

Ricardo Pinheiro

# JAZZ FORA DE HORAS: JAM SESSIONS EM NOVA IORQUE

Universidade Lusíada Editora  
Lisboa • 2012





Com depoimentos de Aaron Goldberg,  
Chris Potter, Joe Lovano, Bill Pierce,  
Cecil McBee, Nicholas Payton, JoAnne  
Brackeen, Bill Stewart, Scott Colley, Jason  
Moran, Billy Hart, entre outros.



*Ao meu filho Leonardo*



Ricardo Pinheiro's exploration of the jam session provides us with an insightful and comprehensive look at a central aspect of the jazz tradition that has largely eluded the gaze of jazz researchers. Not only does he offer in-depth analyses of the musical aspects of this long-standing jazz institution – its organizational structure, types of repertory involved, and pedagogical benefits – but he also broaches issues such as culture, professional status, and race from new perspectives that broaden our understanding of this rich musical heritage. I found his conception of the jam session as ritual to be particularly illuminating. I highly recommend this important contribution to the jazz and ethnomusicological literature.

Ed Sarath, Professor of Jazz and Contemporary Improvisation,  
The University of Michigan



## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho tornou-se possível devido ao apoio de diversas entidades e pessoas. Enquanto doutorando do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, a bolsa concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia viabilizou a minha dedicação exclusiva à investigação. As fases iniciais da minha pesquisa, fundamentais na construção dos alicerces que sustentam este estudo, foram generosamente apoiados pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. Os apoios da FLAD, conjuntamente com o *Berger-Carter Jazz Research Fund Award* que me foi atribuído pelo Institute of Jazz Studies (IJS) da Rutgers University (EUA), foram fundamentais para a consulta de documentação e para a realização de trabalho de terreno preliminar que me permitiram confirmar que, conforme a etnomusicóloga Ingrid Monson assinalou, apesar da sua importância para a configuração do universo do jazz em Nova Iorque, a jam session não tinha sido ainda alvo de estudo. No IJS, onde desencadeei uma extensiva pesquisa bibliográfica, tive o acompanhamento de historiadores de jazz como Dan Morgenstern, Edward Berger e Lewis Porter, que muito agradeço. Outros colaboradores do IJS, nomeadamente Vincent Pelote e Joe Peterson, também facilitaram o meu acesso à bibliografia.

Este estudo não teria sido possível sem a colaboração de inúmeros músicos que partilharam a sua vasta experiência enquanto intérpretes e pensadores do jazz, entre os quais Aaron Goldberg, Patience Higgins, Nicholas Payton, JoAnne Brackeen, Cecil McBee, Bill Pierce, e Chris Potter. Em Portugal, o contacto com alguns músicos foi-me facilitado por Luís Hilário, João Gil e Paulo Gil.

Estou muito reconhecido às pessoas que estimularam o meu pensamento crítico, tendo desempenhado um papel determinante no meu desenvolvimento enquanto musicólogo: a Professora Doutora Salwa

Castelo-Branco da Universidade Nova de Lisboa e o Professor Doutor Christopher Washburne da Columbia University.

Finalmente, gostaria de agradecer à minha família mais próxima que me apoiou incondicionalmente, nomeadamente os meus pais, avós, tios maternos, irmã, esposa e filho.

## ÍNDICE

Prefácio .....	
1	
I: Introdução .....	
?	
II: May I Play? .....	
?	
III: Jammin' Uptown .....	
?	
IV: Do you want to do "All The Things You Are"? .....	
?	
V: Aprendizagem .....	
?	
VI: Who's That New Cat? .....	
?	
VII: Coda .....	
?	
Bibliografia citada .....	
?	
Apêndice : Perfis de alguns músicos .....	
?	



## PREFÁCIO

Quando ingressei no programa de Doutoramento em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa, tinha o intuito de estudar o jazz sob uma perspectiva teórica e sistemática, por forma a complementar a minha experiência enquanto músico profissional. Senti necessidade de aprofundar o meu conhecimento sobre a história do jazz e sobre o contexto em que se desenvolve. Mais tarde, escolhi o universo das jam sessions enquanto objecto de estudo, em primeiro lugar pela sua importância histórica e prática no universo do jazz, e, em segundo, pelo facto deste constituir um tema negligenciado na literatura. O meu percurso enquanto músico profissional de jazz, a participação em inúmeras jam sessions, e a minha formação e experiência académica em Portugal, na Escola do Hot Clube, e nos E.U.A., no Berklee College of Music, foram determinantes na escolha da jam session área privilegiada de estudo, assim como na adopção de determinadas perspectivas metodológicas e analíticas. Apesar de as perspectivas que combinam a experiência performativa com a investigação mais teórica serem pouco comuns no campo dos Estudos de Jazz, creio que este enlace poderá ser determinante para estimular novas reflexões em torno desta área.

Durante mais de 5 anos, debruçei-me sobre o papel das jam sessions na aprendizagem, no desenvolvimento do processo criativo, e na construção de redes profissionais de músicos de jazz que vivem e actuam sobretudo em Manhattan, Nova Iorque - o mais importante cenário para a *performance* de jazz no mundo. Alicercei o meu estudo numa perspectiva etnomusicológica, dando especial atenção à importância da participação em jam sessions no percurso profissional dos músicos de jazz, e à sua relação com esta ocasião performativa<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> McLeod and Herndon 1980: 6

Enquanto estudante de jazz no Berklee College of Music, comecei a frequentar jam sessions, não só com o intuito de ganhar experiência como instrumentista e improvisador, mas também de contactar directamente com a realidade profissional do jazz. Para mim, ter actuado ao vivo, à noite, num clube de jazz com músicos com os quais nunca tinha tocado, constituiu uma experiência enriquecedora, muito diferente daquela que tinha tido em salas de aula. Na altura, não tinha a consciência da importância deste contexto de aprendizagem e socialização no universo do jazz. No âmbito das jam sessions, ocorriam processos musicais e sociais que me eram desconhecidos: a escolha do repertório, o desenvolvimento da improvisação e interacção musical entre músicos, a estruturação da *performance* de uma composição, e a demonstração de capacidades de relacionamento social no e fora do palco.

Desde cedo perspectivei as jam sessions enquanto eventos social e musicalmente multi-dimensionais. Enquanto estudante de jazz, esta ocasião performativa constituiu sempre um desafio. As primeiras jam sessions que frequentei, encorajado pelos meus professores, serviram apenas para observar o comportamento dos músicos e de outros intervenientes, assim como para aprender algumas regras básicas do seu funcionamento. Quando senti que estava preparado para participar, levei a guitarra, e pouco tempo depois ganhei coragem para subir ao palco. Desde finais da década de 90, conheci em jam sessions inúmeros músicos com os quais ainda me relaciono pessoal e profissionalmente, e aprendi muitos aspectos da prática do jazz, quer através da *performance*, quer a partir de centenas de conversas e discussões. No decurso do trabalho de terreno, desenvolvi uma perspectiva analítica mais abrangente. Deixei de me preocupar com o meu “sucesso” enquanto instrumentista, passando a observar e a analisar sistematicamente o evento.

Decidi desenvolver a minha investigação em Nova Iorque, um dos maiores centros de actividade musical do jazz no mundo. É aí que se localizam os clubes onde os músicos mais reconhecidos desenvolveram as suas carreiras, e aonde jovens se dirigem para se integrarem na vida profissional. Em Nova Iorque, o meu *background* como músico de jazz facilitou o contacto com os músicos, o meu conhecimento do meio, o desenvolvimento de uma relação de confiança com estes, e a minha própria integração no ambiente dos clubes.

Realizei trabalho de terreno em Manhattan nos verões de 2004 e 2005. Este trabalho envolveu entrevistas etnográficas semi-estruturadas com dezasseis músicos e um gerente de um clube de jazz, e a observação de jam sessions em cinco espaços de *performance* situados em três bairros distintos de Manhattan: Harlem (Lenox Lounge e St. Nick's Pub) Upper West Side (Cleopatra's Needle e Smoke) e Greenwich Village (Small's). O material recolhido foi analisado e os dados obtidos através das entrevistas e da observação foram cruzados e comparados com a minha experiência enquanto músico e a observação de jam sessions noutros contextos.

Este estudo encontra-se dividido em sete capítulos. No primeiro, enquadro o meu trabalho no âmbito da Musicologia e dos Estudos em Jazz, defino a problemática e o objecto de estudo, encaixando a jam session no "meio do jazz" (ou "*jazz scene*") em Nova Iorque, uma "arena" construída socialmente, no seio da qual se desenvolvem as mais variadas relações entre os seus intervenientes. Estas relações que formam uma "rede social", são analisadas tendo em conta a sua complexidade e o seu carácter dinâmico e mutável no espaço e no tempo. Neste capítulo, discuto ainda as principais abordagens metodológicas adoptadas.

No segundo e terceiro capítulos analiso os espaços onde observei as jam sessions e seu enquadramento em Manhattan, enquanto ponto de partida para a observação das práticas sociais e musicais que nelas se desenrolam. Desenvolvo o conceito de "clube de jazz", e analiso o papel destes espaços na configuração da prática das jam sessions. Exploro também o modo como estes eventos se enquadram no programa semanal dos espaços onde realizei observações, caracterizando-os em termos da sua localização, historial, configuração espacial e política de preços. Analiso as jam sessions enquanto eventos estruturados, no âmbito dos quais os participantes desempenham determinadas funções. O cumprimento destas assegura o funcionamento organizado da jam session. Dou ainda especial atenção ao papel do líder da "banda da casa" enquanto agente de decisão, assim como os comportamentos esperado dos restantes músicos.

No quarto capítulo procedo à caracterização do repertório mais comum em jam sessions, dando especial relevo à sua estrutura e diversidade. A análise musical e histórica deste conjunto de composições

fornece importantes pistas para a compreensão do seu papel na estruturação do evento e seu significado.

O quinto capítulo explora o papel das jam sessions no processo de aprendizagem dos músicos de jazz enquanto contexto privilegiado para a aquisição de experiência na *performance*, conhecimento de repertório, e desenvolvimento de uma postura profissional. Analiso igualmente o modo como os músicos perspectivam a aprendizagem no âmbito das jam sessions em comparação com o ensino formal do jazz, em conservatórios e universidades.

O sexto capítulo foca o estabelecimento de redes de relações entre músicos iniciadas no contexto das jam sessions, essencial para a integração daqueles na vida profissional. Analiso também o papel regulador da “crítica” construtiva, que regulamenta a *performance* do jazz.

Segue-se o sétimo capítulo com as considerações finais.

## I - INTRODUÇÃO

O objectivo central deste estudo é abordar as jam sessions<sup>2</sup> em Manhattan enquanto contexto social e performativo central na formação e no lançamento dos músicos de jazz no mercado profissional, na construção de redes sociais entre estes, no desenvolvimento do processo criativo, e no reconhecimento das suas capacidades musicais. Analiso igualmente as motivações que levam ao desenrolar da prática performativa no âmbito das jam sessions, as relações do evento com outras actividades performativas no universo do jazz, o papel da jam session no relacionamento social e musical entre músicos e audiência, e os factores musicais, emocionais e situacionais que influenciam o processo criativo.

Dando especial relevo às perspectivas dos músicos de jazz que participaram neste estudo, tento dar resposta às seguintes questões específicas: de que modo o espaço e sua localização contribuem musical e socialmente para a configuração do evento, para a selecção do repertório e para o estilo performativo? Quais os critérios que determinam a participação dos músicos na jam session? Qual o papel dos diversos intervenientes na sua configuração? Qual o repertório que integra a jam session e quais os critérios que informam a sua escolha? De que modo o repertório constitui um elemento estruturante da *performance* na jam session? Qual o papel do evento no desenvolvimento de capacidades de improvisação dos músicos e na regulação da *performance* do jazz?

Contrariando as grandes tendências da literatura sobre jazz, realço a questão da raça, enquanto construção social e ideológica (Fields

---

<sup>2</sup> Dado que as jam sessions constituem o meu objecto de estudo, optei por não utilizar o estilo de formatação de letra em itálico.

1982, Kelley 1994, Omi e Winant 1987, Radano e Bohlman 2000) para a análise do comportamento social dos músicos; da sua prática discursiva; da construção que estes fazem de si próprios, dos outros músicos, da história do jazz e dos seus espaços e géneros emblemáticos.

### **Jam session e o meio**

O conceito de “session” é utilizado pelos músicos de jazz para denominar diversas ocasiões performativas. Associam o termo à gravação (*recording session*), ao estudo em grupo do instrumento (*practice session*), e à ocasião performativa em análise. Esta designa-se por “session”, “jam session” ou “open jam session”, constituindo uma ocasião performativa idealmente aberta a qualquer músico que manifeste o desejo de participar. Realiza-se à noite, semanalmente, em bares e clubes de jazz, prologando-se até de madrugada. Partindo de um repertório padrão de “jazz standards”, os músicos improvisam, desenvolvendo um diálogo musical, alicerçado predominantemente numa linguagem e estética musicais partilhada no meio do jazz, a “blues aesthetic” (Jackson 1998: 95-133, 2002:23-82). Baseando-se nos trabalhos de Albert Murray (1970 e 1976), Amiri Baraka (1991), Houston Baker (1984), e Richard Powell (1989 e 1994), Jackson advoga que a esta estética fortemente enraizada na tradição Africana-Americana estão associadas características musicais, assim como critérios avaliativos e normativos partilhados pelos músicos e ouvintes, encarando a *performance* do jazz como actividade ritual (*ibid.*: 95-152; 2000: 23-82). Com base no contacto com músicos de jazz com os quais realizou pesquisa etnográfica, Jackson aponta o carácter transversal desta estética, que se estende também a outras esferas culturais como a linguagem, a dança ou o indumentária (*ibid.* e Feld 1994: 109-150). Esta estética orienta as abordagens dos músicos contemporâneos de jazz, constituindo um alicerce da prática actual, conforme demonstro neste estudo, baseando-se na criatividade, distinctividade e interactividade (Jackson 2000: 53). O jazz que é tocado nos espaços onde realizei pesquisa etnográfica caracteriza-se também pela utilização predominante de instrumentos acústicos, por grupos de entre três a oito músicos, repertório de 32 compassos com a forma A-A-B-A ou A-B-A-C e “Blues” de 12 compas-

sos. Opondo-se ao que no meio se denomina por “mainstream jazz”, “bop”, ou “straight ahead”, outros tipos de jazz como o “jazz fusion” e o “smooth jazz” empregam em grande parte instrumentos eléctricos, relacionando-se com a prática do soul, rhythm n’ blues, funk, e rock. Alguns músicos poderão mesmo estar envolvidos simultâneamente em diferentes contextos estilísticos, dependendo da sua actividade profissional.

As jam sessions são eventos estruturados. A “banda da casa” inicia a *performance* da jam session seguida por grupos performativos informalmente constituídos por alguns dos músicos presentes, que muitas vezes não se conhecem, de acordo com a sua ordem de chegada e dos instrumentos que interpretam. Como não existe um programa previamente anunciado, este depende do conhecimento que os músicos participantes têm do repertório, e das decisões tomadas pelo “líder da banda da casa”.

A principal definição de jam session está publicada no *New Grove Dictionary of Jazz*. O seu autor, Gunther Schuller, propõe que esta constitui “an informal gathering of jazz musicians playing for their own pleasure. Jam sessions originated as spontaneous diversions when musicians were free from the constraints of professional engagements; they also served the function of training young players in a musical tradition that was not formally taught and accepted in music schools and academic institutions until the 1960s. In the late 1930s jam sessions came to be organized by entrepreneurs for audiences; this undermined their original purpose, and by the 1950s true jam sessions were becoming increasingly rare. However, in the 1970s and 1980s the concept of “sessions” has made a comeback among younger jazz musicians, especially those trained in conservatories. An “open” session is one in which anyone who is more or less competent may take part. The so-called loft scene of the late 1970s in New York may also be seen as quasi-commercial offshoot of the jam session” (Schuller 1991: 577). Esta definição, imprecisa, incompleta e datada, reflecte apenas alguns aspectos da vivência do jazz até a década de 70, negligenciando os processos sociais e criativos centrais para a construção do evento. É importante notar também que a primeira licenciatura em jazz foi criada em 1947 na Universidade do North Texas State, e não nos anos 60, como Schuller afirma. Por outro lado, o conceito de “true jam sessions” proposto pelo autor é problemático, por sugerir algo de “puro” e autêntico”. Para além de não referir quais os critérios utilizados para

tal classificação, Schuller não refere a importância desta ocasião performativa para o universo do jazz.

O acto de participar numa jam session é frequentemente denominado pelos músicos de jazz “*jamming*” ou “*jammin*”, termo, segundo o pedagogo e psicólogo Keith Sawyer, igualmente utilizado noutros modos de expressão, como por exemplo no teatro, para referir “creative group interaction” (2003: 4), envolvendo actividade informal que resulta na criação conjunta de um produto artístico baseado na improvisação (*ibid.*).

As jam sessions em Nova Iorque inserem-se no meio do jazz, meio este que envolve agentes, espaços e instituições, isto é, músicos, professores, críticos, clubes e outros locais de *performance*, media e estabelecimentos de ensino. Alguns estudiosos de jazz (Cameron 1954, Becker 1951, Esman 1951, Merriam e Mack 1960, entre outros) utilizam o termo “jazz community” para designar os intervenientes e instituições ligados ao género, suas relações e gostos, sem no entanto definir o conceito ou justificar a sua utilização.

Os estudos de Cameron 1954, Becker 1951, Esman 1951, Merriam e Mack 1960, para além de caracterizarem a “comunidade do jazz” enquanto grupo homogéneo, contribuíram para uma visão estereotipada dos músicos, catalogando-os como indivíduos auto-isolados do mundo exterior, sem capacidades para se exprimirem verbalmente, e detentores de uma moralidade discutível e perversa. A perspectiva marcante do sociólogo William Bruce Cameron foi influenciada por um artigo de outro sociólogo, Howard S. Becker (1951), que argumenta, não só que os músicos se sentem e mantêm isolados do resto da sociedade através da recorrência a formas de auto-segregação, mas também que existe uma certa hostilidade entre estes e a audiência. Segundo Becker, o músico sente-se detentor de um dom artístico misterioso, recusando-se a aceitar modos externos de pressão e controlo sobre os seus dotes criativos (*ibid.*:137). A sua aversão em relação ao comportamento das pessoas de fora do grupo leva os músicos de jazz a aceitarem comportamentos que violam as normas sociais convencionais e a assumirem muitas vezes o papel de “personagens” que adoptam determinados comportamentos, protagonizando episódios que se tornaram célebres. O “outsider” ou “square” é visto pelos músicos como ignorante, intollerante e é receado por exercer pressão sobre estes, forçando-os a tocar de acordo com o seu gosto duvidoso. Este tem como base do seu ideal

estético critérios estranhos aos músicos e que não são respeitados por eles. Segundo o autor, este facto leva ao desencadeamento de comportamentos de auto-segregação e de isolamento por parte dos músicos (*ibid.*: 141).

