30. 10".
 14. *Mezzrow-Bechet Quintet, Really The Blues* (Vogue LAE 12017). Música moderna na linguagem de Nova Orleans.
 15. *Chicago Style Jazz* (Philips BBL 7061). O *jazz* como tocado pelos jovens músicos do Meio-Oeste dos EUA. 12".
 16. *The Bix Beiderbecke Story*, 2 e 3 (Fontana TFE 17060, 17061). O maior dos músicos de *jazz* da primeira fase, geralmente acompanhado por músicos inferiores. 7".

C. Jazz do período médio

17. *Duke Ellington and his Famous Orchestra*, 1 (Vogue-Coral LRA 10027). 10".
18. *In a Mellowtone* (RCA, RD 27134). 12".
19. *Historically Speaking* (Peralophone PMC 1116). Três estágios (1927-31, 1940-42, 1956) na evolução do mais significativo compositor de *jazz* e da melhor orquestra. 12".
20. *Spike Hughes and his Negro Orchestra* (Decca LK 4137). Uma banda de músicos de cor notáveis, e em grande forma (Hawkins, Carter, Wells, Catlett, Berry, Allen) tocando os trabalhos de um compositor-crítico britânico.
21. *Dickie Wells in Paris* (HMV, CLP 1054). Um disco de 1937 de um trombonista de primeira ordem, com excelente acompanhamento, incluindo Django Reinhardt, guitarista cigano de *jazz*.
22. *Art Tatum* (Columbia 33CX 10115) o mais magnífico virtuose de *jazz* do período médio. 12".
23. *Benny Goodman Quartet* (HMV, DLPC 6). Excelente pequeno conjunto de *jazz* dos anos 30, com Lionel Hampton (vibrafone) e Teddy Wilson (piano). 10".
24. *Lester Young Memorial Album*, 1 e 2 (Fontana TFL 5064, 5065). Um solista e inovador de primeira grandeza, tendo como fundo uma das melhores orquestras de *swing*.

25. *The Real Fats Waller* (Camden, CDN 131). O mais encantador dos pianistas em suas apresentações características. 12".
26. *Spirituals to Swing*, 1 (Top Rank 35/064). Uma visão geral do *jazz* no período entre 1938-39, um ano de ouro. 12".
27. *Billie Holiday* (Commodore 30008). A melhor gravação da mais divina e trágica cantora de *blues*. 12".
28. *Charlie Christian* (Philips BBL 7172). Um guitarrista revolucionário e conjunto de primeira tocando *jazz* fronteiriço, entre o período médio e o moderno. 12".
29. *Lionel Hampton, Jivinn' the Vibes* (Camden CDN 129). O mais extrovertido e talentoso dos ritmistas em pequenos conjuntos ocasionais de qualidade de ouro. 12".
30. *James Rushing, If This Ain't the Blues* (Vanguard PPI 11008). *Jazz* do tipo eterno, tocado e cantado por músicos da tradição de Kansas City. 12".
31. *Vic Dickenson Septet*, 1 (Vanguard PPT 12000). Calmo e relaxado, música de *jam session* por músicos com linguagem do período médio. 10".

D. Jazz moderno

32. *The Immortal Charlie Parker* (London, cinco discos). Obras do período 1944-48 do gênio do *jazz* moderno e outros revolucionários.
33. *Charlie Parker-Dizzy Gillespie Quintet* (Columbia 33 C9026). Os principais modernistas em 1952. 10".
34. *Thelonious Monk, Brilliant Corners* (London LTZ-U 15097). Um pianista e compositor muito à frente de seu tempo, produzindo baladas e *blues* de pequenos conjuntos em linguagem moderna.
35. *SPJ Jazz* (Esquire 32-049). Bud Powell, o principal pianista moderno, com Sonny Stitt, um excelente saxofonista. 12".
36. *Miles Davis: Milestones* (Fontana TFL 5035). Apresentações características e soberbas do principal artista da década de 1950, com excelentes acompanhantes (Coltrane, Adderly, Red Garland, Philly Joe Jones Chambers). 12".
37. *Sonny Rollins Plus Four* (Esquire 32-025). Um baterista, trompete e sax tenor modernos à vanguarda. 12".
38. *West Coast Jazz* (Vogue LAE 12038). Exemplos da escola *cool* branca em 1955 (Mulligan, Baker, Sims, Konitz, *et alii.*). 12".
39. *Modern Jazz Quartet: One Never Knows* (London LTZ-K 15140). Música de câmara do estilo *cool* de *jazz*, muito bem tocada e dirigida pela sofisticada inteligência musical de John Lewis. 12".
40. *Ornette Coleman, Tomorrow is the Question* (Vogue LAC 122228). O revolucionário de 1959-60. 12".

