

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, JORNALISMO E SERVIÇO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

FERNANDO VINÍCIUS BAÊTA CIRÍACO

Ritornelo: Uma História do Jazz

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, JORNALISMO E SERVIÇO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

FERNANDO VINÍCIUS BAÊTA CIRÍACO

Ritornelo: Uma História do Jazz

Memorial descritivo de produto jornalístico apresentado ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucília Borges

C578r Ciriaco, Fernando Vinicius Baêta
Ritornelo [recurso eletrônico] : uma história do Jazz
/ Fernando Vinicius Baêta Ciriaco.-Mariana, MG, 2017.
1 CD-ROM; 4 3/4 pol.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Sociais
Aplicadas, Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo
e Serviço Social, DECSO/ICSA/UPOP

1. Jazz - Teses. 2. MEM. 3. Música - Ritornelo - Teses.
4. Monografia. 5. Música - Teses - Estética. I.Borges,
Maria Lucilia. II.Universidade Federal de Ouro Preto
- Instituto de Ciências Sociais Aplicadas - Departamento
de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social.
III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 654.19
: 15
: 1418829

Fernando Vinicius Baêta Ciríaco

Curso de Jornalismo – UFOP

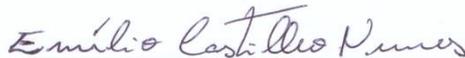
RITORNELO:
UMA HISTÓRIA DO JAZZ

Trabalho apresentado ao Curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lucília Borges.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração



Emilio Castilho Nunes - Mestre pela University of Louisville - Kentucky



Profa. Dra. Maria Lucília Borges

Mariana, 03 de agosto de 2017.

Agradecimentos

À família que me foi dada, principalmente a Dinda e a Aninha.

À família que construí, a Pretinha, o Duke, a Saci e a Jas.

À orientadora Maria Lucilia Borges, e por consequência à UFOP e toda sua comunidade.

Em memória de Eli Ciríaco.

Resumo

Este trabalho é o memorial descritivo do rádio-documentário “Ritornelo: Uma história do Jazz”. O produto conta a história do jazz apresentando músicas que mostram as relações entre os músicos e os movimentos sociais do século XX nos Estados Unidos. As bases estéticas sobre as quais está construído o rádio-documentário são apresentadas, bem como os conceitos de desterritorialização e ritornelo criados pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Palavras-chave: Jazz, Música, Ritornelo

Abstract

This work is the descriptive memorial of the radio-documentary “Ritornelo: Uma história do Jazz”. The product tells the history of jazz, presenting musics that shows the relationship between the musicians and the social movements of the XX century in the United States. The aesthetics concepts that support the radio-documentary are presented, as the concepts of desterritorialization and refrain created by Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Keywords: Music, Jazz, Refrain

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1: Conceitos	10
Capítulo 2: Momento Histórico	15
Capítulo 3: Quando o trabalho se aproxima da geografia	19
Capítulo 4: Ritornelo: Uma História do Jazz	21
Sobre o Roteiro/Sobre a linearidade	30
Considerações Finais	32
Referências Bibliográficas	33

Introdução

Este memorial descreve os princípios que foram utilizados como base para a construção do documentário *Ritornelo: Uma História do Jazz*, trazendo não só a perspectiva histórica do movimento musical que veio a se chamar jazz, mas uma abordagem dentro das perspectivas trazidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, principalmente no volume quatro do livro *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, e também abordados nos livros *O que é Filosofia* e *Diálogos* (este, escrito por Deleuze e Claire Parnet)

A ideia inicial surgiu por causa da minha relação com a música, passou por uma etapa similar ao trabalho do historiador, e deve conter nessas linhas uma relação íntima com o trabalho do geógrafo. Pois ao traçar os processos pelos quais passou o jazz deve-se levar em conta não apenas uma minoria, um momento histórico, mas mapear os territórios e as diversas minorias que trabalhavam por dentro, modificando a própria função das ondas sonoras a cada reverberação dos devires transferidos aos instrumentos musicais.

No que tange o processo histórico, cabe dizer que a história do jazz é a história do embate cultural entre descendentes de africanos e descendentes dos colonizadores europeus no continente americano do século XX. Seus momentos históricos até a década de 60 estão densamente catalogados no livro “História Social do Jazz” de Eric Hobbessbawn. Além de sua capacidade como historiador, o autor diz ter visto com seus próprios olhos os principais nomes dentre os músicos citados no livro.

Capítulo 1: Conceitos

Um segundo.

Atravessado por uma descarga elétrica, um cristal de quartzo vibra 32 768 vezes, enquanto conexões cerebrais transformam a luz e os sons ao seu redor em sensações. Um horizonte caótico de acontecimentos que vai ao infinito, em constante movimento, que você percebe através de uma ferramenta que capta ondas sonoras e feixes de luz e, através de conexões neuronais, não só percebe o fluxo de movimentos ao redor, mas memoriza as sensações e possibilita um retorno pelas conexões feitas. Estamos, portanto, condicionados a compreender o tempo através das nossas memórias, das sensações apreendidas do caos e transformadas em lembranças que se manifestam consciente ou inconscientemente.

Assim, o tempo cindido em dois¹ justamente pela nossa capacidade de percepção pode ser compreendido com um retorno – não pela história, mas pelas leis da relatividade geral. Tomando então a previsão de que se voltarmos 13,7 bilhões² de anos no tempo, recolocando assim os cristais de quartzo todos de volta, estaremos diante da explosão de uma partícula inicial que contém em si todos os elementos do universo condensados. Explosão que deu origem a uma reação em cadeia, a um movimento contínuo de expansão, e, portanto, ao tempo. É nesse sentido que é possível conceber o não pré-existente, enquanto um resultado do movimento contínuo, que se liga com a primeira explosão da partícula primordial.