Merriam e Mack (1960) concordam com Becker. Segundo os autores, tais comportamentos devem-se às conotações do músico de jazz com uma ideologia que ameaça a cultura euro-americana e também ao facto de exercerem a sua profissão em horários nocturnos. Esta clivagem é ainda potenciada pela alegada falta de educação formal e por deficits na capacidade de expressão verbal dos músicos, assim como também pela conotação do jazz com o espírito de protesto e revolta. Morroe Berger, em 1947, baseando-se no facto de que a exposição a certos traços culturais não assegura por si só a sua aceitação, defende que existia por parte de membros da comunidade “branca” americana uma associação do jazz ao crime, e a uma exagerada liberdade sexual que contraria as regras comuns da “moralidade”. Berger põe assim a tónica não no auto-isolamento dos músicos, mas na resistência por parte da cultura euro-americana em aceitar os padrões culturais Africanos-Americanos. Lawrence W. Levine (1989) segue a mesma perspectiva e percorre a história da cultura americana do séc. XX no sentido de avaliar os vários problemas impostos ao jazz e à cultura Africana-Americana em termos da sua aceitação como parte válida e importante da sociedade cultural e artística norte-americana<sup>3</sup>.

O conceito de “jazz community”, pelo facto de ter sido utilizado na literatura com o intuito de caracterizar os músicos enquanto “delinquentes”, sugerindo a existência de um grupo coeso e circunscrito, no seio do qual interesses individuais e colectivos coincidem (como está patente nas abordagens dos sociólogos Tönnies (1957, 1<sup>a</sup> ed. 1887), Durkheim (1984, 1<sup>a</sup> ed. 1893) e Weber (1978, 1<sup>a</sup> ed. 1921)), não se adequa ao universo em estudo. A meu ver, minimiza o papel do indivíduo, implicando a existência de valores comuns imutáveis no tempo, e o entendimento entre músicos, o que muitas vezes não corresponde à dinâmica que caracteriza o meio.

É interessante notar que algumas perspectivas históricas sobre jazz, como por exemplo as de *Gunther Schuller (1968, 1989)*, *Frank Tirro (1977)*, *Martin Williams (1970)*, *Thomas Owens (1995)*, *Mark Gridley (1997)* e *Leonard Feather (1960, 1987)*, tendem a minimizar a im-

---

<sup>3</sup> A respeito desta crítica ver também Jackson (1998: 30).

portância dos factores económicos, sociais e políticos, na tentativa de distanciar a “arte de fazer” jazz da indústria musical, da imaginação racial e da política. *Scott DeVeaux (1997)* denomina estas perspectivas históricas “abordagens contínuas”, referindo que retratam a história do jazz enquanto árvore e suas ramificações. O conceito de jazz enquanto “America’s Classical Music”<sup>4</sup>, que resulta destas abordagens, sugere-nos a ideia de que o jazz se terá modificado num quadro de uniformidade racial e tranquilidade política. Aceitando que os factores sociais e raciais são exteriores ao acto criativo e ao músico, e que constituem obstáculos à expressão artística livre, estas perspectivas têm implícita a ideia de que não serão causas para a produção musical, mas sim contratempos, e o papel da arte estaria na sua capacidade de transcender tais contrariedades<sup>5</sup>. Estas abordagens tendem também a esbater a importante relação entre os músicos e as audiências reforçando a ideia de que o jazz é forma de arte autónoma. Esta autonomia, para além de isolar a música dos seus contextos sociais e performativos, e de outros agentes que influenciam a sua produção, leva a encarar o músico de jazz como entidade fechada em relação ao mundo que o rodeia. Trata-se, pois, de mais uma manifestação das teorias de isolamento dos músicos em relação à sociedade.

“Scene” tem sido o conceito proposto por estudiosos da popular music e do jazz para representar universos culturais multi-situados, dinâmicos, com práticas trans-nacionais e globais. Designa tanto a socialização que resulta do contacto directo, como as comunidades virtuais a nível global (Straw 1997: 494; 2006: 6). Segundo Straw “scene” é [...] that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization (1991: 373).

Travis Jackson (1998), influenciado pelos contributos de Will Straw (1991), Holy Kruse (1993) e Barry Shank (1994), defende que o conceito de “scene” é o mais apropriado para estudar a estrutura e dinâmica internas do jazz em Nova Iorque. Define “jazz scene” como “a socially constructed arena within which mainstream jazz performance

---

<sup>4</sup> A respeito da discussão do conceito de jazz como “America’s Classical Music”, ver também Ake (2002a, 1998).

<sup>5</sup> A falsa continuidade destas abordagens é referida por Gerhard Kubik (1998), que acusa alguns historiadores de imporem uma ordem estilística artificial, reflectindo apenas superficialmente sobre as realidades da história do jazz (p.214 e 215).

occurs and is made possible (...). It's a fluid network within which a variety of actors and institutions negotiate their relationships with each other and those outside their network. Simultaneously, all involved are negotiating relationships with the history of music" (1998: 43). Segundo o autor, este conceito sugere a existência de um conjunto de interações entre actores e instituições não só a nível local, como a nível nacional e internacional.

Tendo em conta as definições de "*scene*" acima expostas, e as características do universo em estudo, o conceito de "*jazz scene*" afigura-se como o mais apropriado para designar o universo no qual a jam session se enquadra. Este universo é constituído por músicos, audiências e críticos que desenvolvem relações complexas nos locais de *performance* estudados e fora destes. A "*jazz scene*" envolve igualmente instituições de ensino como Conservatórios e Universidades, outros locais de *performance* como salas de concerto e clubes de jazz, a indústria discográfica e os media (a este respeito ver Jackson 1998: 42-90). Como veremos, os vários agentes da "*jazz scene*" encontram-se em permanente contacto, especialmente em torno de actividades de *performance* musical, gravação discográfica, crítica musical e leccionação formal e informal do jazz (*vide* Apêndice). Além disso, "*scene*" é o conceito mais utilizado pelos músicos de jazz para designar o seu universo.

A tradução do termo "*scene*" para português reveste-se de alguma ambiguidade, uma vez que acolhe, por um lado, significados que o conceito em inglês não comporta, sobretudo no âmbito da sua utilização no meio do jazz, deixando de fora algumas das acepções acima referidas. Tendo em conta a necessidade de alicerçar este trabalho em conceitos tão representativos quanto possível do universo em estudo, optei por utilizar o conceito de "*jazz scene*".

Na verdade, o universo estudado corresponde às características da "*jazz scene*" referidas por Jackson (2000). Trata-se de uma densa rede de relações entre vários agentes do meio (músicos, críticos e públicos), quer em jam sessions, quer fora destas.

## Performance e ritual

Tendo em conta as características da jam session, um conjunto de acções com valor simbólico, configuradas por normas que regem a *performance* do jazz e por decisões dos agentes envolvidos, que têm lugar a determinada hora e local, proponho perspectivar este evento enquanto ritual: uma “sequência de actividades estereotipadas envolvendo gestos, palavras, e objectos, performados num local apropriado [...]” (Turner 1977: 183). Tal como outros rituais, a jam session envolve comunicação (Douglas 1973: 41, 97; Schechner 1987: 5), celebra e assegura a unidade e continuidade do grupo, podendo ainda estimular a transformação deste e do indivíduo (Bell 1989: 31-41, 1992: 118; Turner 1983: 223). Desempenha um papel importante na fixação, expressão e fortalecimento dos valores e crenças partilhadas pelos músicos.

Confronto as práticas que ocorrem no contexto da jam session com um sistema de significados partilhados com o qual esta se relaciona. Para tal, e utilizando o conceito de “redes sociais”<sup>6</sup>, irei perspectivar um conjunto de relações sociais que pressupõe a existência de um sistema de significados (White 1992: 67) que liga os diversos intervenientes da “*jazz scene*” em Nova Iorque (ver também Jackson 1998 e Monson 1996).

A etnografia musical (Béhague 1984, Seeger 1997 e Jackson 2002) da jam session constituiu a principal estratégia metodológica deste estudo. Perspectivando a *performance* musical enquanto processo e tendo em conta o lugar, a hora, as pessoas presentes e as suas expectativas, darei especial atenção à interacção entre músicos e entre estes e o público, numa tentativa de compreender as regras e os códigos inerentes à jam session (Jihad Racy 1991 e 2000, Qureshi 1987).

---

<sup>6</sup> Apesar da análise de redes sociais ter origens que remontam aos anos 20 (Freeman 1996), o termo *Social Network* é proposto pela primeira vez em 1954 pelo antropólogo John Barnes, tendo sido posteriormente utilizado no âmbito de várias disciplinas entre as quais a Sociologia, Antropologia e Psicologia Social. Utilizarei o conceito de *Social Network* enquanto estrutura social constituída por pontos ou nódulos ligados através de linhas ou laços (Barnes 1954:43). Os pontos representam actores (pessoas ou organizações) enquanto que as linhas simbolizam as relações entre estes. A utilização do conceito de *Social Networks* tem demonstrado que estas operam a vários níveis, podendo ser constituídas por relações familiares que se podem estender até um plano nacional e internacional (Freeman 2004, Scott 2000, Wasserman e Faust 1994, Wellman e Berkowitz 1988).

O estudo da *performance* proporciona uma análise multi-dimensional do processo musical, informando o investigador relativamente aos factores musicais e sociais que influenciam o decorrer do evento (Béhague 1984: 3). Autores como Seeger (1987), McLeod e Herndon (1980), Roseman (1996) e Schuyler (1984), estudaram diversas culturas musicais sobre o ponto de vista da *performance*, assumindo os factores contextuais e sociais como fundamentais no desenrolar do evento e na própria configuração dos meios estudados. Na investigação realizada, a jam session será estudada dando especial relevo não só aos aspectos “musicais”, como também à interacção social, relação com a audiência e outros componentes importantes na configuração do evento e na relação com o meio envolvente.

Utilizei a *performance* enquanto prisma privilegiado na análise da interacção entre os intervenientes, conjugando a minha experiência como músico de jazz com a minha perspectiva de etnomusicólogo.

Entre os meses de Junho e Setembro de 2004 e Maio e Outubro de 2005, observei jam sessions em cinco clubes e bares de jazz em Manhattan, alguns dos quais, locais historicamente significativos para a prática do jazz e da jam session. O Small’s, Smoke, Cleopara’s Needle, Lenox Lounge e St. Nick’s Pub, para além de serem dos poucos locais de *performance* que no período das observações anunciavam oficialmente jam sessions em Manhattan, foram seleccionados por se localizarem em diferentes zonas da cidade. O primeiro situa-se em Greenwich Village, os dois seguintes em Upper West Side, e os últimos em Harlem.

Realizei entrevistas etnográficas em Portugal e nos E.U.A. com reconhecidos músicos do meio de Nova Iorque, assim como também com outros frequentadores de jam sessions de várias gerações e raças. Tendo em conta que a realidade do jazz em Nova Iorque não se cinge somente à elite dos músicos famosos, sendo configurada também pela *performance* e relações de centenas de músicos desconhecidos do grande público, preocupei-me não só em entrevistar músicos estabelecidos na “*jazz scene*”, mas também outros para quem a jam session representa um acontecimento importante.

O contacto com os diferentes músicos e intervenientes que participaram neste estudo foi estabelecido das mais diferentes formas. Inicialmente, parti de relações pessoais, potenciando a minha experiência profissional enquanto músico de jazz. O relacionamento com alguns

promotores de concertos em Portugal facilitaram o meu contacto com músicos que em determinada altura se encontravam no país, geralmente no âmbito de digressões pela Europa. Estes concederam-me acesso a bastidores de teatros, salas de concerto, e a hotéis. Por outro lado, a minha experiência enquanto antigo aluno da *Berklee College of Music* permitiu o contacto com músicos de alguma forma relacionados com a Escola: professores, alunos e antigos alunos. Estes, como eu, viviam ou tinham vivido em Boston, mas tinham contacto com o meio de Nova Iorque. Muitos dos antigos alunos, mudaram-se para aquela cidade a fim de seguir as suas carreiras profissionais. Sugeriram músicos e locais de *performance* de jazz. O contacto com os diversos interlocutores foi realizado em clubes e cafés, localizados na sua grande maioria em Nova Iorque.

A marcação das entrevistas constituiu um processo complexo e diverso. Em Portugal, este processo tornou-se mais fácil pelo facto de eu ter acesso aos bastidores de locais de *performance* durante o tempo que antecedia essa *performance*. Deste modo, antes do teste de som (ou por vezes depois), tive a oportunidade de entrevistar músicos, muitas vezes sem restrições temporais. Noutros casos, os músicos foram previamente informados pelo promotor do evento do meu interesse em realizar entrevistas. Neste caso, a uma hora marcada, encontrava-me com o músico no átrio ou bar do hotel. Em Nova Iorque, a marcação das entrevistas era realizada pessoalmente, muitas vezes nos clubes. Estas teriam lugar passados uns dias ou semanas e também em clubes antes do início dos eventos, ou em grande parte dos casos em cafés localizados na cidade. Apenas duas entrevistas foram realizadas por telefone.

Dado o meu *background* musical, os participantes na sua generabilidade encararam as entrevistas como uma “conversa entre colegas”. Apesar de alguns me terem enquadrado num contexto “jornalístico”, desenvolvi conversas abertas nas quais os músicos abordaram as questões que coloquei de forma sincera. A minha relação com os participantes deste estudo foi de forma geral bastante próxima, tendo sido importante no estabelecimento de uma empatia entre entrevistador e entrevistado.

O guião das entrevistas foi sendo alterado no decurso da investigação, não só de acordo com os indivíduos entrevistados, mas também com o conseqüente surgimento de novas questões. As perguntas efec-

tuadas tinham um carácter aberto e organizavam-se progressivamente do geral para o particular. As entrevistas foram gravadas em *Mini-Disc* e transcritas.

## Berliner, Monson, Jackson e além

No âmbito da Etnomusicologia, o estudo do jazz tem ganho alguma expressão desde meados dos anos 90, principalmente através dos trabalhos de Ingrid Monson<sup>7</sup> (1991, 1994, 1995, 1996, 1997, 1999, 2000) Paul Berliner<sup>8</sup> (1994) e Travis Jackson (1992, 1998, 2000 e 2002)<sup>9</sup>. Estes estudos vieram preencher lacunas patentes na generalidade da literatura sobre jazz, orientada pela análise de diferentes estilos de jazz, e sobretudo das biografias e estilos interpretativos de músicos consagrados, (Martin 1988 e 1994, Pressing 1978, Stewart 1979 e 1986, Strunk 1979 e 1985, Tirro 1967, entre outros). Dando especial relevo às perspectivas dos músicos, estes etnomusicólogos agregam à discussão em torno do jazz novos assuntos, tais como o processo criativo, a interacção entre músicos, o significado musical, ou o processo de socialização dos músicos. Contudo, a jam session não foi ainda alvo de estudo detalhado, quer no âmbito da Etnomusicologia, quer no campo dos Estudos de Jazz.

Ingrid Monson e Paul Berliner baseiam a sua análise principalmente em gravações comerciais. Apenas Travis Jackson, aborda a inte-

---

<sup>7</sup> Ingrid Monson estudou a improvisação no jazz, dando especial relevo à análise dos processos interactivos e comunicativos dos músicos, sendo a etnomusicóloga que mais publicou neste campo.

<sup>8</sup> Num trabalho exaustivo sobre a improvisação no jazz, Berliner (1994) analisa pela primeira vez o universo do jazz em Nova Iorque enquanto ambiente de aprendizagem indispensável ao desenvolvimento das capacidades necessárias para o domínio do processo improvisativo. Neste estudo, o autor aborda a socialização dos músicos e o processo através do qual adquirem práticas performativas, descrevendo diversas formas como conceptualizam a música, nomeadamente a tradição do jazz. Berliner estuda aprofundadamente a interacção dos músicos no decurso da improvisação colectiva, sublinhando a centralidade desta para o desenvolvimento do processo criativo dos músicos.

<sup>9</sup> O etnomusicólogo Alex Stewart (2007) publicou também recentemente um estudo onde combina a análise musical com pesquisa histórica e etnográfica, abordando as big bands na “jazz scene” em Nova Iorque.

racção, comunicação, e significado musical, examinando a “*jazz scene*” em Nova Iorque, sob a perspectiva da *performance* musical. Segundo Jackson, “Performances are multitextured events – filled with proxemic, kinesthetic, visual and other contextual stimuli and information – yet recordings of them contain only the audio stimuli (1998: 3). Segundo este autor, os fonogramas, apesar de facilitarem a transcrição musical, minimizam o papel central desempenhado pelo investigador no estudo da *performance*. Para além de captarem somente estímulos sonoros (deixando de lado gestos, olhares, e outros modos de comunicação importantes para análise de um evento), estes constituem apenas interpretações selectivas dos sons (*ibid.*: 4; Seeger 1986: 270).

Os trabalhos dos autores acima referidos sobressaem na literatura musicológica sobre jazz, não só por focarem os processos musicais (*vide* capítulo 6), mas também por integrarem nas suas análises a dimensão racial enquanto factor a ter em conta no estudo desses mesmos processos. Estes autores exploram como a raça, enquanto construção identitária e cultural, é configurada através da música (Berliner 1994; Jackson 1998; Monson 1996), complementando grande parte das abordagens patentes na literatura sobre jazz, que têm negligenciado esta questão (Collier 1993; Kernfeld 1983; Lees 1994; Schuller 1968, 1989; Williams 1988).

Apesar de alguns estudos históricos abordarem a relação entre música Africana-Americana e raça, demonstrando que a cultura Africana-Americana é fortemente informada pela cultura africana (Chernoff 1979; Herskovitz 1941; Merriam 1956, 1958 e 1959; Waterman 1952b), Ronald Radano e Philip Bohlman (2000) defendem que a musicologia nas suas expressões histórica, estrutural-analítica, e etnográfica tem negligenciado a dimensão da raça, alertando para a necessidade de reconhecer os efeitos da imaginação racial que se desenvolveu no contexto da modernidade e que está patente na música americana do século XX (*ibid.*: 2)<sup>10</sup>. O volume coordenado pelos dois autores contribui para a análise do papel da música na construção do imaginário racial, incluindo vinte estudos realizados por estudiosos provenientes de diversas áreas científicas. Os autores defendem que o

---

<sup>10</sup> Alguns estudiosos Africanos-Americanos (Baraka 1963, 1967, 1971; Ellison 1964, 1986; Murray 1970, 1976) têm dado contributos valiosos relativamente à análise da relação do jazz com as culturas Americana e Africana-Americana, estabelecendo a questão racial enquanto central nas discussões sobre jazz.

conceito de raça “defines not a fixity, but a signification saturated with profound cultural meaning and whose discursive instability heightens its affective power” (*ibid.*: 5). Destaca-se o trabalho de Kevin Gaines, no qual o autor argumenta que as construções históricas realizadas em torno da música de Duke Ellington ignoram os significados raciais que informam as suas composições e *performances*, demonstrando o empenho do compositor em transmitir “sensibilidades históricas e culturais” Africana-Americanas (Gaines 2000: 587).

### Jam session na literatura

Os escassos estudos sobre a jam session abordam predominantemente processos sociais que têm ou tiveram lugar no evento. Apesar de contribuírem para o levantamento de questões importantes, são incompletos na articulação entre as vertentes musical, social e cultural. Para além de não haver uma articulação entre a prática performativa e o meio onde esta se enquadra, o discurso dos músicos é muitas vezes negligenciado nas análises efectuadas.