Um outro disco deve ser recomendado: *What is Jazz?*, uma aula ilustrada por Leonard Bernstein, pianista, compositor e regente da Orquestra Filarmônica de Nova York (Philips BBL 7149). É a mais clara e mais bem bolada das introduções musicais ao *jazz* para o leigo até hoje.

Leitura complementar 1989

A quantidade de livros sobre *jazz* é hoje tão grande que não poderia ser coberta em umas poucas páginas. *The New Grove: Gospel, Blues and Jazz* (Londres, 1987), que traz alguns artigos relevantes da famosa encyclopédia musical, contém uma bibliografia de doze páginas sobre *jazz* e outra de dez páginas sobre *blues*, e ambas já estão defasadas. Tanto o texto quanto as bibliografias merecem ser consultados.

A lista dos seis melhores livros sobre *jazz* já publicados não mudou desde a primeira publicação deste livro. Em minha opinião ela deveria conter:

1. N. Hentof e N. Shapiro (orgs.), *Hear Me Talkin' To Ya* (Londres, 1955). *Jazz* de Nova Orleans até o período *cool*, conforme opinião dos músicos e em suas próprias palavras. O melhor livro geral sobre o assunto.
2. S. Finkelstein, *Jazz, A People's Music* (Nova York, 1948, 1975). Não sectário, claro, perspicaz tanto na esfera sociológica quanto na esfera musical, dirigido ao leigo.
3. James Lincoln Collier, *The Making of Jazz: A Comprehensive History* (Londres, 1978). O fato de o autor possuir tanto conhecimentos de *jazz* quanto treino histórico ajuda a fazer desse maciço livro de capa mole o melhor volume histórico impresso. A bibliografia, porém, não é adequada.
4. André Hodeir, *Jazz, Its Evolution and Essence* (Londres, 1956, 1975) já não é mais o principal trabalho crítico para os leitores com educação musical — os leitores podem hoje em dia consultar Max Harrison (por exemplo, *The New Grove*) e vários outros trabalhos de Martin Williams (por exemplo, *The Jazz Tradition*, Nova York,

- 1970, 1983) — no entanto, um trabalho por um autor francês merece constar de uma lista resumida, dado o papel que os escritores franceses desempenharam inserindo o *jazz* no mapa crítico.
5. Whitney Balliet, *American Musicians: 56 Portraits in Jazz* (Nova York - Oxford, 1986). Esses “perfis”, escritos há mais de 24 anos pelo crítico de *jazz* da revista *New Yorker*, contêm as melhores descrições escritas sobre o que faz o músico de *jazz* e como é o seu som.
 6. W. Broonzy e Y. Bruynoghe, *Big Bill Blues* (Londres, 1955). Excelente introdução ao mundo dos cantores de *blues* menestréis, meio mito, meio saga.

Quem pode dizer que discos ou fitas estarão disponíveis quando o leitor estiver lendo este livro, ou que estarão disponíveis nos próximos dois anos, e por que gravadoras? Isso torna as listagens de discos algo bastante acadêmico. Mas ainda assim cito o *The Rolling Stone Jazz Record Guide*, porque ele dá uma boa idéia do que estava disponível em meados dos anos 80 e é especialmente completo para o *jazz* do período 1960-1985, tendo notas concisas de excelente qualidade a respeito dos músicos e suas gravações. Dentre as referências bibliográficas, a *Encyclopedia of Jazz*, de Leonard Feather, e seus vários suplementos são freqüentemente reeditados — o mesmo vale para o impagável *Who's Who of Jazz*, de John Chilton, que inclui músicos nascidos antes de 1920.

As biografias de *jazz* e as autobiografias (por *ghost writers* total ou parcialmente), são um ramo popular da literatura, embora sejam quase sempre compilações de material de formato pouco trabalhado. John Chilton está entre os estudiosos de bibliografias mais produtivos, autor de valiosos trabalhos sobre Billie Holiday (*Billie's Blues*, 1975) Louis Armstrong (com Max Jones: *The Louis Armstrong Story*, 1971) e mais recentemente *Sidney Bechet* (1987) sobre este gênio, e Alan Lomax, *Mr. Jelly-Roll* (1950, 1973), mais bem escrito do que a maioria dos trabalhos do gênero, fala da vida e da época de um “créole Benvenuto Cellini”. Embora controverso, recomendo *Duke Ellington*, de James Lincoln Collier (1987). A. B. Spelman, *Four Lives in the Bebop Business* (1985) fala do *avant-garde*.