¹ “Num, sabe-se que uma coisa vem depois da outra, dia sucedendo a noite que sucede o dia, no outro as coisas não vêm, já estão, como possibilidades, presentes em potência. Sem sol nem lua, entre uma coisa e outra. Tempo suspenso. Como se um outro tempo sobrevoasse o tempo que nem é o tempo cronológico (o tempo do relógio) nem o tempo subjetivo (o tempo das experiências particulares) mas um entre-tempo, que sobreexiste entre o tempo subjetivo e o tempo mecânico, como uma linha que corta as noções de tempo espalhando passado, presente e futuro para todas as direções”(BORGES, 83, 2008)

² “o tempo — assim como o espaço —, é finita em extensão. É como uma linha com duas pontas, ou limites. Portanto, o tempo tem um fim e também tem um princípio. De fato, todas as soluções das equações de Einstein, nas quais o universo tem a quantidade de matéria que observamos, têm uma característica muito importante em comum: em algum momento do passado (cerca de 13,7 bilhões de anos atrás), a distância entre galáxias vizinhas tem de ter sido zero. Em outras palavras, o universo inteiro estava espremido num único ponto com tamanho zero, como uma esfera de raio zero. Nesse momento, a densidade do universo e a curvatura do espaço-tempo teriam sido infinitas. É o momento a que chamamos de big bang.”(HAWKING, 2005, 46)

Desse universo que nos rodeia extraímos as forças que nos guiam, nossos devires. O devir³ é o impulso que nos leva para aquilo que estamos em via de nos tornar, e através do qual nos tornamos. Não é imitar ou produzir. É antes, o desejo⁴ que move o ser, que conduz o pássaro na canção que marca seu território. Não é um verbo, mas todos os verbos contidos em um só termo, que ilustra o devir-mosca que leva a aranha a construir sua teia, o devir-animal, que nos leva em direção à matilha.

E é nessa relação com a matilha que surge o conceito de multiplicidade⁵. Na luta contra o caos, seres precisam construir uma organização que enfrente as questões que afectam um grupo. A multiplicidade é formada por indivíduos singulares, que atuando em simbiose constituem um sistema que não se define por um de seus elementos ou um poder central, mas, porque está sempre em constante mutação, só pode ser caracterizada pela "anomalia", que é o limiar de cada multiplicidade. O "anômalo"⁶ atua não só como fronteira do centro de estabilidade temporário no qual se situa, e portanto, dá luz à sua

³ “Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", nem "produzir”.” (DELEUZE;GUATARRI, 15, 1997)

⁴ “Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo” (DELEUZE;GUATARRI, 55, 1997)

⁵ “As matilhas, as multiplicidades não param, portanto, de se transformar umas nas outras, de passar umas pelas outras. Os lobisomens, uma vez mortos, transformam-se em vampiros. Não é de se espantar, a tal ponto o devir e a multiplicidade são uma só e mesma coisa. Uma multiplicidade não se define por seus elementos, nem por um centro de unificação ou de compreensão. Ela se define pelo número de suas dimensões; ela não se divide, não perde nem ganha dimensão alguma sem mudar de natureza. Como as variações de suas dimensões lhe são imanentes, dá no mesmo dizer que cada multiplicidade já é composta de termos heterogêneos em simbiose, ou que ela não para de se transformar em outras multiplicidades de enfiada, segundo seus limiares e suas portas” (*Ibidem.*, 27)

⁶ “Vê-se que o Anômalo, o Outsider, tem muitas funções: ele não só bordejia cada multiplicidade cuja estabilidade temporária ou local ele determina, com a dimensão máxima provisória; ele não só é a condição da aliança necessária ao devir; como conduz as transformações de devir ou as passagens de multiplicidades cada vez mais longe na linha de fuga. Moby Dick é a Muralha branca que bordejia a matilha; ela é também o Termo da aliança demoníaca; ela é enfim a terrível Linha de pesca, tendo ela própria a extremidade livre, a linha que atravessa o muro e arrasta o capitão, até onde? ao nada...” (*ibidem*, 28)

definição; como também, através das linhas de fuga, guia as constantes transformações decorrentes de comunicações transversais entre as multiplicidades. As linhas de fuga são, portanto, definidas como os diversos pontos de intersecção entre as multiplicidades.

O conceito de multiplicidade deve ser compreendido de forma ainda mais ampla, abrangendo a inter-relação de elementos que possuem características de naturezas diferentes, embora não excludentes. E nessa manifestação, as multiplicidades estão sempre entrando umas nas outras, ganhando novas dimensões, criando novas linhas de escape, sempre na fuga do anômalo.

As velocidades e repousos das ondas que nos atingem a todo instante nos impelem a uma fuga do horizonte caótico que nos cerca, não um abandono, mas uma evasão carregando todos os tesouros escondidos sob as sensações, e, com esse corpo sem órgãos trazido na algibeira, construir um lugar seguro. Extrair dos movimentos uma expressividade que conecte as linhas, uma territorialização. Território existe porque existe arte. Um músico territorializa técnicas para fazer vibrar com seu instrumento ondas sonoras que ressoam em outros territórios, outras técnicas, outros ouvidos. É a expressão quem define os limites do território, e nesse sentido o território e as funções que nele exerce são produtos da territorialização⁷.

O território realiza dois⁸ efeitos: uma reorganização das funções e um reagrupamento de forças. Uma profissão, por exemplo, necessita da organização das funções dos membros em busca de um ideal de produção, e é, portanto, uma territorialização. Uma religião ou ritual produz em seus fiéis uma concentração de forças em torno de uma fé, é, então, outra territorialização causando um efeito de reagrupamento de forças. O território é, portanto, um estágio que surge da territorialização, e que esta, após ser constituído o território, tem suas funções reorganizadas no próprio território.

Já foi dito que a arte é essencial ao território. Isso se dá, por causa do Ritornelo. O ritornelo é um agenciamento territorial, territorializante. É um recurso que fixa um ponto

⁷ “As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território. É bem nesse sentido que o território e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização.” (DELEUZE;GUATTARI, 106, 1997)

⁸ “Com efeito, é bem verdade que num território realizam-se dois efeitos notáveis: uma reorganização das funções, um reagrupamento das forças”(Ibidem, 113)

como centro em meio ao caos⁹; dá ordem e cria temporariamente um abrigo estável ao redor do centro estabelecido; e cria linhas de fuga que vão em direção a outros agenciamentos. São as três coisas ao mesmo tempo, concorrendo entre si, e por isso, mesmo que assumam diferentes funções, o agenciamento traz sempre consigo as assinaturas do território em que foi gerado.

Mas a música¹⁰ traz consigo um princípio composicional transcendente, que impede que a organização transmita por si só as especificidades do organizador. O ritornelo ganha assim um caráter desterritorializado, e, com sua potência de destruição, atua como expressão desterritorializante. Pois o ritornelo é o conteúdo da música. Os motivos podem ser a angústia, o medo, o amor, mas o ritornelo é o bloco de conteúdo propriamente musical.