Dois artigos publicados pelos sociólogos William Bruce Cameron (1954) e Lawrence D. Nelson (1995), retratam o modo com o processo criativo se estrutura e se desenrola na jam session. Sem referirem um espaço e um tempo específicos, descrevem normas de comportamento, e modos de comunicação entre participantes numa hipotética jam session. Cameron retrata o evento como um “refúgio” de indivíduos “amorais”, “iletrados”, “impulsivos” e “instintivos” (1954: 181). Postulando que jam session constitui um “ritual de purificação” e de reafirmação dos valores estéticos dos músicos, levando-os à tentativa deliberada de se colocarem à margem do público de jazz e do resto da sociedade, Cameron reforça o estereotipo do músico de jazz, auto-isolado socialmente, iletrado e sem capacidade para se exprimir verbalmente<sup>11</sup>. Esta visão transparece em vários outros estudos sobre jazz, que realçam o valor do “nobre selvagem”, construindo um quadro analítico enformado pela musicologia histórica mais convencional, como está patente nos trabalhos de Schuller (1968, 1991) e Hodeir (1956).

<sup>11</sup> A respeito desta questão, ver também a crítica de Gioia ao que designa “mito primitivista” (1989) e Radano (1993, 262).

Duas perspectivas históricas sobre jam session estão patentes na Dissertação de Mestrado em Historiografia de Jazz de Joseph Peterson *Jam Session: An Exploration Into The Characteristics Of An Uptown Jam Session* (2000) e num capítulo da monografia de Scott DeVeaux *The Birth of Bebop* (1997). Peterson apresenta uma visão historiográfica sobre a jam session, enquanto que De Veaux alicerça o seu trabalho sobre os aspectos sociais das jam sessions nos anos 40. Ambos os estudos focam jam session em Manhattan no período do *bebop* em meados dos anos quarenta do século XX. *The Birth of Bebop* é um estudo seminal, no qual DeVeaux, para além de analisar os contextos sociais, políticos e culturais que enquadraram a emergência deste movimento artístico e ideológico, demonstra a importância das jam sessions nesse mesmo processo. No capítulo dedicado à jam session, DeVeaux rejeita a hipótese de que esta prática performativa teria o papel de fomentar a separação entre músicos negros e brancos, ou de humilhar os menos competentes. Segundo o autor, as características performativas vigentes tais como a *performance* de repertório harmonicamente complexo em tonalidades pouco habituais, com pulsação rápida, potenciavam o desenvolvimento das capacidades técnicas e improvisativas dos músicos (DeVeaux 1998: 202-207). As jam sessions, constituíam deste modo um importante contexto para o estudo e prática do jazz, nomeadamente para o aprofundamento e troca de ideias musicais, e para o estabelecimento de hierarquias entre músicos (*ibid*: 207). Segundo DeVeaux: “Jam sessions therefore encouraged techniques, procedures and attitudes - in short, the essential components of a musical language and aesthetic (...)” (*ibid*: 117).

O estudo de Joseph Peterson (2000) compara jam sessions nos anos quarenta com as do final do século XX na zona *Uptown* de Manhattan, apontando a importância desta ocasião performativa no processo de aprendizagem, no intercâmbio de ideias musicais entre músicos, e no estabelecimento de hierarquias de competência profissional<sup>12</sup>. Além da aprendizagem, enfatiza o “prazer artístico”, a competição e a sobrevivência dos músicos no meio, negligenciando o carácter multi-dimensional e dinâmico da jam session.

Algumas publicações retratam as perspectivas de músicos so-

---

<sup>12</sup> Este tipo de prática estaria enraizado na cultura Africana-Americana tal como outros concursos verbais, nos quais respostas agressivas e criatividade espontânea seriam altamente valorizadas (ver DeVeaux 1997, 211).

bre o funcionamento da jam session. James Patrick descreve, a partir da visão do pianista Al Tinney, o funcionamento da jam session no Monroe's Uptown House entre 1940 e 1943. O saxofonista Bruce Lippincott (1958) trata de alguns detalhes que configuram a jam session, tais como o modo como se processa a escolha dos músicos que participam; a seleção do repertório, da tonalidade e do andamento das composições que interpretam, e o estabelecimento da ordem dos solos. Na sua autobiografia, Miles Davis (1990) sublinha a importância das jam sessions do Minton's Playhouse para a aprendizagem dos músicos em ascensão no meio, descrevendo o seu ambiente competitivo.



## II - MAY I PLAY?

Neste capítulo analiso a estrutura organizativa das jam sessions em Manhattan. Seguindo Lefebvre (1974: 42), procuro compreender as práticas sociais nos espaços estudados, examinando o modo como espaços e actores interagem, contribuindo para a sua configuração. Perspectivando o evento enquanto ritual, caracterizo os músicos que participam na jam session, dando especial relevo ao papel da “banda da casa” que, assegurando a *performance* na primeira parte, estimula os restantes músicos a participar. Foco o “líder” desta que constitui um importante elo de ligação entre músicos, audiências, gerente e outros intervenientes no evento. Esta é a pessoa com maior poder de decisão na jam session, sendo um elemento crucial no processo de estruturação desta ocasião performativa. Os restantes músicos da “banda da casa”, ao actuarem no evento, assumem o seu estatuto na “*jazz scene*” enquanto profissionais com trabalho regular, ganham experiência de actuação ao vivo, e conhecem novos músicos.

Caracterizando os restantes músicos que actuam no evento, proponho três categorias de participantes: estudantes universitários de jazz e jovens graduados, músicos amadores, e músicos consagrados. Os primeiros participam em maior número e com maior regularidade, encontrando-se no processo inicial da construção de uma reputação; os músicos amadores participam esporadicamente, actuando sem aspirações profissionais; os músicos consagrados detêm carreiras profissionais desenvolvidas, tendo actuado nos mais importantes locais de *performance*, gravado discos para editoras discográficas de renome tais como a Warner Bros., e actuando com outros músicos de renome.

A composição da audiência varia de acordo com a localização dos bares e clubes em Manhattan. É constituída pelos músicos que actuam no evento, e por outros espectadores que não participam musicalmen-

te. Embora não tenha efectuado um estudo da audiência, observei que esta é etnicamente diversa e maioritariamente constituída por jovens, alguns ouvintes regulares, espectadores ocasionais, e, por vezes, por turistas.<sup>13</sup>

Uma jam session é constituída por vários *sets*, compostos por uma sequência de composições, geralmente “*standards*”<sup>14</sup>, e separados por intervalos. O primeiro *set*, com a duração de 30 a 40 minutos, é tocado pela “banda da casa” (*house band*) - um agrupamento contratado constituído por contrabaixo, bateria, piano ou guitarra e, por vezes, saxofone ou trompete - com o intuito de incentivar a participação na jam session de outros músicos que afluem ao espaço. Seguem-se vários *sets*, com a duração que varia entre quarenta e cinco e sessenta minutos, executados pelos músicos, podendo os elementos da “banda da casa” completar o elenco de músicos indispensáveis para realizar a jam session. Por vezes, é previamente acordada a participação de um elemento da “banda da casa” quando este interpreta um instrumento imprescindível para o funcionamento da jam session, como é o caso do contrabaixo<sup>15</sup>. Contudo, à excepção do “líder” que gere o evento em termos musicais e organizacionais, os restantes elementos que constituem a “banda da casa”, tendo em conta a reduzida remuneração auferida (50 a 75 dólares<sup>16</sup> por músico), poderão não permanecer no recinto até ao final da jam session.

O líder da “banda da casa” é escolhido pelo dono do clube, com base nas suas capacidades de liderança, organização e relacionamento

---

<sup>13</sup> A faixa etária predominante da audiência que observei verifica-se também no estudo de DeVeaux (1995) em torno da constituição da audiência do jazz nos E.U.A., a partir do “Survey of Public Participation in the Arts” efectuado em 1992, para a National Endowment for the Arts. O autor conclui que a audiência de performances de jazz ao vivo tende a ser constituída por jovens com idades compreendidas entre os vinte e cinco e os quarenta e quatro anos. Outros autores como Francis Davis (1996) apoiam DeVeaux, afirmando que um número significativo de jovens entre os vinte e os trinta e cinco anos constituem uma parte significativa da audiência do jazz.

<sup>14</sup> Ver Capítulo IV.

<sup>15</sup> Apesar de por vezes se poderem realizar jam sessions sem este instrumento, é comum que esta não se realize se não se encontrar um contrabaixista disponível para tocar.

<sup>16</sup> Esta quantia é substancialmente reduzida, tendo em conta o custo de vida em Manhattan. Em Nova Iorque, muitos músicos vivem com sérias dificuldades económicas. Este facto deve-se não só ao decréscimo constante do interesse do público pelo jazz, como ao considerável número de músicos de elevado nível técnico e artístico que lutam pela sobrevivência na “jazz scene”.

com músicos e público. Possuidor de grande poder de decisão, media entre o proprietário do clube, os músicos e a audiência. São-lhe confiadas as responsabilidades da contratação dos músicos que constituem a “banda da casa”, da escolha do repertório e da organização da *performance* do primeiro *set*, da gestão dos músicos que actuam nos restantes *sets*, e da comunicação com o público.

O líder poderá contratar músicos para a “banda da casa” com alguma frequência, dependendo da disponibilidade destes. No Smoke, além da “banda da casa”, John Farnsworth também contrata um convidado especial todas as semanas, geralmente um músico conceituado na “*jazz scene*” da cidade, o que contribui para atrair mais participantes na jam session.

Farnsworth explica a sua estratégia de contratação de músicos da “banda da casa” e convidados especiais na jam session do Smoke.

JF: Yeah, well obviously, whenever my brother Joe’s in town, on drums, he plays. So it’s his gig whenever he wants it. And pretty much I always use John Webber on bass, and Mike LeDonne on piano. That’s the basic rhythm section. But a lot of times I will change up. Even if they’re not... like tonight, actually Mike LeDonne was available but he’s been doing a whole bunch of Mondays and we’re having Harold Mabern on piano.

RP: Is he the special guest?

JF: No, he’s just... see sometimes I say this... .. there’s always a special guest. I came with that policy because... they don’t pay that much to begin with, right? So I always like to have “The John Farnsworth Quintet Featuring a Special Guest”, another horn player. And it has always been another horn player. I could call a drummer or whatever as a special guest, but there’s always been another horn player. And tonight is Joe Magnarelli on trumpet. But sometimes I say: “Ladies and Gentleman... .. I always advertise a special guest, but the band is full of special guests.

But like if Joe can’t make it they’re plenty of times I call Victor Lewis, not as special guest, but just as the drummer... house band (Farnsworth, 6 de Junho de 2005).

Explica ainda os critérios que informam a sua escolha do convidado especial da semana.

JF: You know, usually they're a few times when the special guests... I pick the rhythm section based off the special guests. Specifically Frank Lacey, a good friend of mine, trombone...we have now...

RP: He is a member of the Mingus Big Band...

JF: Exactly. He was one of the early guys that I used to play with all the time at this club. I knew him there, I went to school with him years ago at Rutgers University. So I knew there was a certain personnel that might fit good with him, because he's a little eccentric sometimes. So, he has a good friend, a bass player that...

RP: Who hooks up good with him...

JF: Who hooks up good with him. So, John Webber won't play, like if I know Frank Lacey is going to be doing that job, there's like this two... I will tell John: "Take the week off", and another musician will play on that week, and maybe someone else on piano. Of course I'll keep Joe [Farnsworth]. He fits right inn. All those guys could fit in but it's good to change things a little bit too (Farnsworth, 6 de Junho de 2005).

Julius Tolentino, líder da "banda da casa" na jam session do Cleopatra's Needle às segundas-feiras à noite, afirma que a contratação dos músicos deste grupo depende da disponibilidade destes, sendo que ele convida músicos que pertencem a um círculo relativamente restrito de pessoas com quem partilha uma relação musical profunda.

I have a certain sound I like to hear, so the guys that I usually use kind of have the same background and play at a certain level, play certain kind of things that I like to hear, so... I use the same circle guys, basically (Tolentino, 5 de Julho de 2005).

Os líderes da "banda da casa" nos clubes Lenox Lounge e St. Nick's Pub, localizados em Harlem, tendem a contratar a mesma formação ao longo de vários anos. Estes referem grupos conhecidos de jazz

que se mantiveram juntos ao longo de vários anos nos clubes acima referidos. Melvin Vines, trompetista e líder da “banda da casa” do St. Nick’s Pub, enfatiza a importância que, tal como nos grupos de Miles Davis e John Coltrane, uma banda actue regularmente e com os mesmos membros, de modo a poder desenvolver um conceito musical e uma sonoridade colectiva forte e consistente.

That band [segundo grande quinteto de Miles Davis] (...) that was one of the last bands that stood together long enough to experience that and to develop that. Now, you got bands now that are not bands. It’s a collection of very skilled musicians who are together and play music very well, you know. And that’s one of the great things I like about the St. Nicks Pub since I’ve been there (Vines, 3 de Agosto de 2005).

Deste modo, quando a “banda da casa” se mantém com alguma regularidade, a prática da jam session pode levar ao desenvolvimento e consolidação de uma sonoridade de grupo, potenciando uma maior criatividade e interacção entre os músicos.

Para além de contratar os músicos da “banda da casa”, compete também ao líder escolher o repertório do primeiro *set* da noite. O líder da “banda da casa” pode fazer esta escolha mais ou menos antecipadamente, dependendo do espaço performativo e do grau de formalidade que quer imprimir a esta parte da jam session. Julius Tolentino escolhe o repertório no momento da *performance* do primeiro *set* da jam session do Cleopatra’s Needle, o que aproxima mais o primeiro *set* do segundo em termos do seu funcionamento e grau de informalidade. Porém, no caso da jam session no Smoke, esta escolha é feita meticulosamente e de acordo com o músico convidado da semana. Este facto pode levar mesmo à utilização de partituras e de arranjos específicos. Segundo John Farnsworth, a escolha do repertório para o primeiro *set* pode até ser negociada por telefone com o convidado da semana, o que representa de certo modo um reconhecimento do primeiro em relação ao estatuto do último na “*jazz scene*” da cidade.

Tonight when I have Joe Magnarelli, we will talk about what tunes... I’m trying to get towards that special guest, because a lot of times... last week Duane Eubanks was the... it was the first time any of us... I mean, I knew him, but Joe [Farnsworth]

never played with him before, I never played with him before, Mike never played with him before, John Webber... so I talked to Duane and he just kind of talk about some tunes that we all would know. And then maybe if we don't know it, I'll write or he'll write, have a chart on it. So at least me and him sound like resembled together and those guys, Mike, John and Joe, they can just you know, fit. If there's a tune they're familiar, or you have heard, or the chart is written out good enough and it's something that... there's a style of music that I know that they can cover. So that's a good example of... I talk with them a week before or so and get just kind of a set. Usually it's like six tunes and I want to have nine through eleven [p.m.]... so it's pretty much six tunes, I figure it covers that. I mean, play long solos, just kind of stretch it out. And tonight me and Joe [Magnarelli]... Joe has been playing with me for about six years since this jam... I mean I knew him long before that and we played together in other gigs, but now he's been doing this for a while... we started to develop a band type situation. So me and Joe talked about some tunes just today, actually, sometimes they're tunes we haven't played in a while... just dig back out of the songbook. So than I make sure I have all the charts, so when I get there tonight I can give him just something to look at, refresh his memory. Then, I don't know, if I got time for Joe to fax me something (Farnsworth, 6 de Junho de 2005).

O líder da “banda da casa” tem também a responsabilidade de organizar a participação dos restantes músicos no segundo *set* da noite. A organização do segundo *set* (e seguintes, quando aplicável) não constitui uma tarefa fácil dada a forte afluência de participantes às jam sessions em Manhattan. Nova Iorque é provavelmente a cidade do mundo com maior concentração de músicos de jazz, daí a forte competitividade entre estes. Esta competitividade é também alimentada pelo facto de não haver oportunidades de trabalho, nomeadamente concertos, para tantos músicos. Por este facto, muitos têm na jam session uma das poucas oportunidades para tocar ao vivo e se mostrarem de certa forma activos musicalmente.

A possibilidade de grande afluência de participantes conduz à existência de uma lista que é assinada por quem deseja participar na

jam session. Este procedimento propicia uma melhor organização da participação dos músicos de acordo com a sua ordem de chegada e instrumento. É o líder da “banda da casa” que gere o número de músicos que actuam num ou vários *sets*, decide e convida ao palco quem irá integrar o grupo que actuará de seguida. Este procura obter uma formação coerente e equilibrada, especialmente em termos da variedade de instrumentos e capacidade e técnica musical. Uma boa gestão organizacional permite que se evite a presença de excessivo número de músicos (principalmente com os mesmos instrumentos) em cima do palco ao mesmo tempo. John Fransworth refere esta responsabilidade no decurso jam session:

I don't wanna hear ten guys. I don't want to hear a song going on for forty five minutes. (...) I don't want to hear “Invitation” for two hours. There's certain tunes that if you call, the guys will just stretch and stretch. And if you have four horn players playing that...(...) it's also the person in charge. You can nip that... (Farnsworth, 6 de Junho de 2005).

Com a finalidade de obter uma formação coerente e equilibrada e de assegurar a qualidade musical do evento, o líder da “banda da casa” nem sempre segue a ordem da lista. Determinado participante poderá actuar após outro recém-chegado, se inúmeros músicos do seu instrumento estiverem à espera para actuar. Por outro lado, um elemento que não tenha concorrência no mesmo instrumento, poderá ser prontamente chamado ao palco, podendo mesmo vir a actuar no decurso de vários números.

Para além de gerir a participação dos músicos no segundo e restantes *sets* da jam session, o líder da “banda da casa” tem a função de comunicar com o público. Este interage verbalmente com o público apresentando os músicos que actuam, falando sobre as composições que são tocadas, e, por vezes, gracejando com os membros da audiência dentro e fora do palco.

Para os músicos contratados que integram a “banda da casa”, a jam session é um trabalho semanal regular. Proporciona a oportunidade de interagir musicalmente com outros músicos com quem actuam regularmente e de actuar com músicos “convidados” conceituados, contribuindo deste modo para o desenvolvimento das suas capacida-

des musicais. Participar numa jam session pode constituir um indicador de reconhecimento do músico. Farnsworth enfatiza a importância de ter um trabalho regular e de tocar com músicos conceituados.

JF: The first response would be to have a steady gig anywhere. That's the most important... times are hard. Not many people have a steady gig and can keep it. A lot of them can have a steady gig for four of five months and then... ...For me the most important thing is that... Why I like it, why it's good for me, it's just something just to shoot for every week. Like tomorrow, after tonight, now I'm thinking forward to the next Monday. Who I'm I going to call... if it's someone that I don't know so well I got to think tunes that we can get together, you know what personalities, what... make sure... and then that's the most important thing: a steady gig to look forward to. But then the second thing and not far behind is that this club "Smoke" is such a well respected club now, that to get Harold Mabern to come to this club and play for its jam session is not that great (for him), but I've know Harold for a long time and ... we're friends. Or to call someone like Lenny White or Victor Lewis to come to Smoke, Smoke is now respected. So the second most important thing for me is that I get to play with some great musicians because they like the club and they like what I've been doing is going to be a nice... it's a nice easy gig (Farnsworth, 6 de Junho 2005).

Julius Tolentino afirma que o trabalho enquanto membro da "banda da casa" em jam sessions pode servir não só enquanto forma de reconhecimento na "*jazz scene*", mas também como modo de pagamento por contratações para concertos feitas por outros músicos. Por outras palavras, jam session integra muitas vezes o "roteiro" de oportunidades de trabalho na "*jazz scene*" em Nova Iorque, podendo ser utilizada enquanto moeda de troca pela concessão de outras oportunidades profissionais.

A lot of bass players have called me for gigs and so I call them for this. And if I have a piano player call me for a gig I like to throw something back (Tolentino, 5 de Julho de 2005).