A história do *jazz* ainda não foi completamente desenvolvida, a não ser por um excelente trabalho de história social: S. Frederick Starr, *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union* (1983). Para aficionados britânicos, *A History of Jazz in Britain 1919-1950* (1984) e — com Alun Morgan — *A History of Jazz in Great Britain 1950-1970* são um bom registro.

Na primeira edição deste livro eu escrevi: “Quanto menos se falar a respeito de romances, contos ou poemas de *jazz*, melhor. Com a provável exceção de *The Horn*, de John Clellon Holmes. Essa opinião ainda

é válida, se pudermos acrescentar o romance de Josef Skvorecky *The Bass Saxophone*, que também contém uma introdução autobiográfico-crítica do autor, um romancista checo emigrado, atualmente professor em Toronto. De outro lado, temos grandes quantidades de fotografias de *jazz* (para uma lista de iconografias, ver *The New Grove*) e, por fim, um filme de longa-metragem com uma história genuína sobre *jazz*, o esplêndido *Round Midnight*, de Bertrand Tavernier, com a magnífica interpretação do saxofonista Dexter Gordon e música bastante razoável.

Glossário

- Ad libitum** Na acepção da palavra, à vontade. Por extensão, improvisação.
- Avant-garde** Vanguarda. Denominação genérica das formas mais livres do jazz contemporâneo, a partir de meados da década de 60.
- Bebop** (ou bop) Primeiro estilo de jazz moderno, praticado a partir da primeira metade da década de 40. Suas principais expressões foram, inicialmente, Thelonious Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Kenny Clarke.
- Beat** Pulsação rítmica básica que caracteriza o jazz. No jargão do jazz, fala-se em *two beat* quando são sublinhados dois tempos, e em *four beat* quando os quatro tempos são igualmente ressaltados.
- Big band** Orquestra de jazz, geralmente entre 14 e 20 músicos. A orquestra-padrão de Benny Goodman era de 14 músicos, a de Duke Ellington de 15, a de Count Basie chegou a 18.
- Blowing session** Sessão descontraída de jazz, o mesmo que *jam session*.
- Blue note** A terça e a sétima bemolizadas, características da escala de blues.
- Blues** Forma de música folclórica, inicialmente vocal e depois instrumental, criada pelos negros do Sul dos Estados Unidos no século XIX, foi com o *ragtime* uma das principais raízes do jazz. Sua estrutura básica era de 12 compassos, divididos em três seqüências de quatro compassos. As *blue notes* emprestam-lhe caráter harmônico-melódico pungente, seja em tempo rápido ou lento.
- Bluesman** Músico (cantor ou instrumentista) que utiliza o blues como matéria-prima de expressão.

Blues shouter Bluesman que se exprime de modo particularmente vigoroso, de maneira gritada e exasperada.

Blues singer Cantor de *blues*.

Boogie Woogie Forma de *blues*, tocada no piano, caracterizada por uma figura rítmica obsessiva na mão esquerda, enquanto a direita se dedica a desenhar uma linha melódica rápida, cheia de *tremolos*. Seus cultores mais eminentes foram Meade Lux Lewis, Albert Ammons, Pete Johnson, Jimmy Yancey e Pinetop Smith.

Bop Ver *Bebop*.

Bopper Músico que toca no estilo *bop*.

Brass band Bandas negras de instrumentos de sopro do fim do século XIX, início do XX, típicas de Nova Orleans. Tocavam em festas públicas, como o "Mardi Gras" (Terça-Feira Gorda), em enterros e casamentos.

Break Cadenza rítmico-melódica inserida pelo improvisador (instrumentista ou cantor) no meio de um solo, enquanto o acompanhamento rítmico é suspenso.

Break chorus Um *break* cuja duração é a de um *chorus*.

Bridge Literalmente, ponte. É a terceira seção (de oito compassos) de um tema de 32 compassos, na forma tradicional AABA. Um tema clássico de *jazz* contém o tema propriamente dito, de oito compassos, e um subtema (B, a *bridge*), também de oito. O tema principal é tocado duas vezes, vindo depois a *bridge*, e por fim a retomada do tema principal.

Cadenza Demonstração de virtuosismo do solista, que improvisa sem acompanhamento. Na música erudita, parte integrante dos concertos para instrumento solista (piano, violino, violoncelo) e orquestra.

Cake-walk Dança criada em fins do século XIX pelos negros norte-americanos.

Chorus Um dos segmentos de um solo, contado pelo número de compassos (12, 16 ou 32, geralmente).

Combo Pequeno conjunto de *jazz*, até oito membros. A palavra é uma abreviação de "combination of musicians" (combinação de músicos).