O ritornelo, no entanto, não deve ser confundido com o termo musical homônimo. Se na música o ritornelo indica uma repetição de uma célula ou passagem musical estabelecida, o conceito aqui abordado fala da articulação entre os fragmentos de expressões formadas e as expressões não formadas. Pois um dos traços constituintes do conceito de território é que ele é instável, ou seja, está sempre em via de se tornar outro, já que as matérias de expressões são autônomas, ou seja, podem readquirir novas funções de acordo com o território. Essa inter-relação entre os territórios faz com que eles estejam sempre conectados uns nos outros. E é nessa conexão que está a desterritorialização.

A desterritorialização é o processo no qual a matéria de expressão traça uma linha de fuga para outro território. É a reconfiguração do estatuto da matéria de expressão, em que o agenciamento territorial dá vazão a um agenciamento não previsto inicialmente, e matérias de um território são a genética de um novo território. Assim, as matérias de um território são desterritorializadas e reterritorializadas com novas funções em seu novo território.

⁹ “Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma "pose" (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro” (*Ibidem* 102)

¹⁰ “Enquanto que o ritornelo é essencialmente territorial, territorializante ou reterritorializante, a música faz dele um conteúdo desterritorializado para uma forma de expressão desterritorializante” (*ibidem* p88)

O produto final da arte então só tem a ver com a memória¹¹ no momento em que os fragmentos já formados se juntam aos devires na construção do não pré-existente. Improvisar para a música é justamente enveredar por entre as lacunas do encontro no tempo do qual as ondas sonoras estão produzindo novas combinações a cada execução. É desterritorializar, construir através da primeira melodia uma outra possibilidade, outros devires.

¹¹ “A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente. A música está cheia disso.”(DELEUZE;GUATARRI, 218, 1992)

Capítulo 2: Momento Histórico

O jazz surgiu do contato cultural entre os africanos trazidos à América como escravos, com os colonizadores, principalmente ingleses e franceses. Da África, foram trazidos principalmente instrumentos musicais rítmicos e ritmo-melódicos, e músicas ritualísticas baseadas na percussão. A diferença entre o tratamento dado aos escravos pelos colonizadores franceses (católicos) e ingleses (protestantes) foi fundamental na adaptação desses rituais, pois em regiões de domínio francês, era possível conservar a cultura africana no novo território. Já entre os colonizadores ingleses o paganismo era proibido, e, portanto, teve que se transformar, cedendo grandemente às influências religiosas e musicais europeias.

No fim do século XIX surge então o Blues. Mais do que uma forma de tocar que ainda hoje representa um estilo musical importante no cenário mundial, demarca a possibilidade do relato das situações cotidianas pelos indivíduos acompanhados pelo instrumento. Os africanismos musicais estão presentes principalmente na complexidade rítmica, improvisação onipresente, escalas não usuais – como a pentatônica, utilizada na música folclórica europeia, mas não na tradição da música erudita – e padrões como o “canto e resposta”, presentes inclusive nos cantos de trabalho no campo e em prisões.

O *Country* Blues então é uma forma poética expressionista que é o núcleo de diversas derivações musicais que o sucederam. Já em 1890 surge em St. Louis o primeiro estilo identificável de jazz: o *ragtime*. O estilo consistia na adaptação de peças europeias como marchas e valsas às síncopes africanas, e, seguindo as tradições do Blues, era um estilo solo, para piano. Como exigia técnica apurada, foi fundamentada com o acirramento da discriminação racial na década de 1880 em cidades como New Orleans, e a conseqüente difusão das técnicas musicais, principalmente francesas, pelos escravos libertos que perdiam espaço na sociedade.

Nota-se também a presença dos escritórios da Tin Pan Alley, endereço (Oeste 28ª rua entre a quinta e a sexta avenida em Manhattan) de músicos de origem europeia que viviam do comércio de canções para teatro e entretenimento em geral; que estariam em permanente contato com o jazz e seus desdobramentos, e fez com o *ragtime* o mesmo que com todo o material original que o jazz disponibilizou nos anos que seguiram, ou seja,

utilizando o estilo como base, criou uma fórmula para rápida composição e venda de canções para a emergente indústria de discos.

No ragtime um dos nomes mais notáveis provavelmente terá sido Ferdinand “Jelly Roll” Morton, responsável por uma adaptação do estilo solo para os instrumentos disponíveis nos conjuntos musicais que animavam as festas das cidades, possibilitando assim a execução coletiva. No começo, em formações com seis ou sete músicos, inspirados nas formações de bandas militares francesas, esses conjuntos fizeram sucesso principalmente porque os ritmos eram extremamente dançantes. A partir de 1900 houve uma busca incessante por novas danças advindas das explorações rítmicas influenciadas também pela música caribenha. Essa busca culminou no foxtrote a partir de 1910, um estilo de dança que colaborou para a hibridização entre o jazz e os outros estilos de música popular. Nessa época a indústria de discos percebeu que a música dançante era um ingrediente indispensável para a criação de sucessos de vendas, e os arranjos dançáveis se tornaram um padrão comercial. Com isso as linguagens afro-americanas se mesclaram à música pop mundial e popularizaram os conjuntos denominados *Big Band*.

A especialização dos músicos em repertórios de *Big Band* deu origem a outra forma de blues, esta essencialmente feminina, quando cantoras de teatros de variedades arranjaram suas músicas para conjuntos formados pelos mesmos instrumentistas que trabalhavam com as bandas. Consagraram-se nessa linha principalmente Bessie Smith e Ma Rainey. Outra consequência da especialização foi que, com a improvisação coletiva, começaram a se destacar instrumentistas com capacidades técnicas acima dos outros. A partir de 1917 músicos como o trompetista Louis Armstrong, iniciaram uma trajetória que ajudou a difundir o jazz excursionando por cidades como Chicago e Nova York, e, posteriormente, por todo o território estadunidense.