Para Tolentino, a jam session é também importante por servir

muitas vezes como “ensaio geral pago” para um trabalho de maior dimensão, tal como a *performance* num festival ou numa gravação. O saxofonista afirma que os músicos por vezes tocam no primeiro *set* de uma jam session música destinada a ser gravada, experimentando o repertório perante uma audiência.

Os membros da “banda da casa” possuem de um modo geral um estatuto de relevo no seu posicionamento musical e social na “*jazz scene*” e em relação aos restantes participantes. O facto de terem sido contratados constitui uma importante forma de reconhecimento. Contudo, se um dos participantes na jam session for um músico consagrado, este poderá assumir a liderança do grupo imprimindo o seu estatuto a toda a ocasião performativa.

As jam sessions proporcionam também aos elementos da “banda da casa” um determinado grau de exposição local e, até de certo modo, internacional. As jam sessions nos clubes de Harlem, por exemplo, fazem muitas vezes parte do roteiro turístico de muitos estrangeiros, nomeadamente europeus e japoneses. Como consequência da popularidade e importância histórica das jam sessions, principalmente na era do *bebop* (DeVeaux 1997: 202-235), existem visitas turísticas realizadas em autocarros que se destinam a demonstrar a “autenticidade”<sup>17</sup> e energia destes eventos em Harlem. Por conseguinte, estes músicos conseguem ser vistos e ouvidos por inúmeros estrangeiros, e por este facto surgem-lhes muitas vezes oportunidades de *performance* na Europa, África e Ásia.

Por outro lado, torna-se muitas vezes importante para os músicos da “banda da casa” estar a par do aparecimento de novos talentos. É muitas vezes em jam sessions que os músicos mais velhos têm a oportunidade de interagir com jovens enérgicos e com novas ideias. Este facto é também importante no desenvolvimento das capacidades dos músicos mais velhos, assim como também na sua actualização em relação às novas tendências no jazz. Segundo Patience Higgins, este facto permite ao jazz estar permanentemente em renovação.

PH: You know... there’s no substitute for experience and there’s... but also is nice to see what young people are doing and think on how they’re approaching the music, how they’re

<sup>17</sup> Conforme está patente ao longo deste trabalho, esta “autenticidade” é “encenada” por vários intervenientes nos clubes localizados em Harlem.

trying to approach music, because they have ideas and they exuberant and they want to show you what they have been working on and... it's very helpful on both parts. It's very, very helpful. Keeps the music in forward motion, keeps the music constantly going (Higgins, 20 de Julho de 2005).

O universo dos músicos que participam em jam sessions em Manhattan é bastante diverso, nomeadamente no que diz respeito à idade, género, profissão, etnicidade, estatuto social, e desenvolvimento musical. Para além dos músicos que integram a “banda da casa”, participam em jam sessions maioritariamente estudantes de jazz, músicos já graduados que procuram afirmação no âmbito da “*jazz scene*”, alguns músicos amadores, e minoritariamente músicos consagrados.

Os estudantes ou ex-estudantes universitários de música, aproveitam as noites para pôr em prática o seu estudo instrumental e interagir musical e socialmente com outros músicos. Dado que é para Nova Iorque que se dirige grande parte dos músicos graduados em universidades dos Estados Unidos (geralmente em “*Jazz Performance*”), as jam sessions constituem os primeiros locais frequentados por estes, aquando da sua chegada à cidade.

É importante ter em conta que o número de músicos com formação universitária varia com a localização do clube que acolhe a jam session. No decurso da investigação, verifiquei por exemplo que estudantes universitários frequentam com maior assiduidade clubes localizados em Greenwich Village (Smalls) e Upper West Side (Smoke e Cleopatra's Needle).

Participam também em jam sessions por vezes músicos sem aspirações profissionais. Estes aproveitam as noites de jam session para tocar ao vivo, apesar de passarem por vezes longos períodos de tempo sem o fazer. Muitas vezes são alvo de críticas por parte de outros participantes profissionais, nomeadamente pelos seus comportamentos, atitudes e capacidades musicais elementares (*vide* capítulos 5 e 6).

Alguns músicos proeminentes na “*jazz scene*” participam também em jam sessions, se bem que em menor número e mais esporadicamente. Podem fazê-lo por razões distintas. Em primeiro lugar, no contexto desta ocasião performativa pode surgir o encontro e recrutamento de novos talentos, dada a elevada concentração de jovens músicos desco-

nhecidos. Por outro lado, alguns músicos consagrados, especialmente de gerações mais velhas, acreditam ser importante inspirar os jovens, proporcionando-lhes situações de aprendizagem em contexto de *performance* (vide capítulo 5). Outros, podem-se encontrar na cidade em trabalho e aproveitam para contactar de perto com alguns músicos. Alguns, poderão ter acabado de actuar noutra espaço performativo, e deslocam-se a uma jam session para continuar a actuar.

O pianista Aaron Goldberg afirma que a motivação para participar numa jam session pode surgir também da impossibilidade de praticar um instrumento em casa, à noite.

And at night sometimes, especially in New York City you can't practice in your apartment. There's nothing for you to do at night. So if you're not gonna go the movies or hang out with your girlfriend and if you wanna play music and you don't have a gig, maybe you have to go to jam session, at night. (...) You have examples of famous musicians stopping by these jam sessions playing a tune or two, you know. Lots of people that we know, I mean Wynton Marsalis is famous for showing up at jam sessions and playing. Roy Hargrove goes out a lot and plays and sometimes, sometimes I'll go, you know. If it's late and I have a lot of energy, and I wanna look for jam session (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Para além destas razões, músicos conceituados poderão frequentar jam sessions por motivos recreativos. Alguns detêm boas relações com os donos dos espaços performativos, e “aparecem” para tomar uma bebida e interagir socialmente com certos intervenientes na “*jazz scene*”.

Por último, frequentar jam sessions poderá constituir um importante meio de auto-publicidade, especialmente dirigida à geração mais jovem (que participa em jam sessions em maior número), e que poderá comprar discos e assistir a concertos de músicos mais consagrados.

Podemos concluir que vários participantes interagem musical e socialmente, contribuindo para a configuração de jam sessions em Manhattan. A “banda da casa”, outros músicos, e público, desempenham diferentes papéis. Cada jam session organiza-se de acordo com o papel

de cada interveniente, sendo a sua estruturada final o resultado das decisões do líder da “banda da casa”, que actua enquanto elemento crucial na configuração do evento. Este, para além de se relacionar directamente com todos os intervenientes na jam session, contrata os músicos que constituem a “banda da casa”, decide qual o repertório do primeiro *set*, e gere a participação dos restantes músicos no segundo e restantes *sets*. Os elementos da “banda da casa”, ao actuarem na primeira parte do evento, estimulam a participação dos restantes músicos na segunda parte. A sua participação nesta ocasião performativa é importante para a afirmação do seu estatuto no âmbito da “*jazz scene*”, constitui um trabalho regular, e proporciona a possibilidade de conhecerem novos músicos. Os restantes músicos que participam na jam session, são maioritariamente jovens estudantes de jazz ou recém-licenciados, que procuram visibilidade no circuito profissional do jazz em Manhattan. Participam também por vezes músicos amadores, e esporadicamente músicos consagrados que encaram a jam session enquanto oportunidade para actuar ao vivo, conhecer novos talentos, e auto-promover-se.

### III - JAMMIN' UPTOWN

Os bares e clubes de jazz em Manhattan constituem espaços centrais para a *performance* de jam sessions e para o desenvolvimento de novas abordagens ao jazz. Partindo da análise dos diferentes espaços de *performance* de jazz em Manhattan, apresento neste capítulo os bares e clubes de jazz, apontando a sua importância para a *performance* do jazz na cidade. Caracterizo os espaços onde realizei trabalho de terreno enquanto ponto de partida para a elaboração de uma análise dos processos musicais e sociais que neles têm lugar. Descrevo a sua localização, história, configuração espacial, programação, políticas de preço, e os papéis desempenhados pelos proprietários, músicos e audiências. Conforme Margaret Rodman (1992: 652) saliento as diferentes realidades espaciais que constituíram objecto de estudo. A configuração intrincada dos espaços, não se pode explicar através de um modelo de estrutura simples. Como tal, e seguindo Victor Turner (1969, 1986), opto por construir um modelo analítico dinâmico, defendendo a importância dos espaços enquanto realidade material e simbólica (Lévi-Strauss 1953, 1955, 1956; Pocius 1991; Shields 1991). Os espaços performativos aqui analisados podem ser perspectivados enquanto agentes fixadores das características dos grupos (Halbwachs 1950: 146), suportando uma memória colectiva que configura e é configurada pela tradição do jazz. Este facto reflecte-se na decoração dos espaços, por exemplo nos quadros de músicos exibidos nas paredes, constituindo uma memória colectiva que se relaciona com o que Feld e Basso designam "*Senses of Place*", ou seja, um conjunto de significados e ligações a lugares que os indivíduos ou grupos partilham (Feld e Basso 1996: 3-11).

A localização dos espaços onde se realizam jam sessions é um factor que contribui para a atracção dos músicos e público, evocando

diferentes aspectos ligados a tradição do jazz. Por exemplo, os espaços localizados em Harlem, acentuam de diversas formas a importância do bairro para a história do jazz, assinalando a raça negra e a tradição Africana-Americana.

Os espaços onde efectuei trabalho de terreno, foram indicados por músicos activos, estudantes e estudiosos da “*jazz scene*” em Nova Iorque com quem contactei ao longo dos últimos anos, como sendo os mais importantes para a realização do evento. Realizei trabalho de terreno em bares e clubes de jazz localizados em diferentes partes de Manhattan, abarcando o Upper West Side (Smoke e Cleopatra’s Needle), Harlem (Lenox Lounge e St. Nick’s Pub), e Greenwich Village (Smalls). Para além de programarem jam sessions semanais, estes espaços anunciam também concertos com grupos organizados.

Em Manhattan existem vários tipos de espaços para a *performance* de jazz, sendo os mais importantes: salas de concerto, bares e clubes de jazz. A proficiência e o estatuto do músico de jazz condiciona o acesso aos diferentes espaços de *performance*, uma vez que apenas os músicos consagrados podem agendar *performances* em salas de concerto como o Carnegie Hall, o Rose Theater no Lincoln Center for Performing Arts, ou em clubes de maior reputação como o Blue Note ou o Village Vanguard. Jovens e outros músicos com menos estatuto actuam em clubes menos conceituados, restaurantes e diversos tipos de festas, almoços e jantares empresariais ou particulares.

O preço do ingresso numa das salas de concerto mais prestigiadas pode ultrapassar os cem dólares. Do mesmo modo, a entrada e consumo em um dos clubes mais conceituados pode custar até 50 dólares.

As salas de recital de conservatórios e universidades como o Gordon K. and Harriet Greenfield Hall da Manhattan School of Music são palco de actuações de alunos, professores, e outros músicos e grupos convidados. Nestes espaços realizam-se também programas didácticos como “*masterclasses*” e “*workshops*”. O preço de um ingresso é geralmente inferior a trinta dólares, podendo mesmo ser grátis para estudantes.

Os bares e clubes de jazz constituem os principais espaços de entretenimento nocturno que apresentam *performances* ao vivo de jazz por grupos formalmente organizados. Anunciam programas sema-

nais em revistas e jornais culturais, assim como também em panfletos distribuídos no seu interior. Os clubes com maior reputação como o Birdland, Blue Note ou Village Vanguard, geralmente, pagam remunerações mais elevadas aos músicos.

Dos cinco espaços onde realizei observações, aqueles que se localizam na zona do Upper West Side tendem a praticar preços mais elevados, tanto no que respeita ao valor das bebidas, como ao preço dos ingressos e consumos obrigatórios, dirigindo a sua oferta essencialmente para um público consumidor com mais disponibilidade financeira. Estes espaços tendem a assemelhar a sua política comercial àquela praticada pelo Birdland, Blue Note ou Village Vanguard, localizados em Greenwich Village.

O estatuto atribuído pelo público a estes espaços depende da qualidade dos músicos e grupos que aí actuam, assim como também da ligação do clube a importantes músicos e acontecimentos no âmbito do jazz. Por exemplo, a página de internet do Village Vanguard refere que neste espaço "(...) its where the ghosts of past jazz giants still play, where the best living jazz talent aspire to record (...)". O facto de ter mais de setenta anos de história, tendo já sido palco de *performances* de ícones como Miles Davis, Thelonious Monk, Bill Evans, ou Hank Mobley, atesta o estatuto do clube. Inúmeros fonogramas que constituem referências na discografia do jazz<sup>18</sup> foram gravados ao vivo em clubes emblemáticos como o Village Vanguard, o que comprova a preferência dos músicos pelo ambiente íntimo que se vive nestes espaços.

Alguns clubes, tal como o Minton's Playhouse, foram palco do desenvolvimento de novas abordagens ao jazz como é o caso do *bebop*, em meados dos anos quarenta (DeVeaux 1997: 217-227). Neste período, o saxofonista Charlie Parker, o pianista Thelonious Monk, e o guitarrista Charlie Christian, entre outros, participaram em jam sessions no contexto das quais desenvolveram uma nova abordagem musical alicerçada na improvisação de melodias cromáticas, ágeis e velozes. Como é consensual na literatura histórica sobre jazz, esta nova abordagem viria a influenciar praticamente todas as posteriores gerações de músicos de jazz (*ibid.*: 443).

A directoria de clubes do jornal mensal *All About Jazz - New*

<sup>18</sup> Por exemplo, John Coltrane, "Live At the Village Vanguard", Impulse 1961.

*York*<sup>19</sup> apresenta, em Julho de 2004, um número superior a cinquenta estabelecimentos em Manhattan, incluindo clubes e bares, com programação de jazz ao vivo. Destes espaços, em 2004 e 2005, cerca de sete clubes apresentavam jam sessions regulares.

Além de *performances* programadas de músicos e grupos formalmente organizados, alguns clubes apresentam jam sessions semanais. A decisão dos gerentes e proprietários de incluírem jam sessions no programa semanal, prende-se com dois critérios: a rentabilidade e o estatuto do espaço. Os clubes com mais destaque como o Village Vanguard ou o Birdland, não apresentam jam sessions pelo facto de ser mais rentável oferecer espectáculos com nomes consagrados do jazz. Por outro lado, a ligação das jam sessions com o amadorismo poderá contribuir para a atribuição de um estatuto menos elevado ao espaço de *performance* onde estas decorrem<sup>20</sup>.

As jam sessions têm geralmente lugar em espaços que não possuem meios para remunerar músicos consagrados, pelo menos nos dias da semana menos concorridos, sendo muitas vezes programadas à segunda-feira, considerada “off night”, uma noite com menor movimentação nocturna e conseqüentemente pouco rentável.

Nos últimos seis anos, John Farnsworth tem gerido as jam sessions do clube Smoke às segundas-feiras. Segundo ele, este dia é o mais indicado para a sua realização.

JF: Well Mondays in New York, I’m sure you know, are different than most other nights. Like the Village Vanguard... well most nights, most jazz clubs have a policy where its Tuesday to Sunday is the headliner, and then Monday is an off night. Some places are closed. So maybe this is just the night to have jam sessions, really, I guess (Farnsworth, 6 de Junho de 2005).

A realização de jam sessions no início da semana coaduna-se também com a disponibilidade dos músicos. Segundo Farnsworth é à segunda-feira que a maior parte dos músicos têm disponibilidade para

---

<sup>19</sup> Este jornal, agora também disponível *online*, apresenta artigos mensais sobre jazz, e informação sobre músicos, concertos e outros eventos.

<sup>20</sup> Contrariando a política de outros clubes de renome, o “Blue Note” apresentou durante alguns anos “Late Night Jam Sessions”, oito das quais dirigidas pelo trompetista Ted Curson.

participar em jam sessions:

That's a good thing about Monday night. If these guys are doing a Tuesday through Sunday at the bigger clubs, that Monday night is free. They might not like to play Monday night, just stay home and relax. But Monday night's an off night, so people like to get out and play. Some of the better... like I had Eddie Henderson on trumpet many times on a Monday, or Steve Turré on Monday (Farnsworth, 6 de Julho de 2005).

A disponibilidade dos músicos neste dia deve-se também ao facto de grande parte dos teatros onde decorrem espectáculos da Broadway estarem encerrados à segunda-feira. Nestes locais, muitos músicos de jazz desenvolvem a sua actividade profissional.

A oferta de música ao vivo numa "off night", atrai sempre alguns clientes. Uma noite de jam session pode até mesmo ser relativamente rentável: além de potenciar uma maior movimentação em relação àquela que seria de esperar numa noite fraca para o negócio, o dono do espaço apenas remunera a "banda da casa" constituída por três ou quatro elementos que tocam apenas a parte inicial do programa, o que não acarreta custos elevados. Os restantes músicos que participam nas jam sessions não auferem qualquer remuneração.

Muitos clubes lutam dificilmente pela sobrevivência, acabando muitas vezes por fechar devido ao elevado custo do aluguer do espaço, à aplicação de impostos variados, e por vezes à fraca afluência de clientes. O crítico de jazz Howard Mandel (1999: 201) constata o desaparecimento gradual dos clubes de jazz nos Estados Unidos, afirmando que isto se deve ao controlo do mundo do entretenimento por parte de corporações multinacionais e pelos órgãos de comunicação e informação globalizados, que tendem a ofuscar os pequenos estabelecimentos locais que têm sido fundamentais para a prática desta música.

Grande parte dos clubes evocam a história do jazz através da exibição de fotografias de músicos famosos, de modo a reforçar a ligação da prática contemporânea com o legado histórico do jazz. Esta evocação, constitui uma estratégia de promoção dos espaços enquanto contextos de "representação autêntica" da prática do jazz.

Os clubes de jazz em Nova Iorque reúnem músicos e público com orientações musicais, estéticas, e até mesmo políticas comuns como é o caso dos clubes localizados em Harlem. Seguindo Halbwachs (1950: 146) os clubes são agentes que “fixam” não só diversas características da “*jazz scene*”, como também várias identidades colectivas que nela coabitam. Estes criam um “universo” próprio, pelo menos temporário, que compreende clientes regulares, um número relativamente restrito de músicos contratados, e até alguns participantes habituais em jam sessions. Por exemplo, o Smalls é frequentado por músicos que, em geral, se identificam com uma nova era do jazz, liderada por músicos como Kurt Rosenwinkel, Mark Turner, John Ellis, Aaron Goldberg, Jason Lindner, Omar Avital, entre muitos outros. Estes músicos estão ligados ao clube, tendo desenvolvido uma nova abordagem musical neste espaço, e são a inspiração de muitos jovens músicos que o frequentam (Panken 2006). Nos anos 90, o Small’s foi palco do encontro de jovens experimentalistas oriundos de vários continentes que, ao tentarem desenvolver o seu conhecimento musical do jazz, acabaram por desenvolver novas abordagens à *performance* do jazz. Através da participação em jam sessions e outras *performances*, utilizando diferentes ritmos e sonoridades, algumas provenientes de culturas sul-americanas, europeias e do médio oriente, estes jovens viriam, segundo Panken, a definir uma geração do jazz. Algumas editoras discográficas deram a sua atenção a este fenómeno, tendo gravado discos com alguns destes músicos, e hoje em dia muitos actuam com outros de renome. Por exemplo, o contrabaixista Avishai Cohen e o baterista Jeff Ballard integraram o trio do pianista Chick Corea, o organista Sammy Yahel fez digressões com Joshua Redman e Bill Frisell, Kurt Rosenwinkel assinou contrato discográfico com a prestigiada editora Verve, entre muitos outros exemplos.