Créole Mestiço de negro e francês, comum na Luisiana, particularmente em Nova Orleans. O *créole* tinha um *status* social superior ao do negro propriamente dito. Músicos de grande prestígio na Nova Orleans do início do século eram *créole*, como "Jelly-Roll Morton" (aliás Ferdinand Joseph La Menthe), Alphonse Picou, Barney Bigard, Honoré Dutray.

Dixieland Literalmente, a região de Dixie, o Sul dos Estados Unidos, a terra ao sul da linha imaginária entre as cidades de Madison e Di-

xie. Como estilo de *jazz*, adaptação do estilo Nova Orleans, feita a partir da Original Dixieland Jazz Band, formada em 1908 por Nick La Rocca, por músicos brancos de Chicago, na década de 20.

Drive No jargão jazzístico, tocar com vigor e "garra".

Field-holler É um *blues* primitivo, o gemido ou grito dos escravos nas plantações e na construção de estradas de ferro.

Flatted fifth Quinta bemolizada. Numa escala de dó maior, o acorde dó-sol bemol.

Flatted seventh Sétima bemolizada. Numa escala de dó maior, o acorde dó-si bemol, típico do *blues* (*blue note*).

Flügelhorn (fliscorne) Espécie de trompete, de som mais encorpado e caloso.

Funky Designação do estilo vigoroso, pleno de *swing*, fortemente marcado pelos *blues*, característico de músicos e *combos* que se notabilizaram nos anos 50 e 60 (Horace Silver, The Jazz Messengers). *

Gospel Literalmente, Evangelho. Na tradição musical norte-americana, a música de igreja das congregações negras, fruto da adaptação do hinário protestante à cultura musical afro-americana.

Gospel singer Cantor(a) de *gospel*.

Groovy O mesmo que *funky*, ou o que tem muito *swing*.

Growl Efeito que se obtém no trompete e no trombone, semelhante a um grunhido; sonoridade rouca.

Head arrangement "Arranjo de cabeça"; arranjo oral feito durante um ensaio.

Honk Literalmente, grasnar de pato. Som cavo produzido no registro grave do saxofone para pontuar rítmica e sonoramente uma frase melódica.

Hot Adjetivava, antigamente, o que os admiradores dos estilos New Orleans e clássico consideravam o verdadeiro *jazz*. Também usado para distinguir o *jazz* que tem *swing* de sua contrafação mecânica.

Jam session Grupo de músicos improvisando, sem arranjos, sobre temas propostos.

Legato Maneira de tocar as notas interligadamente, em cadeia, sem interrupção.

Mainstream Ao pé da letra, corrente principal. Nesta concepção, designa a linha de evolução normal do *jazz* que mantém, sempre, um compromisso com suas raízes e tradições. Designa, igualmente, o estilo intermediário entre o *jazz* tradicional e o moderno, também conhecido como *middle jazz*.

Marching band O mesmo que *brass band*.

Medley Temas diferentes, apresentados brevemente em série, mas mantendo uma certa unidade estilística.

Middle jazz O mesmo que *mainstream*.

Multi-tracking Superposição de faixas gravadas.

New thing Denominação genérica do *jazz* de vanguarda dos anos 60, a partir de Ornette Coleman.

New wave O mesmo que *New thing*.

Ostinato Repetição obsessiva de uma nota ou de um tema.

Pedal tone tom sustentado na linha do baixo durante vários compassos, sobre os quais as harmonias podem mudar constantemente.

Pocket trumpet Minitrompete, cujo pavilhão em grande parte cerrado produz um som menos amplo, mas mais cortante.

Ragtime Tipo de música surgida no fim do século XIX na Luisiana e no Missouri, é a versão negra, muito sincopada, da música pianística européia de salão. Seus cultores mais famosos foram Scott Joplin (1868-1917) e Tom Turpin (1873-1922).

Riff Motivo rítmico-melódico, de dois ou quatro compassos, repetidos por uma das seções da orquestra (palhetas ou metais) ou por toda a orquestra.

Ring-shout Dança cantada de certas congregações negras, em forma responorial.

Scat Improvisação vocal em que as palavras (letras das músicas) são substituídas por um silabar onomatopáico.

Shouter Ver *blues shouter*.

Sideman Membro de um conjunto ou orquestra que não é o líder.

Soul (ou Soul music) Literalmente, alma. Adjetiva um tipo de *jazz* moderno, fortemente marcado pelo langor dos *blues*.*

Spiritual Música vocal coletiva, criada pelos americanos no século XIX, de fundo religioso, cuja secularização e individualização propiciaram o surgimento do *blues*.