O crescimento do mercado de discos dos anos 1920 possibilitou uma grande quantidade de gravações de diversos conjuntos, seja de jazz tradicional, ou das hibridizações com o pop. A situação econômica cria inclusive uma classe média urbana negra, e a influência da música pop sobre o jazz é notada pela importação do saxofone, antes excluído do jazz tradicional. Duke Ellington, filho da nova classe média, na segunda metade da década de 1920 se estabelece como um dos líderes de banda de maior sucesso, tendo como base novas experiências harmônicas com o blues, que enfatizavam ao máximo o potencial dos integrantes de seu conjunto. Também nessa época surge na costa leste dos Estados Unidos um movimento de músicos brancos que buscavam retomar as tradições

mais antigas do jazz, como o ragtime, e deu origem a nomes como Benny Goodman e Glenn Miller. O desenvolvimento do jazz em Kansas City tomou outro caminho com seu *band leader* mais famoso, Count Basie. O problema causado pela dificuldade de improvisação de muitos instrumentos ao mesmo tempo foi resolvido com a adoção de temas mais simples ou blues de doze compassos, que davam ao improvisador liberdade total dentro de harmonias amplamente conhecidas. Para diferenciar sua banda da de Duke Ellington, Basie construía suas canções com arranjos coletivos.

Desses movimentos surge por volta de 1935 o *swing*, que é resultado dos avanços técnicos dos instrumentistas, e influencia a música pop de tal maneira, que a diferença entre as bandas de jazz e de música híbrida quase não existe. O virtuosismo do músico atinge um novo patamar de importância, e, como consequência, o *swing* deixa de ser “apenas” dançante e passa a ser uma música para ser apreciada. O jazz passa a ser uma música internacional, e em 1938 um movimento *revival* atingiu não só os Estados Unidos, mas também a Europa.

O músico, porém, se viu extenuado das apropriações e padronizações impostas pela cultura pop, e a partir das *Jam sessions*, ou encontros de instrumentistas que tinham o objetivo de experimentar novas ideias, se divertirem e tocar músicas que o público pop não aceitaria. Era, portanto, não comercial, embora as descobertas e experiências tenham sido usadas depois nas bandas *swing*. Certo é que os músicos negros, a partir de 1940, frustrados não só com as imposições comerciais, mas com a desigualdade racial que permeava a sociedade, se rebelaram contra as constantes investidas da indústria de discos e dos escritórios da Tin Pan Alley. Mais do que isso, conscientes de sua posição na sociedade, o novo estilo que surgiu dos jovens instrumentistas de bandas *swing*, entre eles Dizzy Gillespie (trompetista) e Charlie Parker (saxofone), era um manifesto político. A nova música, ou *bebop*, deveria ser tecnicamente tão sofisticada que os brancos não conseguiriam copiar e transformar em música pop. A virtuosidade técnica foi levada ao extremo, e o *bop* era agora uma música para músicos, compreensível apenas por aqueles que tivessem conhecimentos específicos prévios.

Se a intenção era transformar o novo jazz em um artigo para poucos, o mercado rapidamente absorveu as novas ideias, e, mais do que a indústria de discos, as instituições oficiais americanas reconheceram no *bebop* o valor propagandístico do jazz como produto de exportação cultural. Assim como havia feito anos antes com Louis Armstrong, o governo estadunidense enviou Dizzy Gillespie como embaixador cultural ao exterior. E se

era uma música “oficial”, aos poucos foi cedendo espaço para melodias menos agressivas, e, uma abordagem menos extrovertida, exemplificadas no Modern Jazz Quartet.

O *bop* levou a técnica musical ao extremo, e, para conseguir destaque, o trompetista Miles Davis apresentou um comportamento parecido com o de Lester Young uma década antes em Kansas City. Se não possuía as mesmas habilidades no instrumento, Davis buscava um lirismo que o individualizava, tocando deliberadamente menos notas, com maior duração. O movimento por ele emblemático teve início com o disco *Birth of the Cool* – Nascimento do *Cool* – e simbolizava uma nova abordagem estética do jazz, que buscava cada vez mais a aproximação com a música clássica ortodoxa. Nessa nova fase, o jazz se consolida como manifesto cultural, seja contra o capitalismo, o racismo ou a cultura comercial. E, embora o disco traga uma banda peculiar com nove instrumentistas, o movimento que se seguiu tinha preferência por pequenos conjuntos, e buscava maior liberdade nos improvisos e sonoridade dos instrumentos influenciados pela música clássica.

Capítulo 3: Quando o trabalho se aproxima da geografia

O que aconteceu com o jazz pode ser comparado ao que aconteceu ao idioma¹² americano. Se as bases trabalham por roer a estrutura oficial, e por causa disso transformam o próprio idioma, é justamente porque o idioma comporta vários idiomas em um só, e assim é com a música. Porque cada músico, multiplicidade ele mesmo, carrega uma quantidade de técnicas e conhecimentos singulares que se encontram e se transformam com o jazz. Se havia uma estrutura europeia que ditava as bases para a improvisação musical coletiva, justamente essas regras possibilitavam novas abordagens, novas técnicas, que fugiam da norma erudita da música.

Reduzir então as relações que se sucederam no fim do século XIX e início do XX nos Estados Unidos ao conflito entre colonizadores e escravos impede a compreensão de movimentos culturais como o jazz, que surgiu no seio de um processo de opressão cultural e tomou o mundo. Os indivíduos que fecundaram e espalharam as técnicas musicais e os discursos que compõem o jazz devem ser encarados dentro do conceito de multiplicidade. Porque cada cantor, instrumentista, ou integrante do público de jazz é um indivíduo que faz parte de um grupo ou matilha, que convive com outras multiplicidades, e cria ainda outras justamente por causa da natureza da inter-relação entre as matilhas. Nesse sentido, por exemplo, a participação de um grupo que, no momento da criação do jazz possuía conhecimentos musicais advindos das técnicas europeias e trabalhavam em uma determinada rua em Nova York, e que tinham interesse em vender canções para a indústria do entretenimento ressalta outra multiplicidade. Pois embora a condição histórica de mazelas e opressões tenham sido determinante para o nascimento de manifestações do devir-liberdade através da música, não foi através de uma forma de arte feita apenas para – ou por – um grupo que o jazz tomou o mundo.

No que foi dito até aqui, é possível perceber que o campo onde duelam as multiplicidades, onde se entrecruzam as matilhas é o jazz. Por isso o jazz é o território no qual - ou os vários territórios nos quais - as multiplicidades expressam de maneira peculiar seus devires, quer seja quando o cantor solitário do que veio a se chamar *Country Blues*

¹² “A língua americana funda sua pretensão despótica oficial, sua pretensão majoritária à hegemonia apenas sobre sua surpreendente atitude a se torcer, a se quebrar, e a se pôr a serviço de minorias que a trabalham por dentro, involuntariamente, oficiosamente, roendo essa hegemonia à medida que se estende: o inverso do poder.” (DELEUZE;PARNET, 48, 1998)

tocava um banjo lamurioso e discursava sobre as mazelas do cotidiano das fazendas no final do século XIX, quer seja quando as melodias foram intelectualizadas e o virtuosismo dos instrumentistas se tornou indispensável, pois demarcava um território, tal qual um pássaro cantor compete, através das ondas sonoras, pelo território com seus pares.