## Smoke

O clube Smoke localiza-se em Upper West Side de Manhattan, ao lado da esquina da Broadway com a rua 106, numa zona predominantemente residencial. A dez quarteirões da Columbia University, este espaço, chamado Augie’s Jazz Bar até 1998, tinha jam sessions e cons-

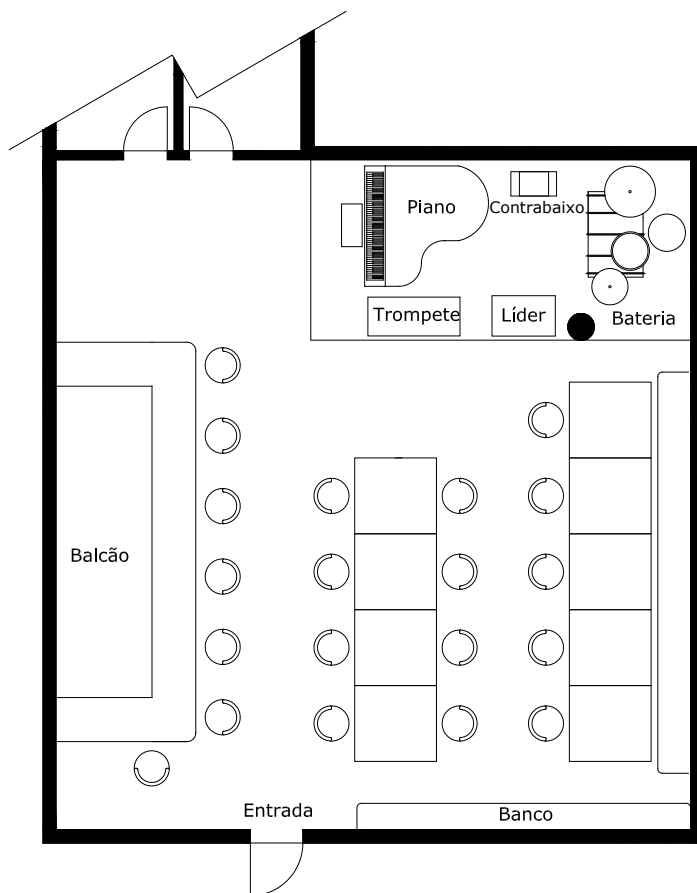
tituía um local informal onde estudantes universitários consumiam bebidas a preços reduzidos. John Farnsworth lembra que durante os espectáculos, a banda passava um chapéu pela audiência, para que esta contribuísse com uma ajuda monetária. Devido a dificuldades financeiras, o clube cessou a actividade em 1998 para posteriormente reabrir com o nome de Smoke. Após a sua reabertura em 1999, o espaço tornou-se mais formal, atraindo uma nova audiência. O Smoke anunciava agora músicos mais consagrados e pagava-lhes uma remuneração mais elevada, o que contribuiu para um aumento dos preços dos ingressos e das bebidas. Este espaço pertence ao músico alemão Paul Stache, e ao actor e argumentista Frank Christopher. Estes afirmam no site do clube continuar a tradição de três décadas de jazz no mesmo local, dando agora especial relevo à sofisticação e exclusividade. Isto reflecte-se no facto do clube oferecer apenas cerca de cinquenta lugares sentados.

O ambiente acolhedor e a boa acústica tornam Smoke um espaço agradável para assistir a uma *performance* de jazz. A fraca luminosidade aliada à decoração em tons escuros e encarnados, completam um cenário relativamente formal e aconchegante. O próprio nome completo do clube em 2005 “Smoke Jazz Club and Cocktail Lounge” transmite a ideia de uma formalidade sofisticada aliada ao conceito de lazer, entretenimento e conforto<sup>21</sup>.

O palco está alinhado com as duas fileiras de mesas (ver Fig.1), criando uma ligeira separação entre a zona de *performance* e a zona do bar, mais lateral (à esquerda de quem entra).

---

<sup>21</sup> Em 2007, o clube oferece também refeições, tendo mudado o seu nome completo para “Smoke: Jazz and Supper Club Lounge”.



**Fig.1 - Plano do “Smoke Jazz Club and Cocktail Lounge”**

Ao lado do palco encontra-se uma primeira porta que leva a um espaço que serve de camarim para os músicos. Entre esta porta e o palco encontra-se na parede a lista assinada por aqueles que desejam participar jam session. Ao lado do camarim existe uma segunda porta que leva a uma casa de banho. A disposição das mesas, palco, camarim e casa de banho do clube é importante no que diz respeito à *performance* musical, na medida em que dirige a atenção da audiência na direcção do palco.

O Smoke é em 2005 um clube com alguma popularidade entre os músicos e audiências, tendo um estatuto elevado no panorama do jazz

em Nova Iorque. Conta com uma programação de qualidade, que se reflecte no nível de consagração dos músicos que aí actuam, e encontra-se frequentemente lotado. A programação inclui importantes nomes do jazz da linha tradicional do *bebop* e *hardbop* como o pianista Harold Mabern, o guitarrista Peter Bernstein, o trompetista e trombonista Frank Lacey, o pianista Mike LeDonne, o saxofonista Eric Alexander, entre outros. O clube conta também com *performances* de "Latin Jazz" levadas a cabo pelo grupo "Chris Washburne and S.Y.O.T.O.S"<sup>22</sup>.

A jam session têm lugar todas as segundas-feiras. Nestas noites, músicos e público amontoam-se no interior do espaço. John Farnsworth demonstra entusiasmo pelo sucesso das jam sessions do clube, afirmando que a "banda da casa", que actua na primeira parte do evento, é em parte responsável pelo êxito obtido.

JF: For some reason we make money on jam night. It's packed. I don't know... I think it is... I think the first set does draw some people. On a Monday night, I'm still amazed who comes out at twelve o'clock at night, at one o'clock at night. Why are there people at three in the morning in the audience? I would not be there if I wasn't ... [ri-se]. But usually when we start there's always people in that club, always. And I think they're here to hear that first band. They might cut off right after we're done. But there's always people coming through (Farnsworth, 6 de Junho de 2005).

Manter o clube é muito dispendioso e implica encargos avultados, o que leva a gerência a adoptar nas jam sessions políticas de consumo obrigatório dirigidas não só à audiência, como também aos músicos participantes. Um músico que queira assistir e participar jam session terá de consumir pelo menos dez dólares em cada parte do evento. Segundo Farnsworth:

Musicians... even the musicians have to buy. It used to be ten dollars to get in the club. There's no real... those ten dollars get you two drink tickets, so five dollars a piece. But you have to buy two drinks at the door. And that goes towards your first drink. That's five dollars and five dollars. Someone who wants to buy a Martini I don't know... let's say it's eight dollars. You

<sup>22</sup> Em 2010, a banda liderada por Chris Washburn deixou de tocar regularmente no Smoke.

get one ticket plus three dollars. So it guarantees that everyone is buying at least... spending at least ten dollars.

RP: Even if you're a musician?

JF: Even if you're a musician. So when you see all those things... otherwise musicians would pack it and not buy anything. But I feel bad that they have to pay but I mean it's a business. They have to keep that club. He's [o dono] got expenses... There are a lot of musicians that don't come by. I mean there's a lot of people just listening to music. But I think just to make the musicians... is at least worth a drink, it's not like a cover charge. So they're required to buy two drinks (Farnsworth, 6 de Junho de 2005).

Esta política comercial do clube leva a que a jam session no Smoke não seja acessível a todos os músicos. Como está patente nas palavras de Farnsworth, os donos do clube conseguem fazer uma selecção dos músicos que participam na jam session, assegurando que aqueles que actuam, irão contribuir no consumo de produtos vendidos no espaço<sup>23</sup>.

Composta por uma maioria de frequentadores caucasianos, a audiência das jam sessions do Smoke permanece geralmente em silêncio durante a *performance* dos músicos, e raramente se exprime verbalmente em relação aos acontecimentos no palco. Verifiquei que a participação do público no evento é menos activa que nos clubes localizados em Harlem, como o St. Nick's Pub ou o Lenox Lounge. Podemos até argumentar que muitas vezes o comportamento desta audiência assemelha-se, de certa forma, àquele adoptado por audiências da música de tradição europeia "erudita", e que minimiza a sua participação no evento (Kingsbury 1988). Nas noites de jam session, o público do Smoke é geralmente heterogéneo em termos etários, sendo composto maioritariamente por jovens e algumas pessoas de meia idade. Nas restantes noites da semana, verifica-se geralmente uma redução no número de jovens. Os músicos da "banda da casa" e aqueles contra-

---

<sup>23</sup> É importante referir que política económica e comercial de alguma austeridade adoptada pelo clube reflectiu-se também na minha investigação. Depois de ter explicado várias vezes aos responsáveis do clube o trabalho que estava a realizar, fui obrigado recorrentemente a ter de me sentar no bar, de costas para o palco, quando seria importante poder estar sentado numa mesa para poder tomar notas com maior facilidade e rapidez. As razões que me foram apresentadas na altura prenderam-se com a questão de não estar acompanhado, o que implicaria a ocupação de uma mesa por uma só pessoa.

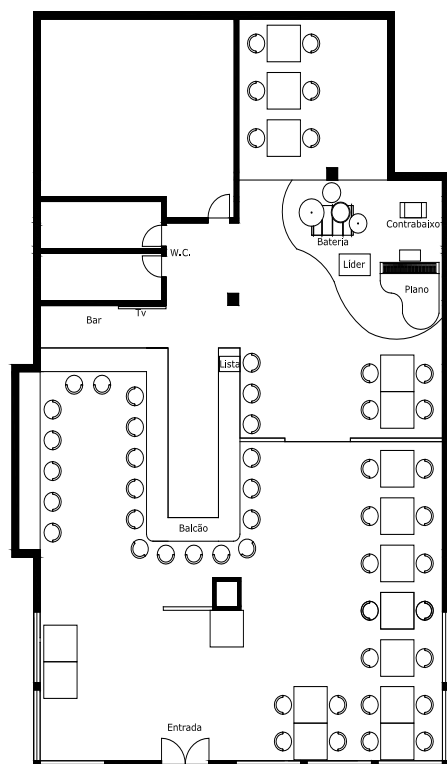
tados para actuar nas restantes noites da semana actuam maioritariamente na linha do *bebop* e *hardbop*, o que acaba por condicionar de certa forma a orientação improvisativa das jam sessions.

### **Cleopatra's Needle**

Localizado também em Upper West Side, perto da esquina da Broadway com a rua 92, o Cleopatra's Needle é sobretudo um bar/restaurante especializado em cozinha mediterrânica, que programa actuações de jazz. Pertence desde 1989 ao empresário Egípcio Maher Hussein, confesso admirador de jazz. Depois de várias visitas a Nova Iorque enquanto estudante, Hussein estabeleceu-se na cidade a partir do início dos anos 80. Após 1993, o jazz passou a constituir a música de eleição do espaço, e as jam sessions integram semanalmente o cartaz musical do Cleopatra's Needle (Rowan 2005).

Através das suas janelas voltadas para a Broadway (ver Fig.2) o Cleopatra's Needle abre-se para a rua, de onde facilmente se pode observar o interior do espaço. Como podemos constatar a partir da mesma figura, existem duas zonas fundamentais: a do bar e a das mesas. A primeira destina-se aos clientes que desejam tomar bebidas, enquanto que as mesas se destinam principalmente ao consumo gastronómico.

A localização do palco, no lado direito sugere a lateralidade da música no contexto do seu espaço. Ao contrário do Smoke, esta localização implica uma separação entre a audiência e os músicos. Para além da comida, os clientes podem também assistir a eventos desportivos, exibidos permanentemente através de um monitor de televisão (assinalado também no plano do clube). Atrás do palco, existe uma pequena sala onde os músicos que participam nas jam sessions se preparam para tocar e trocam algumas impressões entre si (ver Fig.2).



**Fig.2 - Plano do “Cleopatra’s Needle”**

O Cleopatra’s Needle é mais conhecido pelas jam sessions do que propriamente pelos concertos que anuncia. Nos restantes dias da semana, o espaço programa artistas menos consagrados que o Smoke. Isto explica-se pelo facto de a música não representar um papel central enquanto produto comercial do espaço. O tipo de música programada não segue uma orientação estilística específica, variando de acordo com os projectos agendados. O Cleopatra’s Needle pode ser palco de *performances* de grupos orientados pelo estilo do *bebop*, como é o caso do quarteto de Julius Tolentino, ou por outros grupos de jazz mais moderno, como é o caso do quarteto de Mamiko Watanabe. Parte da audiência, prefere seguir jogos desportivos projectados ou conversar na zona do bar a observar a música ao vivo.

Ao contrário dos outros clubes, e talvez pela sua própria natureza, o Cleopatra’s Needle oferece três jam sessions semanais: ao domingo,

à segunda-feira e à terça-feira. Para cada uma destas jam sessions existem diferentes “bandas da casa” e, por conseguinte, diferentes líderes. No período que compreendeu a realização de trabalho de campo no Cleopatra’s Needle, as jam sessions organizavam-se semanalmente da seguinte maneira. Aos domingos era dirigida pelo pianista graduado na Berklee College of Music, Toru Dodo, às segundas-feiras pelo saxofonista Julius Tolentino, e à terça-feira pelo pianista Eric Lewis.

As “bandas da casa” atraem diferentes tipos de participantes de acordo com o grau de familiarização que estes têm com as bandas. O estatuto dos músicos que as integram, constitui igualmente um factor importante para a atracção de participantes. Nas jam sessions dirigidas por Toru Dodo era habitual encontrar um número elevado de participantes de nacionalidade Japonesa e, muitas vezes, ex-alunos da Berklee College of Music. Em contrapartida, às segundas-feiras, jam session de Julius Tolentino era muitas vezes frequentada por músicos que pertenciam ao seu círculo de amigos e colegas de profissão, assim como também acontecia à terça-feira com Eric Lewis.

Pela própria natureza do espaço e ao contrário do Smoke, o Cleopatra’s Needle não cobra à entrada, mas estabelece também uma quantia mínima obrigatória de consumo. Nos dias de jam session, não é obrigatório jantar, mas todos os clientes terão de consumir pelo menos dez dólares em cada *set*. O preço para os músicos é diferente. Estes têm duas opções: se ficarem na zona do bar enquanto não estão a actuar, têm de consumir pelo menos cinco dólares; mas podem também optar por estar na sala que se encontra atrás do palco. Esta segunda opção não implica quaisquer encargos para os participantes, o que torna as jam sessions do Cleopatra’s Needle acessíveis a todos os músicos. Segundo o saxofonista Julius Tolentino, seguindo a visão do dono do espaço, o facto de alguns músicos não quererem ou poderem consumir, não os deve impedir de participar jam session. Esta política difere um pouco daquela adoptada no Smoke<sup>24</sup>.

RP: And about the... drinking? Musicians have to drink or...?

JT: Yeah. Supposedly yeah. It’s nice, I mean, to support the jam session by giving business back up. Sometimes the owner under-

<sup>24</sup> É importante referir que estes músicos, pelo facto de serem estudantes ou ex-estudantes em fase de afirmação na “jazz scene”, não têm muitas vezes a possibilidade de gastar cinco dólares para participar numa jam session.

stands that musicians come in to play and they don't necessarily want to spend money every night because they're playing every night (Tolentino, 5 de Julho de 2005).

Para além destes músicos, que observam os colegas a actuar, a audiência é composta por pessoas de meia idade, predominantemente brancas. O Cleopatra's Needle é um espaço informal, com empregados amigáveis e com um ambiente relaxado e convidativo, tanto para os músicos como para as audiências. Contudo e dada a sua actividade enquanto restaurante e bar, existe uma maior separação entre músicos e audiência, não só física como também em termos da sua participação no evento.

## Smalls

O Smalls localiza-se perto do cruzamento da rua 10 com a 7ª Avenida em Greewich Village, na baixa de Manhattan. A "Village" acolhe também outros clubes de jazz famosos, como o Village Vanguard e o Blue Note. Apesar de se localizar na mesma área, o Smalls contrapõe-se a estes espaços, especialmente em termos da sua orientação artística e comercial.

Adoptando inicialmente um sistema de gestão oposto ao dos grandes clubes que fazem do bar e da comida parte essencial do seu funcionamento e sustento, o ex-dono e agora gerente Mitch Borden, quis centrar a sua atenção predominantemente na música e nos músicos. Uma das principais marcas do espaço foi desde logo a não comercialização de bebidas alcoólicas.

I kind of went like up against the big guys, you know, Vanguard [Village Vanguard] and the Blue Note, and I said: "I want to make a jazz club and the focus is going to be on the music, not the bar, not food." I tried a lot of silly things. I had a donation box instead of a doorman, I used to cook and give out free food, I am friends with the owner of "Burritoville" and we had free potato chips and rice and beans... we have free popcorn now (Borden, 6 de Junho de 2005).

Apesar deste ideal de gerência pouco vulgar, Mitch Borden viu-se forçado a fechar o clube em finais de Maio de 2003, ao fim de dez anos de actividade. As principais razões que conduziram à ruptura financeira do clube foram a diminuição de patrocínios após os acontecimentos de 11 de Setembro de 2001, variadas dívidas avultadas e um aumento exacerbado das rendas em Greenwich Village. Argumenta-se também que as novas leis de proibição de fumar em clubes nocturnos têm tido uma influência negativa na sua vertente financeira (Fishbein, 2003). Posteriormente, o clube foi comprado por Spike Wilner e Lee Kostrinsky, que propuseram a gerência a Borden.

Borden é conhecido na “*jazz scene*” pela total confiança que deposita nos músicos, e que se estendeu até à decoração e disposição dos móveis e instrumentos no interior do espaço, atribuindo ao palco uma posição central. Referindo a importância do conhecimento dos músicos em relação a vários aspectos do panorama do jazz, Borden relembra o auxílio que estes lhe prestaram quando abriu o negócio pela primeira vez.

I guess the way I went into the business... I was like so naïve and they [músicos] all helped me along, and I owe it to them. And it's so... I'm behind them because they because they're really in front. I didn't know anything. I thought I knew, but I did not know. And so you come to N.Y. and you think you know and then you learn a lot of shit (Borden, 6 de Junho de 2005).

Esta proximidade entre Borden e os músicos levou à contratação de quatro bandas diferentes por noite, o que perfaz trabalho para mais de oitenta músicos por semana. Borden é também conhecido por ajudar muitos a sobreviver em Nova Iorque, facultando-lhes abrigo e ajuda monetária para a aquisição de instrumentos.

It's a written that “I'll give you everything I got”. You can stay there, you can sleep there, I'll feed you, I'll help you with your rent. That's a whole different thing. That's why musicians like that. I help them get their instruments sometimes... But these musicians are really poor (Borden, 6 de Junho de 2005).