Standard Tema originalmente popular que passa a integrar o repertório dos músicos de *jazz* (*The Man I Love*, *Indiana*), ou tema jazzístico que passa a ser um clássico do estilo (*Night in Tunisia* é um *standard* do *bop*).

Stride Estilo de piano típico do Harlem dos anos 20 e 30 caracterizado pela marcação da mão esquerda tocando uma nota no primeiro e no terceiro *beats*, e um acorde de três ou quatro notas no segundo e quarto tempos. James P. Johnson (1891-1955) e Fats Waller (1904-1943) foram seus cultores mais importantes.

Stomps Termo muito empregado por historiadores de *jazz*. Segundo Gunther Schuller, é sinônimo de *blues*, possuindo, no entanto, conotação extra de ritmo muito marcado.

Stop time Ritmo descontínuo, em que se toca, apenas, o primeiro de dois compassos.

Swing Balanço rítmico específico de *jazz*. Com maiúscula, estilo de *jazz* que teve sua época de ouro no fim da década de 30, início da de 40 (Benny Goodman, Count Basie etc.).

Tailgate style Estilo típico dos trombonistas de Nova Orleans. A denominação *tailgate* (porta ou portão traseiros) provém do fato de que, quando as bandas desfilavam em carroças, o trombonista tinha de tocar virado para fora, no fundo (*tailgate*) da carroça, a fim de movimentar com liberdade a vara de seu instrumento.

Toucher Toque. Palavra aplicada especialmente ao modo de um pianista ferir o teclado.

Washboard Literalmente, tábua de lavar roupa. É o instrumento rítmico mais primitivo do *jazz*, consistindo basicamente de uma folha de zinco ondulada, que é percutida pelos dedais do instrumentista.

* As expressões *funky* e *soul* dos anos 50 diferem inteiramente do seu significado atual, que passaram a ser marcas registradas da música *pop* americana; os músicos de rock apropriaram-se desses adjetivos para descrever ritmos, melodias, harmonias e coloridos tonais característicos da sua música.

Índice onomástico

- Adderley, Julian 'Cannonball', 129, 299
Allen, Henry 'Red', 134, 298
Amis, Kingsley, 258
Ammons, Albert, 141
Anderson, Marian, 129
Ansermet, Ernest, 73, 285
Armstrong, Louis, 28, 42, 54, 62, 69, 75, 80, 91, 97, 100, 107, 115, 120, 123, 132, 133, 137, 141, 146, 149, 150, 157, 159, 164, 165, 185, 186, 187, 204, 205, 208, 209, 213, 218, 220, 221, 222, 223, 230, 232, 234, 237, 255, 277, 286, 298
Auden, W. H., 148, 160
Baker, Chet, 255, 299
Barber, Chris, 260, 262
Barker, Danny, 92, 216
Basie, Count, 11, 22, 96, 111, 121, 121, 122, 129, 130, 139, 143, 156, 186, 202, 205, 207, 215, 247, 261
Bauduc, Ray, 234
Bechet, Sidney, 11, 23, 54, 75, 79, 132, 136, 163, 205, 216, 219, 285, 298
Becker, Howard, 233
Beiderbecke, Leon 'Bix', 116, 117, 134, 185, 204, 224, 233, 236, 237, 252, 298
Bell, Graeme, 80
Berendt, J. E., 116
Berigan, Bunny, 134, 233, 237, 255
Berlin, Irving, 71
Bernstein, Leonard, 160, 300
Berry, Chuck, 15, 16, 136, 298
Bigard, Barney, 54, 114, 121, 132, 153, 216
Billboard, 250, 251
Bishop, Walter, 227
Blake, Blind, 176
Blake, Eubie, 65
Blakey, Art, 98, 144, 226, 228
Blanton, Jimmy, 139
Blitzstein, Marc, 160
Blue Rhythm Band, 119
Bolden, Buddy, 59, 97, 217, 220
Bonano, Sharkey, 234
Borneman, Ernest, 118

Bostic, Earl, 136
Braff, Ruby, 209
Bragg, Dobby, 69
Braud, Wellman, 138
Broonzy, Big Bill, 109, 161, 168, 169, 170, 224
Brown, Henry, 69
Brown, Pete, 136
Brown, Ray, 67, 139
Brubeck, Dave, 128, 155, 197
Bruce, Lennie, 284
Brun, Philippe, 235
Brunies, George, 234
Bunn, Teddy, 139
Byas, Don, 136
Calloway, Blanche, 206
Calloway, Cab, 74, 124, 206, 222
Cameron, Isla, 264
Carey, Mult, 62, 217
Carmichael, Hoagy, 252
Carney, Harry, 34, 121, 136, 198
Carr, Leroy, 109
Carter, Benny, 128, 136, 215, 224, 232, 235, 298
Casa Loma Orchestra, 77, 251
Casey, Al., 67, 139
Catlett, Sidney, 143, 298
Chaloff, Serge, 136
Chambers, Paul, 299
Chaplin, Charlie, 36, 73, 149, 164
Chicago Rhythm Kings, 116
Chocolate Dandies, 119
Christian, Charlie, 20, 23, 98, 124, 139, 228, 299
Clarke, Kenny, 67, 124, 144, 227, 228
Clayton, Buck, 45, 75
Cocteau, Jean, 73, 256
Cohn, Al., 136
Coker, Henry, 45