Cada estilo de jazz é então um território, no qual as multiplicidades se manifestam, e só é possível defini-las em seus artistas e personagens, que, como anomalias, são expressões singulares dos devires que afectam toda a matilha, e estabelece seus limites. É porque nas singularidades do anômalo estão as inter-relações da matilha, o ponto central e a linha que conecta uma multiplicidade a outra. Quando "Jelly Roll" adaptou as técnicas do *ragtime* para execuções em conjunto, ele desterritorializou as técnicas de piano solo europeias e as melodias trazidas da Europa, desterritorializou os conjuntos de bandas militares francesas e reterritorializou junto aos elementos trazidos pela tradição afro-americana e criou um novo território, criou - por causa de sua natureza territorial - uma reorganização das funções e um reagrupamento de forças: se músicos que animavam as festas e feiras antes da adaptação do *ragtime* eram aqueles que tinham conhecimento das técnicas e repertórios musicais europeus, agora era possível tocar e improvisar de forma coletiva. Assim como o movimento *bop*: se os músicos do início do Século XX eram animadores de festas, o *bopper* é um intelectual consciente de sua posição histórica. A luta agora estava em torno das questões político-raciais, e se as primeiras gerações buscavam a integração social, os músicos influenciados pelo *bebop* tentavam construir um estilo musical que, por causa do virtuosismo técnico e das experimentações não ortodoxas, deveria ser "tão boa quanto" - ou "melhor que" - a música europeia.

Um dos motivos de ser possível definir jazz como um só território, é porque Duke Ellington territorializou ao longo do tempo técnicas e expressões que transformaram suas obras em centro de gravidade e válvula de escape para as manifestações artísticas. Se no início da carreira ele se destacou como líder de *big band*, explorando em suas composições as potencialidades do grupo, sua capacidade técnica no piano e sua visão sobre as manifestações que surgiam ao seu redor o colocam como parte integrante dos diversos territórios que compõem o jazz. As composições de Ellington carregam consigo as marcas que delimitam cada estilo, e nas suas obras é possível reconhecer experiências que vão desde o *blues* até o *cool*.

Consegui ao longo do tempo capturar as essências dos territórios, e explorei cada um à sua maneira particular, sempre mantendo suas características de usar as capacidades

dos músicos que contratava para auxiliar suas experiências. Além de líder, discos como *Piano in the Foreground* mostram como os músicos do movimento *cool* sustentavam suas manifestações. Ao contrário da maioria dos discos de Ellington, que contam com uma *Big Band* como músicos de fundo, *Piano in the Foreground* apresenta o pianista acompanhado apenas de um baixista e um baterista. Os arranjos para pequenos grupos vão de encontro com o que os pares de Ellington faziam na época, se concentrando nas experimentações com menos instrumentos, buscando explorar mais espaços, silêncios. O que o diferencia essencialmente do *bop*, pois os *boppers* buscavam um maior virtuosismo técnico; mas o ligava ao movimento *cool*.

Outro exemplo é o saxofonista Charlie Parker. Ele é o retrato do indivíduo atormentado pela estrutura social a qual pertencia e o oprimia. Sua capacidade técnica inigualável contrasta com as perturbações mentais que o acometiam. Seus conhecimentos sofisticados em teoria musical conflitam com o abuso de álcool e drogas. Em algumas gravações, as dificuldades causadas pelo uso de entorpecentes são perceptíveis, e, ainda assim é um dos grandes instrumentistas que o jazz conheceu. É a anomalia que dá luz aos grupos da qual fazia parte, primeiro aos músicos de jazz contemporâneos ao saxofonista, que lançavam mão de técnicas elaboradas para competir no cenário musical, para que assim suas melodias não fossem territorializadas pela indústria de discos. Além disso, era atormentado pelos problemas sociais que o cercavam, e como muitos de sua geração, utilizou como escape o abuso de entorpecentes.

E foi além. Os discos Charlie Parker With Strings (1950) desterritorializam os instrumentos e arranjos da tradição europeia, as melodias da Tin Pan Alley - que, como já foi dito, eram elas mesmas reterritorializações das melodias africanas -, e com o virtuosismo e lirismo peculiares, reconstrói à sua maneira cada um dos *standards* executados. As melodias foram alteradas substancialmente, e estão permeadas por improvisos que transmitem conhecimento e técnica sofisticados mesmo para a tradição europeia.

Resta ainda um aspecto a ser considerado sobre o jazz: o Ritornelo. Porque no cerne do motivo que levou o estilo musical a se expandir para o mundo está o ritornelo. Primeiro, porque, como foi dito, a música tem propriedades desterritorializantes que permitem uma relação específica com as matilhas; e depois porque o ritornelo está presente em cada composição, em cada improviso executado no jazz. Se o ritornelo é o conteúdo da música, qualquer composição pode ser interpretada como tal, e dela, serem extraídos os territórios aos quais está conectada. E mais, se o improviso é a linha de fuga, ele conduz

para ainda outros territórios, ou, para deixar mais claro, o improviso desterritorializa, como salientou Lucília.

O que foi debatido sobre o ritornelo nesse trabalho pode ser encontrado em *Summertime*, uma ária de George Gershwin, da ópera *Porgy and Bess*. Foi composta por um descendente de europeus em 1935, seguindo o modelo *Tin Pan Alley* – onde Gershwin iniciou sua trajetória como pianista profissional –, desterritorializou os elementos rítmicos e melódicos da música afro-americana, e componentes da tradição musical europeia; territorializou em uma peça teatral de coloração jazzística, com um roteiro permeado por questões do cotidiano vivido pelos descendentes de africanos oprimidos socialmente; criando assim um dos temas mais gravadas da história da música mundial - o site www.sumertime-connection.com apresenta uma lista com mais de 25.000 artistas que regravaram a obra –, e, portanto, uma linha de fuga para que, nos anos que sucederam o lançamento da ópera, a canção fosse reterritorializada por diversas vezes, transformando-se a cada nova gravação.