O empenho de Mitch Borden em ajudar os músicos mais necessitados traduz-se na total confiança e respeito por parte dos mesmos,

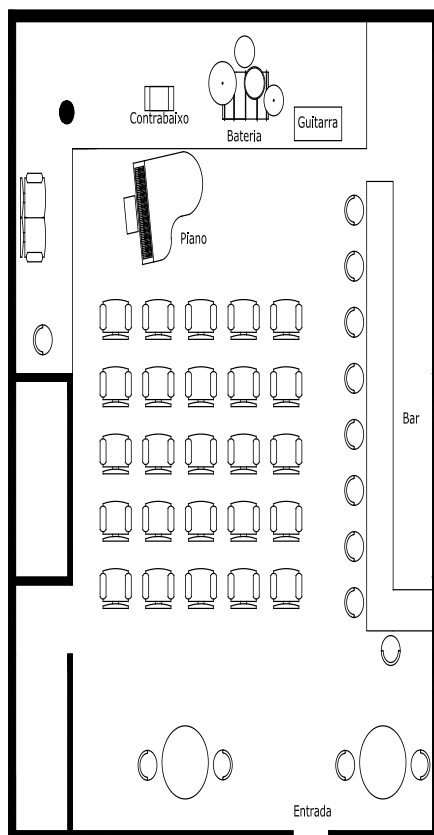
que recebem o melhor tratamento que o clube pode oferecer. Segundo Borden, muitos músicos não respeitam os clubes e os seus dirigentes, aceitando trabalho apenas por necessidade.

I was saying that probably are situations that musicians get into were they feel like they have to take a job and they don't really respect the owner, but they need the money (Borden, 6 de Junho de 2005).

O pianista Aaron Goldberg refere que o clube cedia também frequentemente, e sem qualquer contrapartida monetária, o espaço para os músicos ensaiarem, especialmente durante as horas diurnas.

The owner of Smalls, Mitch was extremely kind and he gave the space, he loaned the space to musicians who needed to rehearse, even to have sessions. So you could sign up in a book...say: "O.K. I wanna do a session at this time, this day", and invite everyone, and you could do it for free. That's very special. And it's not normal. But there's many years when a lot of musicians were having sessions at Smalls, N.Y. That's why Small's is so close to the hearts of so many young musicians in N.Y., for that reason (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Mesmo com a recente comercialização de bebidas de bar, o Smalls continua a dispor do mesmo ambiente convidativo, assim como uma programação bastante diversa. O interior do clube, renovado desde a sua reabertura em 2005, reflecte a importância da *performance* musical no contexto deste espaço subterrâneo. Como podemos observar na Fig.3, o palco ocupa uma posição central no clube. Em frente deste, sobressaem diversas filas de cadeiras, sem qualquer mesa de apoio. Esta configuração assemelha-se à configuração de uma pequena sala de concertos. O bar encontra-se numa posição lateral, localizando-se à esquerda de quem entra.



**Fig.3 - Plano do “Smalls”**

O Small's tem-se mantido em actividade nos últimos anos devido não só à adopção da política de venda de bebidas alcoólicas, como também à sua programação. O clube agenda dois concertos por noite, sete dias por semana. Músicos consagrados como Peter Bernstein, Joe Magnarelli, John Ellis, Aaron Goldberg, ou Omar Avital, e que frequentaram o clube no passado tendo desenvolvido parte da sua personalidade musical no seu contexto, continuam a agendar concertos no Smalls.

Após a reabertura do clube em 2005, as jam sessions realizavam-se todos os sábados depois de um concerto, geralmente entre as 2.00h e as 4.00h da manhã. Esta chamada “Late Night Jam Session”, no período de dez anos durante o qual o clube pertenceu exclusivamente a Mitch Borden, realizava-se todas as noites e até por volta das 8.00h da manhã. Este facto reflecte a importância que Borden atribuiu ao even-

to. A escolha de sábado como dia para a realização de jam sessions, assenta na constatação de que sábado será o dia escolhido por muitos para ficar acordado até mais tarde, e projecta um especial dinamismo musical, assim como também um enorme esforço para cultivar a jam session.

O preço de um ingresso no Small's é de vinte dólares por noite, com direito a uma bebida. Após a 1.30h da manhã, a entrada passa a ser grátis, mas com um consumo obrigatório de uma bebida. Contudo, um membro da audiência poderá entrar e sair do clube várias vezes na mesma noite, sem qualquer custo adicional.

A forte relação afectiva que muitos músicos têm com o clube, leva o espaço a ter um papel determinante no seu percurso profissional, assim como também à atracção de audiências maioritariamente jovens. O público que frequenta o Smalls sabe que a música e os músicos são postos em primeiro plano nas prioridades dos donos, e que este é o local ideal para se observar a energia e o entusiasmo de jovens músicos em busca de se afirmarem na "*jazz scene*" em Nova Iorque.

## Lenox Lounge

O Lenox Lounge localiza-se no centro de Harlem, no cruzamento da Lenox Avenue com a rua 125. Situado numa área<sup>25</sup> que detém um papel histórico central enquanto local de residência de músicos e palco de *performances* de jazz, o clube está em actividade desde 1939, tendo já acolhido artistas como John Coltrane, Billie Holiday ou Miles Davis.

O espaço divide-se em duas partes: um bar/restaurante que se atravessa para chegar a uma sala fechada e que é destinada aos eventos performativos. Esta sala é chamada de "The Jazz Club" ou a "Zebra Room" (por ter as paredes pintadas com riscas brancas e negras ondulantes). A decoração ao estilo "art deco" dá ao clube um ambiente antigo.

A entrada na sala de concertos é feita através de duas portas bas-

---

<sup>25</sup> Harlem é uma área que Lagasse classificou de economicamente carenciada e com desemprego considerável (Lagasse 2000).

culantes (ver Fig.4). A relativa sensação de proximidade entre audiência e músicos resulta não só do ambiente que advém do estilo da decoração, como também do facto de não haver um palco. Ao lado esquerdo da entrada, encontra-se um canto que é conhecido como o lugar de “Billie Holliday”, onde, segundo alguns músicos, a cantora desfrutou em tempos da animação do clube. Deste mesmo lado, existe um banco corrido encostado à parede e que a acompanha até ao lado da sala oposto à entrada. Do lado direito da entrada, depois de se passar pela zona de *performance* dos músicos e algumas mesas, encontra-se uma porta que leva à casa de banho e a uma pequena sala que serve de “camarim” e de local de arrumações. Nas paredes exibem-se retratos de músicos que marcaram a história do jazz como é o caso de Billie Holiday.

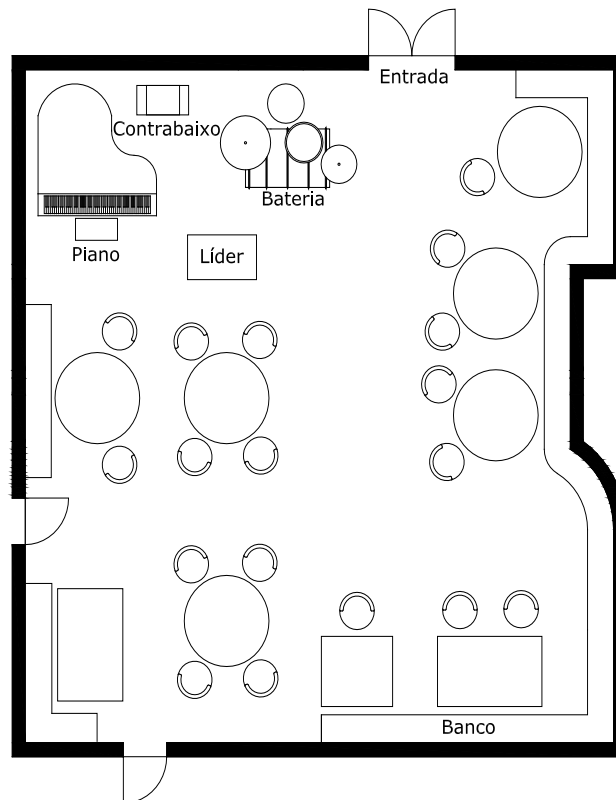


Fig.4 - Plano da “Zebra Room” no “Lenox Lounge”

Podemos observar na Fig. 4 a disposição do contrabaixo, colocado centralmente em relação aos outros instrumentos. Do seu lado direito (de quem está virado para as mesas) posiciona-se o piano, enquanto que do lado oposto está a bateria. O líder do grupo (no caso desta jam session, um saxofonista) encontra-se em posição não só central mas também frontal relativamente aos restantes músicos.

Ao contrário da maioria dos clubes de jazz, o Lenox Lounge emprega semanalmente bandas novas somente ao sábado e domingo. Nos restantes dias, o cartaz é preenchido por grupos que aí actuam com regularidade sempre no mesmo dia da semana.

Para além do jazz, o Lenox Lounge programa outros estilos musicais de raiz Africana-Americana, tais como blues e gospel. Dos grupos contratados semanalmente para actuar no Lenox Lounge, distingue-se o grupo de Patience Higgins (Patience Higgins & Sugar Hill Gang) que dirige jam session às segundas-feiras à noite. A importância histórica do clube leva a que numa noite de jam session se pratiquem os seguintes preços: dez dólares para entrar na “Zebra Room”; e um consumo obrigatório de pelo menos duas bebidas no decurso da noite. Contudo, esta política de preços é relativamente flexível para os músicos que participam habitualmente jam session. Estes são maioritariamente Africanos-Americanos, e a audiência é composta em parte por habitantes do bairro (na sua grande maioria Africanos-Americanos), alguns turistas estrangeiros (especialmente japoneses) e outros fãs de jazz de etnias diversas.

Torna-se importante referir que a publicidade que é feita ao clube (pelos próprios músicos, pela Internet e em folhetos) apela fortemente à importância da história do clube no âmbito da tradição Africana-Americana em Harlem. O programa mensal de eventos anuncia o clube como “Harlem’s Historic Lenox Lounge”, dado o seu longo período de actividade, importância e localização. Para muitos músicos que actuam no bairro, incluindo Patience Higgins, a “jam session de Harlem” é uma instituição reconhecida em todo o mundo. Os autocarros turísticos por vezes estacionados à porta do clube são a prova viva de que a jam session é tida em conta pelas audiências (principalmente estrangeiras), o que contribui fortemente para o seu sucesso.

## St. Nick's Pub

O St. Nick's Pub localiza-se também em Harlem, no cruzamento da rua 149 com a Nicholas Avenue, em pleno "Sugar Hill". Esta área residencial de Harlem tem sido um epicentro de actividade cultural Africana-Americana, ao longo do Século XX. Apesar de não se saber ao certo desde quando este espaço está em actividade, nos anos quarenta pertenceu ao pianista Lucky Roberts tendo já sido frequentado por Miles Davis, John Coltrane, Billie Holiday e Charlie Parker. O St. Nick's Pub é um lugar onde a simplicidade da decoração se combina com um ambiente familiar acolhedor.

O ambiente informal está patente nas mesas de plástico branco e no tecto com iluminações coloridas. Ao ingressar no St. Nick's Pub, depois de descer as pequenas escadas à entrada, deparamos com um espaço rectangular (ver Fig. 5). À direita encontra-se o bar, e do lado oposto, mesas e cadeiras. Esta zona complementa-se com outra um pouco menos estreita na qual se insere o palco e que dá ao espaço um ar um pouco mais amplo. Perto do palco localiza-se uma saída que dá acesso a um jardim.

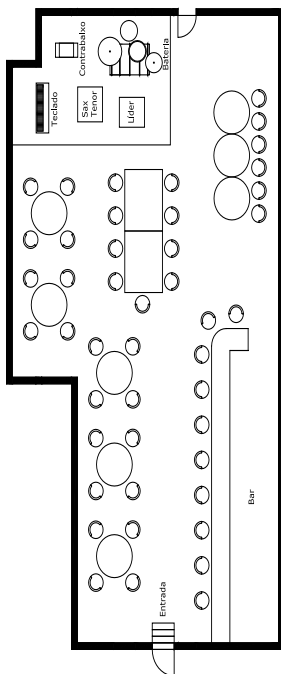


Fig.5 - Plano do "St. Nick's Pub"

Actualmente o clube não programa músicos especialmente consagrados, pelo facto de não movimentar quantias avultadas de dinheiro, como está patente no aspecto simples e improvisado da sua decoração. As jam sessions têm lugar todas as terças-feiras. A entrada é livre e o consumo também. A audiência, maioritariamente Africana-Americana, é composta habitantes do bairro, aos quais se juntam turistas geralmente japoneses (tal como no Lenox Lounge) e outros ouvintes e músicos de jazz.

No decurso das observações, a audiência e músicos sempre se mostraram amigáveis e interessados na minha pesquisa, mostrando uma enorme disponibilidade para trocar impressões. Muitos vieram ao meu encontro fazendo perguntas em relação ao trabalho que estava a desenvolver, e expondo as suas opiniões sobre questões que julgavam interessantes para a discussão das jam sessions.

Apesar de ser um clube mais recente que o Lenox Lounge, o St. Nick's Pub recorre também à importância histórica do bairro enquanto forma de propaganda, anunciando nos seus folhetos ser o: "Harlem's World Famous Place to Be For Jazz and More...".

A localização dos espaços onde se realizam jam sessions em Manhattan constitui uma variável importante quer para a atracção dos músicos, quer para o público. A questão do imaginário racial está intimamente relacionada com os espaços na vivência dos músicos e de outros intervenientes na "jazz scene" em Nova Iorque, principalmente em Harlem. O ambiente específico dos clubes localizados em Harlem, está relacionado de forma recorrente com aspectos ligados à raça e à tradição Africana-Americana. A publicidade destes espaços enfatiza a sua ligação a uma história comum. Muitos membros das audiências do Lenox Lounge e do St. Nick's Pub comparam estes espaços a outros clubes lendários de Harlem como o Cotton Club ou o Minton's Playhouse. Esta "memória colectiva" mantida no contexto dos espaços e presente no discurso dos músicos e audiências, relaciona-se com determinadas sensibilidades culturais que devem ser tidas em conta na interpretação das jam sessions. Segundo Ramsey Jr. (2003), estes aspectos de sabedoria social e cultural são muitas vezes partilhados entre gerações. A meu ver, os espaços performativos desempenham um papel fundamental na transmissão e afirmação desta informação. Para muitos músicos Africanos-Americanos, a tradição Africana-Americana está bem presente em Harlem e molda comportamentos

de partilha e irmandade, contrários à impessoalidade e frieza muitas vezes presentes nos contextos dos espaços mais famosos que se situam em outras zonas de Nova Iorque.

Podemos argumentar que os comportamentos de partilha em Harlem traduzem-se, por exemplo, pela longa tradição de participações informais em *performances* de outros músicos, o que acontece cada vez com menos frequência em espaços localizados nas áreas perto do centro de Manhattan. Segundo Ben Ratliff (1997):

It's rare to see musicians sit in with the band down town, but it's a long and continuing tradition in Harlem.

Para Dave Gibson, baterista da “banda da casa” no Lenox Lounge, clubes como o Cleopatra's Needle constituem um *meat market*, uma vez que “They try to make it commercial” (18 de Julho de 2005). Na opinião de Ben Ratliff (1997), que se coaduna também com as opiniões de muitos músicos Africanos-Americanos, o ambiente dos clubes em Harlem é mais “autêntico”, acabando por fazer a audiência sentir-se mais cómoda e menos pressionada pelas políticas económicas impostas por alguns dos outros clubes.

The music has always been more important to me than the setting; that's because I spend most of my concertgoing time downtown, where I often block out all thoughts of relaxation. The patrons there are usually shuffled out after each set, and at its worst, it's not just that you are spending 50 cents a minute to hear a big-ticket jazz musician; it actually feels as if the meter's running.

Some of Harlem's jazz spots have made me rethink the equation. What's wrong with having the surroundings complement the music? Some of these places make for good evenings out, in and of themselves. And you won't go broke sampling them. (Ratliff, 1997).

É também interessante notar que é mais provável vermos músicos Africanos-Americanos consagrados a participar em jam sessions. Através das inúmeras conversas que desenvolvi ao longo do trabalho de campo com vários interlocutores na “*jazz scene*”, constatei que a grande parte dos relatos de participações de músicos reconhecidos em

jam sessions têm como protagonistas músicos Africanos-Americanos como Wynton Marsalis, Roy Hargrove, Russell Malone, Stevie Wonder, George Benson, entre muitos outros.

Em Harlem, frequentemente presenciei a *performance* de composições que, apesar de terem uma forte ligação com a tradição Africana-Americana, não integram o repertório típico de músicos de jazz, como por exemplo, o blues “Stormy Monday”. A interação entre a “banda da casa”, nomeadamente o seu líder, e o resto dos participantes e audiências é também mais acentuada, o que faz do ambiente jam session em Harlem mais informal e participativo.

Podemos concluir que os clubes e bares de jazz são locais privilegiados não só para a *performance* do jazz em geral, como para a realização de jam sessions. As particularidades de cada espaço enformam a jam session. Estes espaços podem constituir um elemento determinante no processo da construção de uma reputação profissional, constituem contextos para o desenvolvimento artístico dos músicos, potenciando a sua visibilidade na “*jazz scene*”.

A configuração dos espaços reflecte a proximidade entre músicos e público. Por exemplo, o Cleopatra’s Needle, por ser um restaurante e bar, caracteriza-se por uma separação considerável entre performers e audiência. O palco encontra-se em posição lateral, e os músicos disputam a atenção do público com o bar e televisão. No caso do Small’s, o palco assume um papel central na configuração do espaço. O bar localiza-se lateralmente, e à frente do palco encontram-se cadeiras sem mesas de apoio. Esta configuração assemelha-se àquela de uma pequena sala de concertos.

Dependendo parcialmente da sua localização, cada espaço atrai um público distinto, proporcionando diversos modos de relacionamento social e musical entre audiências e músicos. Em Harlem, as jam sessions tendem a ser mais participativas, sendo que as audiências desempenham um papel mais interventivo na configuração do evento. Reagem verbal e gestualmente à *performance* musical, interagindo com os músicos e com o líder da “banda da casa”. Nos espaços do Upper West Side, músicos e principalmente audiências, reagem à música de modo mais contido. Finalmente, o ambiente informal do Small’s e a faixa etária jovem da sua audiência, contribuem para um comportamento que se aproxima aos clubes de Harlem, mantendo no entanto maior distanciamento em relação aos músicos.

#### IV - DO YOU WANT TO DO "ALL THE THINGS YOU ARE"?

No presente capítulo analiso o repertório utilizado em jam sessions. Sustentando-me nas observações realizadas no decurso do trabalho de terreno, examino a sua diversidade e origem, assim como os aspectos formais, melódicos, harmônicos e históricos e ele associados, de modo a esclarecer o seu papel na configuração da jam session. Partindo da análise do conceito de "*jazz standard*", discuto três categorias de composições que integram este conjunto de obras conhecidas pelos músicos de jazz: *blues*, composições que integram o "American Songbook"<sup>26</sup>, e outras composições originais de músicos de jazz.

Apesar da diversidade do repertório utilizado, refiro um conjunto restrito de composições que tendem a ser tocadas com maior frequência. Aponto também a importância do repertório na ligação dos músicos a *performances* e gravações históricas. Estas, constituem estruturas que estabelecem padrões estéticos comuns, moldando criativamente a improvisação.

O repertório utilizado em jam sessions é maioritariamente constituído por composições que foram sendo dadas a conhecer ao público e músicos através de fonogramas e *performances* de jazz. Estas são geralmente denominadas "*standards*" ou "*jazz standards*". Procederei em primeiro lugar à discussão das diversas interpretações que a palavra "*standard*" poderá comportar.

O historiador de jazz e compositor Henry Martin (1986) define "*standard*" como "a popular song that is well known, frequently performed, and remains in the popular repertoire for at least several years". Esta definição é pouco precisa por não explicitar claramente

---

<sup>26</sup> Para uma definição, ver página ??.

o que autor entende por “well known”, “frequently performed” ou “several years”. Martin não é explícito igualmente em relação ao modo como os músicos tratam estas composições, assim como ao papel e importância da sua *performance* para os músicos e o meio. Peter Gammond (1991) aprofunda o conceito de “*standard*”, definindo-o como uma “composition or song that has, by dint of its lasting memorability and general worth, become a regularly used item in some field of music – a jazz standard, for example”. Gammond refere, se bem que de um modo superficial, um aspecto importante também negligenciado por Martin: a razão pela qual estas composições perduram no tempo.