Cole, Cozy, 143
Coleman, Bill, 75
Coleman, Ornette, 12, 23, 299
Coltrane, John, 12, 22, 129, 299
Colyer, Ken, 263
Condon, Eddie, 80, 205
Cotton Pickers, 67, 74, 118
Cox, Ida, 182
Crosby, Bing, 80, 185, 186, 236
Crosby, Bob, 80
Dameron Tadd, 98, 126
Davis, Miles, 11, 15, 21, 25, 29, 30, 91, 98, 124, 126, 127, 128, 134, 145, 163, 255, 299
Debussy, Claude, 120, 125, 159, 226, 252, 259
Delaunay, Charles, 256, 272
Delius, Frederick, 120, 125
Desdoumes, Mamie, 56
Dickenson, Vic, 134, 206, 299
Disney, Walt, 97
Dodds, Johnny, 62, 80, 126, 132
Dodds, Warren 'Baby', 142
Dominguez, Paul, 62
Dominique, Natty, 54, 217
Donegan, Lonnie, 260, 262, 265
Dorham, Kiny, 98
Dorsey Brothers, 117, 215, 255
Dorsey, Tommy, 135
Downbeat, 245, 248, 253
Dunham, Katherine, 163
Dutch Swing College, 80, 259
Eckstine, Billy, 67, 124, 224
Eisler, Hanns, 182
Ekyan, André, 235
Eldridge, Roy, 67, 134, 255
Elizalde, Fred, 75, 257, 258
Ellington, Duke, 11, 29, 66, 74, 92, 93, 114, 118, 119, 120, 121, 126, 127, 133, 134, 136, 138, 140, 143, 149, 153, 154, 163, 186, 196, 198, 205, 215, 224, 254, 257, 298

Evans, Herschel, 94
Evans, Gil, 30, 126
Finkelstein, S., 126
Fitzgerald, Ella, 11, 91, 110, 146
Foster, 'Pops', 138
Foster, Stephen, 57, 59, 147, 150
Fox, Charles, 118
Freeman, Bud, 136
Fuller, 'Blind Boy', 176
Fuller, Gil, 227
Gardner, Brother Lazarus, 57
Garland, Red, 299
Garner, Erroll, 67, 140
Gershwin, George, 74, 147, 148, 150, 153, 160
Getz, Stan, 136
Gillespie, Dizzy, 11, 12, 92, 98, 99, 123, 124, 127, 134, 225, 227, 228, 232, 237, 255
Gleason, Ralph, 196
Goldkette, Jean, 67
Goodman, Benny, 76, 77, 96, 117, 124, 132, 204, 205, 215, 241, 255, 298
Gould, Walter, 65
Granz, Norman, 162, 195, 197, 207, 285
Grapelly, Stephane, 145
Graupner, Gottlieb, 58
Gray, Wardell, 136
Green, Charlie 'Big', 134
Greene, Freddie, 139
Gregory, Edmund, 226
Guthrie, Woodie, 264
Hackett, Bobby, 134
Hall, Edmond, 132
Hall, Henry, 235
Hamilton, Chico, 144, 154, 228
Hammond, John, 75, 200, 261
Hampton, Lionel, 67, 122, 123, 143, 145, 232, 261, 299
Handy, W. C., 53, 54, 64, 69, 72, 151, 214, 215, 223
Harris, Rex, 261
Harrison, Jimmy, 67, 134
Hawkins, Coleman, 11, 75, 136, 222, 235, 298
Heath, Percy, 139, 224
Henderson, Fletcher, 74, 118, 164, 165, 215
Hentoff, Nat, 165
Herman, Woody, 22, 124, 215, 266
Higginbotham, J. C., 134
Hill, Bertha 'Chippie', 109, 171, 216
Hill, Teddy, 124
Hines, Earl, 74, 141
Hinton, Milt, 92
Hobson, Wilder, 56, 116
Hodeir, André, 120, 123, 128, 152, 153, 156, 160, 250, 256
Hodges, Johnny, 11, 46, 121, 135
Holiday, Billie, 20, 91, 111, 146, 216, 261
Hopkins, Claude, 119, 206
Hopkins, Sam 'Lightning', 88, 109, 170, 264
Howard, Paul, 65
'Howlin' Wolf, 109
Hughes, Langston, 161
Hughes, Spike, 75, 204, 257, 258, 298
Hylton, Jack, 73, 192, 235
Irvis, Charlie, 153
Ives, Burl, 264
Jackson, Bessie, 111, 264
Jackson, Mahalia, 11, 106, 113, 214, 297
Jackson, Milt, 98, 145, 204, 224
Jackson, Rudy, 75
Jackson, Tony, 249
Jacob, Max, 256
Jacquet, Illinois, 136
James, Harry, 215, 255