Capítulo 4 : Ritornelo: Uma História do Jazz

Este capítulo traz o roteiro do rádio-documentário e comentários acerca da produção e edição do produto anexo a este texto. Sobre o roteiro que aqui segue, vale ressaltar que os nomes em itálico apresentados no capítulo 2 foram colocados sem a formatação idêntica para facilitar a gravação da narração. Após o roteiro, esbocei os contornos da produção do projeto e delineei, sob o subtítulo linearidade a forma pela qual foi abordado o tempo e a ordem cronológica no produto final, questão levantada pela orientadora do trabalho.

Roteiro

Programa 1

Começa agora uma viagem no tempo para identificar o surgimento e a expansão do Jazz, um estilo musical que se iniciou nas fazendas dos Estados Unidos, tomou os centros urbanos e se espalhou pelo mundo. Foi utilizado inicialmente como forma de expressão para mazelas e opressões sofridas por um grupo de pessoas trazidas da África como escravos. No começo, era o canto dos trabalhadores, dos rituais e das igrejas. Depois foi transformado em blues pelos descendentes africanos que aprenderam as técnicas musicais europeias e, de forma solitária, cantavam o cotidiano, acompanhados por instrumentos como o banjo.

Os registros da época impossibilitam precisar as datas de início, mas certo é que no fim do século XIX os menestréis iniciaram o deslocamento das fazendas para as cidades mais populosas, trazendo na bagagem uma forma poética que possibilitava o autor contar suas histórias particulares. Em gravações feitas pela família Lomax de cantores como Leadbelly é possível reconhecer os relatos das angústias e anseios de homens e mulheres dos Estados Unidos da época. A música Goodnight Irene é um bom exemplo.

/entra música/

Antes mesmo do início do século XX já era possível ouvir o primeiro estilo identificável como jazz, já que por volta de 1890 os pianistas de Nova Orleans adaptaram peças europeias aos ritmos africanos, e criaram assim o ragtime; estilo que serviu de berço para a adaptação que transformou o jazz de música essencialmente solo – primeiro com os cantores do Country Blues, depois com os pianistas – para uma música de conjunto. Embora seja impossível afirmar com certeza quem foi o pioneiro na adaptação, Ferdinand

“jelly roll” Morton certamente participou dos movimentos que deram início ao jazz efetivamente.

As gravações de Black Bottom Stomp, que datam de 1925 recriam a atmosfera que Jelly Roll Morton criou com seu grupo Red Hot Peppers duas décadas antes em Nova Orleans.

/entra música/

A música em conjunto recém criada em Nova Orleans atraiu uma nova indústria que surgia nas grandes cidades: a de entretenimento. Compositores que tiravam sustento de temas para teatros e para gravações de discos se atentaram para as possibilidades comerciais do novo estilo, que foi rapidamente absorvido e transformado em um padrão comercial, adaptado para conquistar o maior número de vendas possível. Um dos principais métodos era arranjar a composição para que ela se tornasse dançante. O exemplo principal desse momento é o Foxtrot, um estilo de dança que explodiu em 1910, baseado na música das big bands, conjuntos inspirados no ragtime.

A gravação de Dirty Rag da Brownlee’s Orchestra de Nova Orleans delinea o movimento.

/entra música/

Uma das consequências da crescente especialização de músicos para tocar em Big Bands foi o arranjo de cantoras de teatro de variedades para um estilo de blues que ficou conhecido como Blues clássico. Cantoras como Ma Rainey e principalmente Bessie Smith manifestaram suas histórias através de um canto inspirado nos menestréis do início do blues, mas acompanhadas por um conjunto que improvisava coletivamente, contrapondo a voz feminina.

A voz inconfundível de Bessie Smith é o retrato desse estilo e a gravação de Nobody Knows You When You Down and Out é um dos mais belos registros já concebidos para o jazz.

/entra música/

Outro movimento que surgiu com as Big Bands começou com nomes como Louis Armstrong, que se destacaram tecnicamente nos instrumentos comuns aos conjuntos. O trompetista merece destaque por ter conseguido com suas composições, alcançar grande público em um momento em que o jazz iniciava sua expansão pelo continente Americano.

Viajou pelos Estados Unidos como um dos porta-vozes do jazz, e em suas excursões semeou ideias que se tornariam parte integrante do estilo musical.

A gravação de Potato Head Blues, de 1927, apresenta o trompetista em grande fase.

/entra música/

O início da década de 1920 ficou marcado por um crescimento da indústria de discos, o que possibilitou o aumento do número de músicos e big bands fazendo sucesso pelos Estados Unidos. O nome mais importante talvez tenha sido Duke Ellington. Com sua técnica no piano e sua capacidade de extrair o melhor das potencialidades dos membros de sua banda, Ellington produziu diversas canções que marcaram o jazz no curso do século XX.

A balada In a Sentimental Mood, interpretada em 1935 por Ellington e sua orquestra é um exemplo de música que pode ser encontrada até hoje nos repertórios de Big Bands e conjuntos de jazz.

/entra música/

Outro movimento que surgiu na década de 1920 era liderado por músicos da costa leste dos Estados Unidos, como Glenn Miller, e buscavam um retorno às origens do Jazz, baseando-se no ragtime para explorar novas possibilidades nos conjuntos. As músicas eram leves e dançantes, utilizando as técnicas da indústria de discos para obter lucro.

Miller gravou com sua orquestra diversas canções de sucessos, incluindo Moonlight Serenade.

/entra música/

Quando Duke Ellington estava em Kansas City, na segunda metade da década de 1920, tinha um concorrente de peso: Count Basie. A banda de Basie ficou célebre por ter resolvido de outra maneira as questões do improviso coletivo. Ao contrário da sofisticação de Ellington, o repertório do chamado jazz de Kansas City era composto por melodias simples, que possibilitavam maior liberdade na hora do improviso individual, e na resposta dos instrumentos acompanhantes, que por causa da simplicidade dos temas, podiam improvisar em conjunto.

O tema One o' Clock Jump é um dos registros que o pianista fez com sua orquestra.

/entra música/

Programa 2

A quebra da bolsa de Nova York, em 1929, mudou o cenário de otimismo no mercado de discos. O público consumidor foi diretamente atingido pela crise econômica, o que gerou uma onda de desemprego para músicos de big bands, e apenas as bandas de maior sucesso sobreviveram. A concorrência entre os músicos passou a ser maior, e isso gerou um avanço técnico, pois o virtuosismo era uma forma de um instrumentista se destacar de seus pares e garantir mais empregos. Assim, em 1935 bandas como a de Benny Goodman passaram a ser apreciadas não somente por seus ritmos dançantes, mas, por causa da capacidade musical dos membros de seu conjunto, como uma música para ser apreciada enquanto obra de arte. Esse movimento que derivou das primeiras Big Bands e tinha a orquestração baseada nos seus elementos, era chamado de Swing.