Apesar de o conceito de “*standard*” poder ser utilizado no âmbito de outros estilos musicais (Middleton 2003), e de a literatura parecer não apresentar um consenso total no que diz respeito à sua definição (Witmer 1988), torna-se importante afirmar que, sendo émico, é frequentemente utilizado por músicos, público e críticos de jazz quando estes se referem a composições “populares” (no sentido de serem conhecidas por um grupo abrangente de pessoas dentro e fora do meio) e a outras composições de músicos de jazz conhecidas no âmbito da “*jazz scene*”<sup>27</sup>. Porém, muitas destas composições não são da autoria de músicos de jazz, tendo sido alvo de “apropriação” por parte destes enquanto veículos de expressão musical e cultural.

É importante ainda referir “aquilo que os músicos fazem” com estas composições, dado que o conceito de “*standard*” não se aplica somente a qualquer composição conhecida pelos músicos e público. Estes servem frequentemente enquanto estrutura básica para arranjos e improvisações de jazz.

Na sua grande maioria e independentemente da sua origem, os “*standards*” são composições simples em termos formais, harmónicos e melódicos. Conhecidos por um número abrangente de pessoas, constituem música que é relativamente fácil de memorizar e cantar.

Apesar de poderem apresentar diferentes origens<sup>28</sup>, os “*standards*” tocados em jam sessions em Manhattan são na sua grande maioria

---

<sup>27</sup> Estas categorias não são mutuamente exclusivas. Determinada composição da autoria de um músico de jazz poder-se-á ter celebrado para além do próprio meio do jazz. Por exemplo, a composição de Herbie Hancock “Cantaloupe Island” foi utilizada em anúncios televisivos, e foi remisturada várias vezes no campo da música electrónica.

<sup>28</sup> Diferentes tipos de composições tornaram-se “*jazz standards*”, entre as quais espirituais negros, marchas, “rags” e outras formas populares (Berliner, 1994).

"blues", composições que integram o "American Songbook", e outras composições originais de músicos de jazz. Estas composições encontram-se compiladas em diversos livros de "standards" denominados "Fake Books".

Muitas das composições que integram o repertório das jam sessions são inspiradas na estética, na forma ou nas melodias dos "blues", categoria estritamente ligada não só ao repertório e à estética do jazz (Albert Murray 1970 e 1976, Amiri Baraka 1991, Houston Baker 1984, Richard Powell 1989 e 1994, e Travis Jackson 1998), como também a grande parte da música popular americana do século XX (Middleton 1972). O tipo de fraseado em forma de pergunta e resposta, a utilização da escala de "blues" e de "blue notes"<sup>29</sup>, e a forma musical (A-A-B) do "blues" e suas variações estão patentes na música feita não só no continente Americano como também em outras partes do globo.

Tendo origem no sul dos Estados Unidos, nomeadamente nas regiões que envolvem o Mississippi, no final do século XIX, os "blues" derivam de melodias tradicionais, canções de trabalho ou "worksongs", e de música religiosa Africana-Americana (Evans 2002; Kubik 1999; Weissman 2004; Tilton 1995). Apesar de o conceito de "blues" estar relacionado ao mesmo tempo com uma determinada forma musical, esquema poético, sentimento, género musical e até determinada estética<sup>30</sup> (Tirro 1993: 51-55; Smethurst 1999: 65; Jackson 2000: 23-82), vou aqui focar o seu papel formal, analisando a forma do "blues" enquanto característica musical mais ou menos estandardizada, que está na base da estrutura de várias composições que integram o repertório das jam sessions que observei em Manhattan<sup>31</sup>.

A forma do "blues" tem servido de base a centenas de composições de jazz. Uma das formas mais elementares e usuais de "blues"

<sup>29</sup> A este respeito ver: Keil (1994), Robinson (2002), Shepherd (2003), Tilton (1995), e Weisethaunet (2001).

<sup>30</sup> A "blues aesthetic" está permanentemente presente no jazz e revela-se, segundo Travis Jackson (1998), aos níveis do timbre, da textura musical, da utilização da escala de blues, do fraseado em forma de pergunta e resposta, da interacção entre músicos e da improvisação.

<sup>31</sup> Segundo Porter (2000), o "blues" popularizou-se em Nova Iorque com o contributo de Louis Armstrong, King Oliver e Jerry Roll Morton nas primeiras décadas do século XX, tendo assumido desde logo um papel central no universo musical da cidade. Músicos como Duke Ellington rapidamente absorveram a linguagem do "blues" de Nova Orleães, incorporando-a nas suas composições e arranjos (Porter 2000).

utilizada para estruturar composições de jazz executadas em jam sessions, baseia-se nos acordes construídos sobre o primeiro, o quarto e o quinto grau de uma dada tonalidade. Estes, geralmente de carácter dominante (ou seja, constituídos por tónica, terceira maior, quinta perfeita e sétima menor) distribuem-se por doze compassos conforme o seguinte exemplo indica (Keil 1966: 52).

**Fig.6 – Organização formal básica do “blues”**

Esta organização formal permite que a harmonia se encaminhe no sentido do quarto grau da tonalidade no quinto compasso, do quinto grau da tonalidade no nono compasso, e do primeiro grau da tonalidade no sétimo, décimo primeiro e primeiro compassos. Composições de jazz como “Blue Seven” do saxofonista Sonny Rollins ou “Freddie Flee-loader” do trompetista Miles Davis, apresentam mais ou menos este tipo de organização harmónica simples.

A esta organização harmónica corresponde frequentemente uma organização melódica que se divide em três grupos de quatro compassos (Van Der Merwe 1992: 129, Smethurst: 63). Aos dois primeiros grupos correspondem duas frases melódicas idênticas, enquanto que nos últimos quatro compassos surge uma frase melódica distinta das anteriores, que responde de forma conclusiva às duas frases iniciais. Estas três frases melódicas que acompanham a forma do “blues” encontram-se organizadas em duas perguntas e uma resposta<sup>32</sup>. O

<sup>32</sup> Dada a presença de características herdadas de várias regiões de África na música Africana-Americana (Kubik 1969, 1993, 1999; Kubik e Pinto 1994; Maultsby 1990; Ramsey 1959; Waterman 1952a, 1952b, e 1963), podemos verificar a relação existente entre o esquema estrutural do “blues” (A-A-B) e a importância que o fraseado em forma de pergunta e resposta tem enquanto recurso improvisativo no jazz.

texto, quando existente, repete-se igualmente nos primeiros oito compassos, sendo distinto e conclusivo nos últimos quatro compassos da forma (ver exemplo seguinte: "Banty Rooster Blues", retirado de Titon 1995).

What you want with a rooster, he won't crow 'fore day  
 What you want with a rooster, he won't crow 'fore day  
 What you want with a man, when he won't do nothin' he say  
 (Titon 1995: 65).

Apesar dos acordes do primeiro, quinto, sétimo e nono compassos se manterem regularmente inalterados, os outros são muitas vezes alvo de alterações, nomeadamente em "*blues*" harmonicamente mais elaborados. Nestas situações, no segundo compasso, um acorde do quarto grau poderá substituir o acorde do primeiro grau. O nono e décimo compassos poderão conter o movimento sobretónica - dominante (II-V), enquanto que poderá ocorrer a presença de um dominante secundário do acorde do II grau no oitavo compasso, e na segunda metade do décimo compasso (Figura 7).

The figure shows three staves of musical notation for a blues form. The first staff contains four measures with chords I7, IV7, I7, and I7. The second staff contains four measures with chords IV7, IV7, I7, and VI7 (V7/II). The third staff contains six measures with chords II min7, V7, I7, VI7 (V7/II), II min7, and V7.

Fig.7 - Forma do "*blues*" com dominantes secundários

A maior parte dos "*blues*" tocados em jam sessions empregam este tipo de organização harmónica ou uma variante mais próxima. No decurso do trabalho de campo, composições como "Billie's Bounce" de Charlie Parker, e "Sandu" de Clifford Brown foram frequentemente tocadas.

As possíveis re-harmonizações de um “blues” são inúmeras. Um músico, no decurso da sua improvisação, poderá optar por diferentes esquemas harmónicos, impondo-os sobre a estrutura básica do “blues”.

O repertório da jam session inclui também um tipo de “blues” denominado “Parker blues” ou “bird blues”. Estas composições apresentam um tipo de estrutura harmónica específica, tendo sido celebrizadas pelo saxofonista Charlie Parker ou “Bird”, como era também conhecido. Em composições como “Blues For Alice” ou “Laird Baird”, tocadas frequentemente em jam sessions, Parker recorreu à utilização de uma maior quantidade de acordes dominantes secundários e sobretónicas secundárias, introduzindo um maior componente de tensão e resolução harmónicas (ver Figura 8).

Fig.8 - Organização harmónica de um “bird blues”

Uma das características mais salientes dos “bird blues” é a substituição do tradicional acorde de sétima no primeiro compasso, por um acorde maior de sétima constituído por tónica, terceira maior, quinta perfeita e sétima maior. A sua presença proporciona uma resolução mais concludente do último acorde da estrutura, acabando por tornar pertinente o uso alargado de dominantes secundários e sobretónicas secundárias pelo facto de remeter a harmonia da composição de forma mais explícita para um contexto de harmonia maior<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Pensando em termos diatónicos, numa tonalidade maior, o acorde do primeiro grau é maior de sétima enquanto que só o do quinto grau tem carácter dominante. Outros acordes dominantes (dominantes secundários) poderão surgir neste contexto, implican-

Após o acorde inicial, verificamos o encadeamento de movimentos de II-V (dominantes secundários e sobretônicas secundárias) que tem a finalidade de resolver no acorde do IV grau, no início do quinto compasso. No segundo compasso estamos na presença de uma sobretônica secundária e dominante secundário do VI grau, que no seguinte compasso se transforma em sobretônica secundária do V ao qual se alia um dominante secundário desse mesmo acorde. No quarto compasso, o acorde de quinto grau não chega a ter o carácter dominante esperado diatonicamente. Este tem a qualidade de menor de sétima e, enquanto sobretônica secundária, liga-se ao dominante secundário do IV grau. Após o quinto compasso, já na presença do acorde do quarto grau, assistimos à alteração da sua qualidade de dominante para menor de sétima. Entre o sexto e nono compasso, segue-se uma sequência cromática descendente de acordes menores de sétima (IV-7, III.7, bIII-7 e II-7). O décimo compasso é ocupado pelo acorde dominante V7 que resolve no acorde do I grau ou do III grau (neste caso substitui o anterior). Geralmente nos últimos dois compassos segue-se um movimento I (ou III), VI, II, V que relança novamente a estrutura do início. É interessante notar que muitas destas sequências de acordes, que podem ser introduzidas no contexto de um "blues" acabando por elaborar a sua estrutura harmónica, estão presentes em muitos outros "standards", nomeadamente em composições que integram o "American Songbook".

Existem também composições que, recorrendo à estrutura do "blues", apresentam variações relativamente ao seu número de compassos. Por exemplo, o trompetista Lee Morgan duplicou a duração dos acordes de um "blues" em "The Sidewinder", criando uma estrutura harmónica de vinte e quatro compassos.

Um segundo género de "jazz standards" é caracterizado por composições que foram dadas a conhecer ao público norte-americano principalmente através do teatro musical da Broadway e do cinema de Hollywood. Criadas originalmente enquanto parte integrante da música destes espectáculos, as composições que integram o "American Songbook" são na sua maioria canções comerciais ou "pop" das décadas de 20, 30, 40 e 50 do século XX, compostas por Anglo-Americanos de formação clássica. Celebrizaram-se no circuito do jazz por terem

---

do a resolução nos acordes do segundo, terceiro, quarto, quinto, sexto, e sétimo graus da tonalidade.

sido adoptadas pelos músicos enquanto componentes essenciais do seu repertório. De entre inúmeros compositores destas canções, distinguem-se Johnny Mercer, Jerome Kern, Cole Porter, Irving Berlin, George Gershwin, Richard Rodgers e Harold Arlen<sup>34</sup>.

Segundo Gene Lees (2000: 250-63), os músicos de jazz, para além de interpretarem e improvisarem com base em canções de qualidade composicional reconhecida, cativavam facilmente a audiência nas suas actuações. A popularidade destas composições garantia que o público seguisse com atenção os solos improvisados dos músicos sem perder a noção da forma.

A *performance* e gravação de composições que integram o “American Songbook” levou à consagração inúmeros músicos de jazz. Por exemplo, o saxofonista Coleman Hawkins, depois de ter gravado uma versão de “Body and Soul”<sup>35</sup>, tornou-se uma das principais figuras do jazz (DeVeaux, 1997).

Grande parte destas composições, para além de apresentarem melodias fáceis de memorizar e cantar, são compostas na forma A-A-B-A<sup>36</sup>. Esta forma é geralmente constituída por trinta e dois compassos<sup>37</sup>, encontrando-se dividida em quatro secções de oito compassos. A primeira secção de oito compassos, “secção A” ou “secção de abertura” repete-se. Segue-se uma “secção B” ou “bridge” que implica muitas vezes a mudança de tonalidade. A última secção de oito compassos é igual à primeira, podendo por vezes ter um carácter conclusivo, que poderá implicar pequenas variações melódicas e/ou harmónicas principalmente nos últimos dois compassos (Schuller 1991: 233; Tirro 1993: 18, 1998: 187). Podemos encontrar este tipo de estrutura, por exemplo,

<sup>34</sup> Para uma lista de espectáculos e datas das composições publicadas por estes compositores ver Suskin, 2000.

<sup>35</sup> “Body and Soul” foi composta no final dos anos 20 por Johnny Green, tendo sido pela primeira vez gravada em Inglaterra por Jack Hylton e a sua orquestra. Contudo, Paul Whiteman e a sua orquestra, com Jack Fulton na voz, popularizaram a composição no início da década de 30, depois da sua gravação ter atingido o primeiro lugar da tabela de vendas nos E.U.A. em finais de 1930. Em Outubro de 1930 a composição integrava o espectáculo da Broadway “Three’s a Crowd”. Este espectáculo foi a cena 272 vezes.

<sup>36</sup> Alguns autores como Tirro (1993) designam esta forma de “Popular Song Form”.

<sup>37</sup> Algumas composições que integram o “American Songbook” moldadas segundo esta forma poderão não apresentar trinta e dois compassos. Por exemplo, “Cherokee” de Ray Noble é composto por quatro secções de dezasseis compassos; e “Secret Love” de Mitchel Parish e Bobby Sherwood é constituído por dezasseis compassos nas secções A e apenas oito na secção B.

em "Darn That Dream" the Jimmy Van Heusen ou "I Got Rhythm" de George Gershwin.

Os trinta e dois compassos que compõem a forma A-A-B-A representam um "*chorus*": o ciclo estrutural de uma composição (Middleton 2003) que os músicos de jazz adoptam enquanto base da sua improvisação. É com base nesta forma que estes improvisam ciclicamente. Todavia, muitas destas composições são constituídas também por um "*verse*" que precede o "*chorus*". O "*verse*"<sup>38</sup>, utilizado enquanto introdução, diverge do "*chorus*" em termos da sua harmonia e pulsação (muitas vezes interpretada em *rubato*), e raramente é tocada em jam sessions em Nova Iorque ou em outras actuações contemporâneas de músicos de jazz.

Algumas das composições que integram o "American Songbook", frequentemente tocadas em jam sessions em Nova Iorque, poderão também ter a forma A-B-A-C (ou A-B-A-B'), sendo compostas por quatro secções de oito compassos. De entre as mais populares, podemos referir por exemplo "There Will Never Be Another You" de Harry Warren ou "On Green Dolphin Street" de Bronislau Kaper.

O terceiro tipo de "*jazz standards*" é caracterizado por composições originais de músicos de jazz. As primeiras composições deste género foram criadas nas primeiras décadas do século XX por músicos como Jelly Roll Morton. Ao longo do século passado, obras de Duke Ellington, Thelonious Monk, Horace Silver, Herbie Hancock, Wayne Shorter, David Liebman, entre outros, tornaram-se célebres. Apesar de, na sua maioria, constituírem música originalmente instrumental, muitas destas composições vieram posteriormente a adoptar letras, como exemplo, "Round Midnight" de Thelonious Monk, "Sophisticated Lady" e "In a Sentimental Mood" de Duke Ellington. Este terceiro tipo de "*standards*" é caracterizado por melodias mais cromáticas e com intervalos mais amplos, harmonias mais dissonantes e formas invulgares.

Apesar do facto de estas composições complementarem o repertório dos músicos de jazz, adicionando-lhe um maior grau de abstracção, algumas foram criadas com base em composições que integram o "American Songbook" (principalmente nos anos quarenta e cinquenta). Por exemplo, "Evidence" de Thelonious Monk é baseada na estrutura harmónica de "Just You, Just Me"; "Ornithology" de Charlie Pa-

---

<sup>38</sup> Segundo Middleton (2003).

rker na de "How High The Moon"; "Koko" do mesmo autor é baseada em "Cherokee"; "Donna Lee" também de Parker é baseada em "(Back Home Again in) Indiana"; e "Hot House" do mesmo autor é baseada em "What is This Thing Called Love?".

Do conjunto do repertório de "*standards*", destacam-se algumas composições que, pelo facto de terem sido alvo preferencial de inúmeras *performances* e gravações, são tocadas em jam sessions com maior frequência. Estas constituem as primeiras obras estudadas pelos principiantes por duas razões principais. Contêm unidades harmónicas e melódicas padrão que se encontram em vários outros "*standards*", e foram gravadas inúmeras vezes por músicos consagrados. Estas canções constituem o modelo com base no qual jovens músicos estudam as improvisações dos grandes mestres do jazz.

A partir dos dados obtidos em jam sessions, constatei que as seguintes composições tendem a ser tocadas com maior frequência: as composições que integram o "American Songbook" "My Funny Valentine", "All The Things You Are", "What Is This Thing Called Love?", "On Green Dolphin Street", "Embraceable You", "Just Friends", "The Way You Look Tonight", "Night and Day" e "It Could Happen To You". Além disso, são também muitas vezes tocadas as composições de Miles Davis "Four" e "Solar", e os "*blues*" "Straight, No Chaser", "Billie's Bounce" e "Tenor Madness".

Outros "*standards*" de jazz tocados com menos frequência em jam sessions requerem que os músicos tenham um elevado grau de desenvolvimento das suas capacidades interpretativas e um vasto conhecimento das diversas abordagens ao repertório, muitas vezes adquiridas através da audição de fonogramas de jazz. Composições de músicos de jazz como "Along Came Betty", "Moment's Notice", "Infant Eyes", "Stablemates", ou "Eternal Triangle" são mais complexas na sua forma, melodia e harmonia, que outros "*standards*" frequentemente tocados em jam sessions, exigindo por parte dos músicos uma maior maturidade musical.