Jazz Hot, Le, 73, 256
Jazz Music, 260
Jazz News, 247
Jefferson, 'Blind Lemon', 109, 176
Johnson, Bunk, 56, 59, 62, 217
Johnson, 'Blind Willie', 112, 176
Johnson, Gus, 130
Johnson, J. J., 134, 232
Johnson, James P., 58, 107, 125, 140, 240
Johnson, Lonnie, 139
Johnson, Osie, 191
Johnson, Al., 223
Johnson, Pete, 261
Jones, Isham, 71
Jones, Jo, 143
Jones, 'Philly Joe', 299
Joplin, Scott, 58
Kahn, Roger Wolfe, 236
Kaminsky, Max, 134
Kaye, Sammy, 187
Kelly, Chris, 216
Keppard, Freddy, 65
Kerouac, Jack, 28, 160
Kirby, John, 138
Kirk, Andy, 75
Konitz, Lee, 128, 137, 299
Korner, Alexis, 168
Krenek, Ernst, 159
Krupa, Gene, 138
Ladnier, Tommy, 79, 133, 143, 205, 219, 298
Lambert, Constant, 160, 205
Lang, Eddie, 138, 236, 237
Lang, Iain, 68, 109
Lanigan, Jim, 252
La Rocca, Nick, 234
Ledbetter, Huddie ('Leadbelly'), 78, 91, 115, 168, 176, 263, 265, 292
Lewis George, 216, 263
Lewis John, 80, 105, 126, 149, 154, 155, 224

Lewis, Meade Lux, 32, 67, 141
Lewis, Ted, 204, 215, 234, 236
Lindsay, Vachel, 160
Lloyd, A. L., 55
Lofton, 'Cripple Clarence', 32, 215
Lomax, Alan, 55, 62, 79, 214
Lombardo, Guy, 77, 187
Loyacano, 234
Lunceford, Jimmy, 74, 121, 143, 215, 261
Luter, Claude, 80
Lyttelton, Humphrey, 197, 204, 260, 262
Mailer, Norman, 229, 249
Manone, 'Wingy', 234
Marshall, Kaiser, 142
McColl, Ewan, 55, 264
McGhee, Brownie, 88, 109, 168, 169
McKinney's Cotton Pickers. *Ver Cotton Pickers*
McPartland, Jimmy, 252
McShann, Jay, 124
Melody Maker, 195, 247, 250, 255, 257, 262
Metronome, 255
Mezzrow, Mezz, 79, 205, 229, 230, 231, 255, 277, 298
Miley, 'Bubble', 121, 133
Milhaud, Darius, 73, 79, 97, 159
Mili Gjon, 162
Miller, Glenn, 77, 96, 117, 121, 215, 255
Mingus, Charles, 11, 12, 139
Minton, Henry, 190
Modern Jazz Quartet, 13, 22, 127, 131, 149, 163, 197, 204, 224, 226, 232, 299
Mole, Miff, 117, 236
Monk, Thelonius, 11, 98, 127, 129, 140, 155, 226, 237, 299
Montgomery, 'Little Brother', 215