A gravação de Sing Sing Sing é um exemplo da técnica dos músicos da banda de Goodman e da virtuosidade do clarinetista.

/entra música/

Se a indústria dos discos e do entretenimento precisava sobreviver aos problemas econômicos da década de 1930, os empresários lançaram mão de seus principais personagens nas composições de sucessos para gravações e para o teatro: os músicos que possuíam escritórios na rua de Nova York que ficou conhecida como Tin Pan Alley. O local era endereço dos compositores que décadas antes utilizaram o ragtime para produzir sucessos em série, e novamente se utilizaram dos avanços técnicos das Big Bands para construir novas peças.

Um exemplo dessa adaptação é a ópera de colorações jazzísticas Porgy and Bess, atribuída a George Gershwin. No drama são explorados não só as melodias e arranjos do jazz, mas a opressão cotidiana dos descendentes de homens e mulheres escravizados nos Estados Unidos. Canções como Summertime foram regravadas diversas vezes e também se tornaram parte do repertório das Big Bands e dos conjuntos de Jazz que podem ser ouvidos até hoje pelo mundo.

/entra música/

Se os conjuntos de Blues Clássicos tinham saído de cena depois da quebra da bolsa, a transformação do jazz em música para ser apreciada trouxe a tona cantoras que,

acompanhando o avanço técnico dos instrumentistas, desenvolveram novas possibilidades para a voz humana. Na gravação de *It Don't Mean a Thing* Ella Fitzgerald mostrou que era possível fazer mais do que apenas cantar melodias estabelecidas previamente, e em suas gravações é possível ouvi-la improvisando, utilizando sua própria voz como um instrumento.

/entra música/

Se no fim da década de 1930 o jazz já era considerado uma expressão artística e seus instrumentistas e cantores tinham capacidade técnica para transmitir de forma única suas emoções, os músicos começaram a questionar a lógica perversa que fazia com que suas melodias fossem adaptadas para que a indústria de discos saciasse sua fome de vendas, enquanto os compositores continuavam oprimidos. Assim, músicos como Dizzy Gillespie, de uma geração que começava a despontar, começaram a rejeitar frontalmente não só a música comercial, mas os antigos ídolos do jazz, como Louis Armstrong, que para os mais novos, tinha se vendido à indústria do entretenimento.

O movimento que ficou conhecido como bebop transformou o jazz em manifesto político; em um estilo musical que tinha como público alvo outros músicos, os poucos que eram capazes de compreender as experimentações. A ideia era construir uma música tão exótica que a indústria de discos não pudesse copiar, ou transformar em sucesso comercial. A música *Salt Peanuts* é um exemplo de melodia incomum, construída para ser acompanhada pelo improviso coletivo. Até os instrumentos rítmicos são reconfigurados, fugindo das bases ortodoxas do jazz.

/entra música/

O movimento bop atingiu inclusive as mulheres, e um exemplo disso está na voz de Billie Holliday, um dos expoentes do jazz como forma de protesto político. A cantora ficou célebre pela gravação do poema *Strange Fruits*, no qual denunciava a violência sofrida pelos oprimidos da política racial dos Estados Unidos.

/entra música/

O jazz em Kansas City também teve desdobramentos. Se, como foi dito no programa anterior, o improviso coletivo era o mais importante, as experiências de homens como Lester Young, saxofonista da banda de Count Basie, devem ser relatadas. Em Kansas era comum que músicos se reunissem em *Jam Sections*, momentos em que se juntavam para

tocar sem o compromisso de agradar ao público, ou ganhar dinheiro, mas pela experimentação e diversão dos próprios músicos.

No registro de *There Will Be Another You* as experiências do saxofonista antecipam as tendências que foram bases para as inovações que sucederam o jazz.

/entra música/

Mas nenhum nome do Bebop apresenta a virtuosidade de Charlie Parker. O saxofonista que fez sucesso ao lado de Dizzy Gillespie reinventou o instrumento e foi além. Seus improvisos foram instantaneamente absorvidos por outros instrumentistas, e as frases de Charlie Parker são influência para a geração de músicos de jazz que convivia com ele. Era ainda um homem atormentado pela discriminação racial que o assombrava, utilizando, além da música, o abuso de entorpecentes. A capacidade de Charlie Parker é impressionante, e pode ser ouvida em seu total desenvolvimento na sua versão de *Summertime* no disco em que é acompanhado por um quarteto de cordas.

/entra música/

Programa 3

As reverberações das gravações de Parker são sentidas quase instantaneamente. Instrumentistas extremamente técnicos como Charlie Christian absorveram as frases experimentais do saxofonista e disseminaram suas ideias para outros instrumentos. No registro *Tea For Two* é possível reconhecer muito do estilo bebop e os improvisos na guitarra parecem derivações de frases para o saxofone, instrumento que Charlie Christian também dominava.

/entra música/

Depois da segunda guerra mundial, o valor do bebop como propaganda da cultura estadunidense passou a ser explorado internacionalmente pelo Estado norte-americano. Conjuntos como *Modern Jazz Quintet* se apresentavam em teatros, buscando separar a música produzida pelos jazzistas da música irreverente de outrora.

A composição *Django* demonstra as características e experimentações do grupo.

/entra música/

Miles Davis já tinha tocado com Dizzy Gillespie e Charlie Parker, e, se a virtuosidade dos dois era incomparável, Davis soube explorar características em seu trompete que merecem destaque. Se a técnica dos boppers era inalcançável, Miles possuía a capacidade de tocar seu trompete de maneira única, com um timbre inigualável, e com frases e improvisos cheios de poesia. Ainda jovem saiu em excursão pela França, e foi recebido pelos intelectuais europeus como um dos grandes prodígios da música ocidental. O disco que marcou o movimento cool certamente foi *Kind Of Blues*, e músicas como *All Blues* que demonstra as experiências e orquestrações que buscavam os instrumentistas da época.

/entra música/

Um exemplo da expressão feminina para o Cool é Sara Vaughan. Assim como o trompete de Miles Davis, a voz da cantora possui um timbre inigualável, e a sensibilidade para interpretar canções e transforma-las em baladas de jazz são notadas na versão de *In a Sentimental Mood*.

Os músicos influenciados pelo cool estavam interessados em absorver outras culturas musicais, como a oriental, exótica para os Estados Unidos até então. Um dos exemplos é o disco de Dave Brubeck *Timeout*, que tem na composição *Blue Rondo a la Turk* as influências das tradições europeias, mas permeadas por elementos da música turca.

O movimento Cool buscava inspiração na música erudita ocidental, e as composições se transformaram progressivamente. O pianista Bill Evans é um exemplo de instrumentista influenciado pelo estilo, e seus arranjos para piano se parecem muito mais com o movimento Impressionista da música europeia, do que com o jazz tocado por Louis Armstrong. Um exemplo é a gravação *The Peacocks*, onde as notas executadas no piano mais parecem texturas que vão se sobrepondo durante a música.

/entra música/

Você ouviu nesta série de documentários produzidos como trabalho de conclusão do curso de jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, trechos da história do jazz, e como seus personagens se utilizaram da música como um território para expressar suas ansiedades e angústias. As bases sobre as quais os roteiros destes programas foram realizados podem ser encontradas no memorial escrito como complemento deste trabalho.

/fim/

Sobre o Roteiro

Para falar sobre a construção do roteiro desse trabalho, é preciso primeiro falar sobre a experiência de estágio de três meses na rádio Quéluz FM, de Conselheiro Lafaiete. Escrevi e apresentei um jornal diário com uma hora de duração (Radiojornal Folha de Quéluz), que, embora abordasse conteúdos essencialmente diferentes do programa aqui exposto, a duração de cada documentário sobre o jazz era exatamente a mesma. Assim, ao produzir os roteiros do jornal, tive contato com as necessidades de planejamento para a execução do projeto apresentado.

É preciso dizer que, ao apresentar os nomes dos músicos no documentário, estou apresentando as anomalias que fazem emergir as multiplicidades. Porém, como o programa tem um tempo específico de duração, as argumentações sobre o ritornelo, as matilhas e suas anomalias foram omitidas para que o objetivo deste trabalho fosse alcançado – que é explicar o motivo do jazz ter se tornado uma forma de arte mundial. Assim como foi dito no início, este trabalho não deve ser abordado como um documentário separado deste memorial, já que um explica o outro.

As bases sobre as quais está construído esse trabalho, portanto, estão presentes no roteiro. Porém, para evitar ambiguidades sobre a teoria debatida aqui, os termos teóricos foram suprimidos, utilizando também uma linguagem direta, que é molde dos programas de rádio atualmente. O ritornelo, por exemplo, é apresentado em cada composição escolhida para fazer parte do projeto; mas o conceito só é abordado no memorial.

Sobre a Linearidade

Se o documentário anexo leva em conta os conceitos apresentados até aqui, ele deve contemplar o não pré-existente. A linearidade temporal apresentada no roteiro visa conservar justamente a ideia de que a música que sucede a primeira veio cronologicamente depois desta, para demonstrar um ou alguns dos fragmentos territorializados na confecção e execução das canções apresentadas. Cada canção tem uma relação temporal com a próxima ou com a anterior, sendo ela justamente sucedida ou antecedida cronologicamente, pontuando assim os encontros que se sobressaem em cada gravação. Desta maneira é possível observar os contornos que caracterizam o movimento musical e seus atores, quer seja quando retorna aos princípios no *jazz da Costa Oeste*, quer seja quando salta em direção à destruição das regras no *Bebop*. Cada retorno ou salto é um movimento em direção ao

porvir, e, para o documentário, se a próxima música significa sempre o porvir, a música anterior o já chegado.

Considerações Finais

O jazz, confluência de devires em ondas sonoras, é a resposta das minorias contra uma música oficial. É improvisar, desterritorializar as melodias pré-estabelecida, transformar o instrumento musical em um tradutor do instante para onda sonora. O documentário anexo pretende capturar os fragmentos que foram territorializados pelos músicos em suas gravações, mesmo considerando o fato de que ouvir uma gravação de um improviso não é ouvir propriamente um improviso.

É necessário considerar que embora os conceitos de Deleuze estejam aqui apresentados, este trabalho não busca traçar as latitudes e longitudes propostas nos textos utilizados como base. Assim embora as potências que compõem os músicos possam ser esboçadas através dos relatos aqui escritos, essa não é a pretensão do autor deste texto, menos ainda do roteiro do documentário.

O documentário anexo então tem o objetivo de explicar como os fragmentos sonoros foram utilizados como base para a manifestação de devires ao mesmo tempo em que são territorializados, desterritorializados, e reterritorializados novamente na confecção de técnicas, expressões, singularidades. Um som que reverbera em diversas outras ondas, devires, revolve as mulheres e homens e os leva em direção ao porvir.

Como esse memorial foi produzido utilizando os trabalhos de um historiador (Eric Hobsbawm) e de um filósofo (Gilles Deleuze) como base, após a apresentação, duas lacunas ficaram expostas com a confrontação do material aqui reunido e outras literaturas especializadas em jazz. Primeiro, dependendo da fonte, surgem outros movimentos que atravessam a história aqui contada. O *hard bop*, que surge como resposta ao *cool jazz* do qual fazem parte conjuntos como *Modern Jazz Quintet* não aparece na *Historia Social do Jazz*, e é um exemplo de estilo que devido a questões estéticas variam de nomenclatura, dependendo do pesquisador. O segundo problema é que a teoria da música ocidental foi quase que totalmente ignorada, o que acarreta a impossibilidade da discussão de conceitos como música tonal e música modal. Questões como essa são essenciais para a compreensão de movimentos como o *modal jazz*, que embora não esteja aqui descrito, aparece no documentário no disco *Kind of Blue*.

Referências Bibliográficas

HOBBSAWM, Eric: **Historia social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia – Volume 4**. São Paulo: Editora 34, 1997

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: **O Que é Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire: **Diálogos**, São Paulo: Escuta, 1998

HAWKING, Stephen: **Uma Nova História do Tempo**. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

LIMA, Henrique Rocha de Souza: **Da Música, de Mil Platôs: a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari**, Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Ouro Preto: UFOP, 2013

BORGES, Maria Lucília: **Design Desejante: A dobra como espaço e(ntr)e**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2008

Referência Fílmica

Jazz. Documentário de **Ken Burns**. 12 volumes. São Paulo: Duetto, 2011.