Morton, 'Jelly-roll', 53, 62, 64, 79, 114, 116, 126, 132, 140, 152, 154, 155, 182, 205, 215, 246, 248, 249, 257, 262, 298
Moten, Bennie, 74, 206
Mulligan, Gerry, 136
Nanton, 'Tricky Sam', 121, 134
Napoleon, Phil, 117
Navarro, Fats, 134, 228
Nelson, Red, 32
Nelson, Romeo, 69
Newton, Frankie, 11, 133
Nicholas, Albert, 132, 217
Nichols, Red, 117
Noone, Jimmy, 132
O'Brien, Floyd, 116, 252
Oliver, Joe 'King', 44, 72, 97, 115, 116, 133, 189, 194, 207, 215, 217, 221, 262, 263, 267, 298
Oliver, Sy, 126, 143, 215
Original Dixieland Jazz Band, 29, 69, 70, 71, 76
Osborne, John, 263
Page, Walter, 138
Panassié, Hugues, 79, 256, 261
Parker, Charlie, 23, 25, 28, 38, 106, 122, 130, 135, 136, 137, 150, 151, 156, 157, 204, 228, 230, 232, 237, 277, 299
Patterson, Ottlie, 260, 262
Pepper, Art, 137
Perez, Manuel, 59
Peterson, Oscar, 29
Petrillo, James, Caesar, 201
Pettiford, Oscar, 131, 139
Picou, Alphonse, 59, 201, 216
Pollack, Ben, 215, 255
Porter, Cole, 45
Powell, Bud, 98, 140, 299
Powell, 'Specs', 191
Pozo, Chano, 53, 144
Presley, Elvis, 16, 186, 265
Quinteto do Hot Club da França, 76, 259
Rainey, Gertrude 'Ma', 58, 109, 216
Rappolo, Leon, 234
Ravel, Maurice, 120, 159, 226
Redman, Don, 118, 122, 126, 215
Reinhardt, Django, 75, 76, 138, 139, 145, 298
Reisz, Karel, 162
Roach, Max, 98, 144, 228, 230
Robinson, Jim, 62
Rollini, Adrian, 117
Rollins, Sonny, 45, 129, 137, 299
Rushing, Jimmy, 111, 122, 169, 261
Russell, Luis, 74, 75, 119
Russell, 'Pee Wee', 11, 132, 198, 252
Sahl, Mort, 284
St Cyr, Johnny, 39, 54, 79, 139, 217, 237
'Saint Louis Jimmy', 170
Sbarbaro, 234
Seeger, Pete, 264
Shapiro, Nat, 165
Shavers, Charlie, 123
Shaw, Artie, 96, 255
Simeon, Omer, 114
Sims, Zoot, 136, 299
Sinatra, Frank, 186
Singleton, 'Zutty', 142
Smith, Bessie, 32, 89, 107, 108, 110, 120, 150, 157, 160, 171, 180, 182, 220, 232, 263, 277, 286, 297
Smith, Carrie, 28
Smith, Clara, 109
Smith, Clarence, 'Pinetop', 141, 215
Smith, Joe, 107, 133
Smith, 'Stuff' 145

- Smith, Willie, 136
Smith, Willie, 'The Lion', 93, 140, 240
South, Eddie, 145
Spanier, Muggsy, 80, 116, 134
'Speckled, Red', 69, 215
Stearns, Marshall, 51, 80, 106
Stewart, Rex, 33, 187
Stitt, Sonny, 137, 299
Stravinsky, Igor, 73, 159, 160, 187, 226
Strayhorn, Billy, 67
Sweatman, Wilbur, 71
Sykes, Roosevelt, 264
Tatum, Art, 38, 140, 298
Taylor, Montana, 69, 141
Teagarden, Jack, 11, 135
Terry, Sonny, 80, 106, 109, 167, 168, 169
Teschemacher, Frank, 116, 132, 233, 237, 252
Thompson, Lucky, 136
Tough, Dave, 116, 143, 252
Tristano, Lennie, 128
Trumbauer, Frank, 117, 136, 236
Tucker, Bessie, 69
Turner, Joe, 111, 156, 169, 261
Turpim, Tom, 189
Vaughan, Sarah, 110, 146, 196
Venuti, Joe, 117, 145
Wain, John, 258
Walder, Herman, 94
Walker, Frank, 180
Wallace, Sippie, 109
Waller, Fats, 91, 140, 145, 187, 220, 221, 222, 223, 224, 232, 246, 299
Waters, Ethel, 110, 146, 216
Watters, Lu, 80
Weatherford, Teddy, 75
Webb, Chick, 95, 96, 122, 143, 222, 263
Webb, George, 80, 262
Webster, Ben, 11, 94, 95, 136
Weill, Kurt, 159
Wells, Dicky, 134, 156, 232, 298
Wess, Frank, 145
White, Josh, 168, 215, 264
Whiteman, Paul, 46, 47, 71, 118, 155, 204, 215, 236, 237
Whyte, Zach, 206
Williams, Clarence, 69
Williams, Cootie, 121, 133
Williams, Mary Lou, 67, 94, 140
Williamson, 'Sonny Boy' 264
Wilson, 'Shadows', 191
Wilson, Teddy, 120, 224, 298
Winding, Kai, 135
Yancey, Jimmy, 107, 141, 156
'Yas Yas Girl', 111
Young, Lester, 44, 94, 95, 117, 129, 136, 298