O repertório que integra uma jam session pode ser relativamente diverso, dado o elevado número de músicos que a podem integrar. É esta diversidade que distingue as jam sessions de concertos, em que existe geralmente um "projecto musical" específico determinado pelo líder da banda. Este selecciona o repertório com antecipação, tendo em conta aquilo que julga ser adequado para determinado evento, local

e músicos que o acompanham. Geralmente o grupo tem o nome do seu líder, como por exemplo “Wynton Marsalis Quartet”. Um “projecto musical” tem por detrás uma concepção que preside à escolha das composições e arranjos que integram o programa, que geralmente se adequa especificamente aos músicos que o líder da banda contratou para um determinado número de concertos. Poderá envolver por exemplo a *performance* de obras de um só compositor, com determinados arranjos, e instrumentação. Poderá igualmente compreender não apenas um “concerto”, mas um conjunto de *performances* integradas numa digressão. Poderá até estar relacionado com uma prévia ou posterior gravação fonográfica, factor que poderá limitar a variedade do repertório executado no concerto, limitando-se àquele que foi registado em estúdio.

Um grupo que actua num clube ou auditório várias noites consecutivas raramente altera o seu programa. O repertório foi cuidadosamente preparado e ensaiado, havendo menos espaço para a informalidade e espontaneidade que caracterizam uma jam session.

Num concerto organizado (e por vezes no primeiro *set* de uma jam session<sup>39</sup>) o repertório poderá ser constituído por composições originais da autoria de um ou vários elementos do grupo. O grupo poderá também tocar alguns “standards”, geralmente com arranjos específicos elaborados por um dos músicos da banda. Contudo, e tratando-se de um “projecto musical”, o líder do grupo tenta levar a banda a desenvolver uma sonoridade coesa, de modo a que a actuação faça sentido no seu conjunto. Nicholas Payton corrobora esta afirmação, sublinhando que, em concertos, a variedade do repertório tende a ser mais diminuta do que em jam sessions.

In a steady band you’re working with a set of cats every night, you probably have a repertoire of the same music that you’re dealing with and you’re sort of working towards the specific type of ideal or sound you’re trying to achieve and refine, if you already achieved a group sound. (Payton, 17 de Novembro de 2003)

Apesar de as jam sessions apresentarem uma maior variedade de

---

<sup>39</sup> Vimos que este “set” se pode assemelhar por vezes a um pequeno concerto organizado (*vide* capítulo 2).

repertório devido à sua configuração, existem factores que limitam de algum modo esta potencial diversidade, como por exemplo o limite de tempo para a escolha das composições. Segundo o pianista Aaron Goldberg, numa sessão de estudo e pelo facto de não haver uma audiência, e por conseguinte restrições temporais, o processo para a escolha do repertório pode ser mais prolongado. Nesta situação, os músicos poderão mesmo ter tempo para aprender a melodia, harmonia e forma de um “*standard*” passo a passo.

And because there's time in that situation [practice sessions] to learn songs, sometimes you just learn songs by ear like someone: “Do you know...I don't know...Stablemates!?” and someone will say “I kind of know it... remind me what the bridge”... And you teach them... “Oh! I remember the bridge!”. Or “Do you know this Charlie Parker “head” called Laird Bird?” and they'll say: “No!” and they say “It's a bird blues with a bird blues Changes and the melody goes like this uhhmmm...”. “Oh yeah! I remember that one! Teach that to me again”. So you teach to them. So you spend maybe ten minutes teaching the tune and then another ten minutes playing it and there's time (...). So that repertoire [study session] is more diverse, much more diverse than the repertoire that you'd find at a jam session in a club, because there's a time pressure. Every time there's a new guy coming up to play, there is another three guys waiting to play. So you don't wanna waste a lot of time. (Goldberg, 16 de Novembro de 2003)

Os participantes com maior preparação musical, tendem a conhecer um repertório mais vasto ao qual recorrem na jam session.

Os “*standards*” estabelecem uma ponte entre o presente e o passado. Estas composições constituem um elo de ligação entre as várias eras do jazz, associando os músicos contemporâneos às *performances* dos grandes mestres e suas improvisações. Segundo Patience Higgins (líder da “banda da casa” na jam session do Lenox Lounge) este repertório, por estar intimamente ligado ao passado, configura a tradição do jazz estabelecendo uma arena comum a todos os músicos que frequentam jam sessions. Estes, interagem social e musicalmente com base numa plataforma de conhecimento comum, da qual faz parte informação variada sobre o repertório.

In a jam session people are more into playing... having a common ground that musicians should know about like playing on standards, playing on blues, you know, playing tunes. (Higgins, 20 de Julho de 2005)

O saxofonista argumenta que, mesmo que alguns músicos contemporâneos pratiquem um estilo mais actual, este ter-se-á desenvolvido a partir da *performance* continuada do repertório clássico dos "*standards*".

You can get into stylistic things and I say: "O.k. I want to play like Mark Turner or whoever... That comes more... you go to the Village Vanguard and you hear somebody, you know. You hear Joshua Redman, or Branford Marsalis, or you know whoever. And you hear stylized things. But all of those musicians also come out of that tradition of knowing tunes, knowing how to play the blues and things like that. Knowing standards of the bop and post-bop era, you know...the American Songbook (...)

You learn this stuff and then you "branch" out and do, you know, other things. It doesn't mean you forget the stuff that you, you know, that you learned. You say: "O.k. I'm gonna branch out. I'm branching out, I'm hearing other things". And that's fine, that's the way it should be. But for a jam session, you have to have a common ground, you know what I mean? Like I say nobody knows every tune, but in that realm of bop and post-bop there are thousands of tunes and you can find a common ground. Than you can with more abstract or... you know, tunes like that (Higgins, 20 de Julho de 2005).

Como está patente nos seguintes capítulos, o domínio dos "*standards*" constitui uma etapa crucial no desenvolvimento dos músicos de jazz, sendo determinante para a sua aceitação no meio.

No presente capítulo abordei o conceito de "*jazz standards*", as composições que constituem a matriz harmónica e melódica para a improvisação em jam sessions, e sugeri três principais categorias de acordo com a sua origem e características formais, melódicas e harmó-

nicas. Os “*blues*”, para além de remeterem a uma estética específica, são composições de doze compassos organizadas em três grupos de quatro. A complexidade da sua estrutura harmónica pode variar de acordo com o compositor e a própria interpretação dos músicos. As composições que integram o “*American Songbook*” foram maioritariamente compostas por Anglo-Americanos para o teatro musical da Broadway e cinema de Hollywood, e celebrizadas na primeira metade do século XX. Desde então, foram sendo apropriadas pelos músicos de jazz enquanto parte integrante do seu repertório. Caracterizam-se geralmente por melodias simples e pelas formas A-A-B-A ou A-B-A-C (ou A-B-A-B’). A terceira categoria do repertório tocado em jam sessions é constituída por outras composições originais de músicos de jazz, caracterizadas por uma maior complexidade melódica, harmónica e formal.

Do conjunto das composições que integram o repertório da jam session, destaca-se um grupo relativamente restrito, composto pelos “*standards*” mais executados por músicos de jazz. Estas composições desempenham um papel importante no desenvolvimento de capacidades técnicas e interpretativas dos músicos.

O repertório interpretado em jam sessions é mais diversificado que aquele que compõe os concertos formalmente organizados, podendo variar de acordo com o nível técnico dos músicos e com as limitações do tempo disponível. O repertório constitui um elemento estruturante e ainda um dos elos de ligação com a história do jazz, remetendo os músicos para gravações históricas, e fornecendo-lhes informação que comporta padrões estéticos que estes deverão adoptar na sua interpretação. Estas composições representam desta forma um determinante elemento com base no qual se negocia o difícil equilíbrio entre tradição e inovação.

## V - LEARNIN' AFTER HOURS

A performance em jam sessions desempenha um importante papel no processo de aprendizagem de muitos músicos de jazz. Neste contexto, adquirem experiência performativa, uma sonoridade pessoal, conhecimento do repertório, e uma postura profissional. Muitos perspectivam a aprendizagem em jam sessions como um complemento essencial ao ensino formal do jazz em conservatórios e universidades. Defendo que, para além das instituições de ensino formal, a jam session constitui um importante contexto para a aprendizagem informal do jazz, proporcionando o contacto entre aprendizes e os mais diferentes agentes educativos.

As sociedades ocidentais têm desvalorizado a aprendizagem informal da música, o que se reflecte na escassez de estudos em torno deste processo (Cox 2002, Mark 1996). Procurando colmatar esta lacuna, nos anos sessenta e setenta, Alan Merriam (1964) John Blacking (1967), e Paul Berliner (1978) iniciaram a análise dos processos de aprendizagem musical no seio dos povos africanos *Basongye*, *Venda*, e *Shona*. Enfatizando o seu carácter cultural e a sua inserção na vida social, estes autores demonstram que os agentes educativos podem ser não só professores filiados em instituições formais de ensino, como também músicos conceituados, familiares dos aprendizes, ou mesmo outros principiantes (Merriam 1964: 155).

Paul Berliner publicou o trabalho mais completo sobre o processo de aprendizagem dos músicos de jazz (*vide* capítulo 1). Segundo o autor, o meio do jazz em Nova Iorque é constituído por um sistema educacional que se encarrega de produzir, preservar e transmitir conhecimento, preparando jovens músicos para as exigências de uma carreira profissional (Berliner 1994: 37). Neste contexto, as mais variadas formas de aprendizagem têm lugar, envolvendo muitas vezes relações

entre músicos de distintos níveis musicais. Estas relações sucedem-se no âmbito de actividades sociais como jam sessions, revelando-se cruciais para o desenvolvimento da motivação e das capacidades essenciais para a profissionalização dos músicos.

O pianista, compositor e musicólogo David Ake (1998, 2002a e 2002b), perspectiva a aprendizagem do jazz enquanto processo cultural, referindo a jam session como prática determinante nesse mesmo processo. Segundo este autor, estes eventos proporcionam aos músicos de domínio musical elementar e intermédio a oportunidade para tocar com colegas mais experientes, permitindo-lhes adquirir experiência na execução da música (2002b, 259). O escritor Ralph Ellison refere-se ao evento como “the jazzman’s true academy” (1953, 208; ver também DeVaux 1997, 202).

### *Performance*

A participação em jam sessions garante aos músicos que actuam em Manhattan a oportunidade para interagir com outros de uma forma regular, permitindo-lhes ganhar experiência de *performance*, crucial para a sua carreira profissional. Esta, advém da interacção com diferentes personalidades musicais, do contacto com diversas abordagens improvisativas, do relacionamento com as audiências e consequente contextualização do material estudado individualmente.

Dado o carácter competitivo do meio, todas as oportunidades para actuar ao vivo são importantes e, à parte dos concertos que escasseiam num ambiente artístico constituído por dezenas de músicos de elevado nível técnico, as jam sessions constituem das poucas alternativas para actuar colectivamente e perante uma audiência. O contacto entre músicos é determinante na sua aprendizagem, na medida em que potencia, através da *performance*, o desenvolvimento das capacidades improvisativas e de relacionamento social, como afirma o pianista Aaron Goldberg.

Every time you play with people, you develop your improvisational skills and your social...musical social skills, you know (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Este contacto favorece importantes hábitos de interacção com músicos diversos. Ingrid Monson (1996), por exemplo, alerta para as diferenças entre músicos, audíveis na forma como estes interpretam o ritmo, e para a conseqüente diversidade das abordagens musicais das secções rítmicas. Daí, a importância do desenvolvimento da capacidade de adaptação à *performance* com diferentes músicos. Segundo a pianista Joanne Brackeen, qualquer experiência musical que envolva o contacto com diversos músicos, potencia o desenvolvimento de capacidades comunicativas entre estes.

Then, one skill that is developed through a jam session is being able to play with different kinds of rhythm sections and combinations of horn players, you know. You learn how people play, how to communicate better with them, something that without having the experience of playing with other people, you really can't play your best. So it's very important, you know to be able to get together with people, different people, not always the same people (Brackeen, 5 de Agosto de 2004).

No contexto das jam sessions, um músico desenvolve abordagens improvisativas que potenciam o seu desenvolvimento musical, contribuindo ao mesmo tempo para a aprendizagem dos restantes participantes.

Well, the good things that could happen if you go in and you get some people that are playing on a similar level, then they can share new ideas, some of them would have ideas that the other one never thought of, and there could be a tremendous sharing. One person would be strong in certain areas the other person is weak in, and they can pick up right on the spot. It's like learning a language (Brackeen, 5 de Agosto de 2004).

Os músicos devem ter a capacidade de se moldar a conjunturas performativas distintas, com diferentes tipos de instrumentação, repertório e arranjos. Segundo o saxofonista Joe Lovano, a versatilidade dos músicos conduz a uma maior liberdade musical, atendendo ao universo de possibilidades de escolhas improvisativas que têm ao seu dispor.

By playing [jam] sessions and playing with people, you develop a confidence and a flowing approach that's ... I was always trying to be a free musician, so I could play with different people and fit in different situations, you know, not just play the same way with whoever I played with (Lovano, 26 de Outubro de 2003).

A participação em jam sessions é também importante no desenvolvimento da postura dos músicos perante a audiência. Segundo o contrabaixista Cecil McBee, neste contexto, estes ganham “experiência de palco”, preparando-se para futuros concertos de grandes dimensões.

Jam sessions afford those who are learning an opportunity to delve into the unexpected, and to experience the stage. You are now perhaps prepared for a higher professional level, improvising your musical expressions on a real stage, in the presence of a lot of people (McBee, 26 de Outubro de 2003).

Bill Pierce salienta a importância do contacto dos músicos de jazz com a audiência. Segundo o saxofonista, estes necessitam de ganhar prática de comunicação com o público. Esta, só se obtém actuando ao vivo.

The only way you'll be able to play is to play. Practice is one thing, but playing and performing it's a different..., it's “the thing” to do. That's how you get it and then beyond that it's playing in front of an audience and being able to communicate with the audience (Pierce, 5 de Agosto de 2004).

As jam sessions constituem igualmente o contexto ideal para os músicos porem em prática material estudado em casa. Estes poderão experimentar, em contexto real de *performance*, repertório estudado recentemente, assim como novas frases musicais, acordes e substituições harmónicas. Segundo o baterista Bill Stewart:

It's just a chance to play with other people, at often times musicians tend to practice at home, and work on things at home, and they don't get a chance to try them, you know..., in context (Stewart, 4 de Outubro de 2003).

O saxofonista Bill Pierce refere a mesma ideia:

(...) it's exactly the same thing you do on practice but it's a more hands-on application, I mean, this is what is really like (Pierce, 5 de Agosto de 2004).

A participação regular em jam sessions potencia consequentemente o desenvolvimento da capacidade para concretizar ideias improvisativas no decurso da *performance* ao vivo. Frequentemente, pelo facto de estar perante uma situação de *performance* colectiva e ao vivo, a criatividade dos músicos sofre constrangimentos. Segundo o guitarrista Ben Monder, um músico sem experiência regular de *performance* ao vivo, poderá não "tocar o seu melhor".

You can also get used to not playing for an audience, which can be bad. I mean, if all you do is sessions [study sessions], you get in front of a crowd and it's just a completely different experience. Like you're disoriented and you might not, you know, play your best (Monder, 10 de Setembro de 2004).

Na perspectiva de Mitch Borden, actual gerente e ex-dono do Smalls, o desempenho dos músicos é relevante somente no contexto de uma *performance* ao vivo, e não em casa, no decurso do processo de estudo individual. Borden compara a actividade de um músico com a de um atleta, afirmando que este último tenta primeiro bater recordes nos treinos, mas terá depois de o fazer em competições oficiais. Consequentemente, as jam sessions proporcionam aos músicos o contacto com "situações reais" de *performance*, no decurso das quais se empenham em "tocar o seu melhor". Segundo Borden:

You do play your best... when you do play your best, when you have a great performance, it is live and it is in front of an audience. And this is a chance for people to play in front of an audience, and play their best (...). Let's say I play my best at home on practice. So what? Doesn't count. There's no almost there. This doesn't count at all. And of course you play very often our best things. It doesn't count. When a tree falls in the woods, no one hears it (Borden, 6 de Junho de 2005).

## Observação e Imitação

A aprendizagem em jam sessions tem lugar não só através da participação musical, como também a partir da observação do desempenho de outros músicos. No decurso do trabalho de campo, verifiquei que os músicos que se encontravam na audiência observavam atentamente o desempenho dos seus colegas, com a finalidade de estimularem a sua própria criatividade e maturidade musicais. Esta aprendizagem é essencial para uma cabal compreensão das dimensões mecânica, simbólica, social e emocional da música.

Os músicos são avaliados pelos seus pares com base em critérios como: o timbre (muitas vezes referido pelo conceito “*sound*”), a abordagem rítmica, o domínio da harmonia, o modo de frasear e encadear ideias musicais, e a capacidade e profundidade da interação com os membros do grupo.

Estes critérios foram amplamente sublinhados pelos vários interlocutores. Por exemplo, Patience Higgins referiu que o “som” constitui um dos critérios mais importantes de aferição das qualidades musicais dos interpretes:

Music is an art form based on sound. So that’s the first thing that you hear: sound. What kind of sound does the person have? That’s the first thing you listen. Not how much... how fast he can play, how high he can play. What does he sound like? Is the sound aesthetically pleasing or does it turn you off? So that’s the first thing I’m listening for (Higgins, 20 de Julho de 2005).

Aaron Goldberg, acrescenta que o “som” de um músico deve ser convincente, cativando a atenção do ouvinte.

You know, I mean, does he make a beautiful sound from his instrument or if not a beautiful sound, at least a personal convincing sound? You know, that sticks in my head (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Quanto à abordagem rítmica, que pode ser perspectivada pelos músicos como um modo particular de colocar as notas musicais no

tempo, muitos músicos privilegiam o “swing”<sup>40</sup>. Aaron Goldberg afirma que procura o “swing” na abordagem rítmica de um músico.

Does he swing? I mean, does he swing or, if you're not playing swing music, does he make me wanna tap my foot? Is his sense of rhythm really strong? (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Para além da capacidade a nível da execução de melodias, os músicos competentes devem igualmente possuir um vasto conhecimento harmónico.

Does he have command over harmony? Does he hear the harmony that belongs with the tune? Does he hear the original harmony of the tune and does he play things that respect that harmony or display knowledge of the harmony, even if he chooses not to play the harmony? You can hear that he's moving in and out and he knows what he's doing, not that he's playing random stuff (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Um músico poderá revelar este domínio através da apresentação de alternativas à harmonia do repertório, o que implica não só o conhecimento dos acordes e da melodia original das composições, como também uma compreensão teórica de técnicas de reharmonização e de substituição de acordes.

Outro aspecto ainda a considerar no desempenho dos músicos, e que frequentemente se pode observar em jam sessions, é a capacidade de criação e de encadeamento de melodias, que confere coerência ao discurso musical. Aaron Goldberg realça o papel central da componente melódica no processo da improvisação:

Is this guy playing good, beautiful, convincing melodies? Is he improvising melodies? (...)

Is he boring? Or is he exciting to listen to? Does he hold my interest? It's like reading a book. I know it's a good book because I want to turn the page. Do I want to turn the page of his solo?

<sup>40</sup> O conceito de “Swing” é utilizado na “jazz scene” para denominar um estilo de jazz que floresceu nos anos 30, um padrão rítmico subdividido à tercina, e o sentido rítmico forte característico de alguns músicos (ver Monson 1996). Neste caso, Goldberg refere-se à última aceção, ou seja, a um “balanço” natural que caracteriza o ritmo dos músicos.

Do I wanna hear what he's going to play next? (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Como já vimos anteriormente, músicos e autores recorrem à metáfora do “conto de uma história” para descrever o processo de construção dos solos de jazz (Monson, 1996 e Berliner, 1994). Segundo Goldberg, um solo interessante narra uma história com eloquência, sendo composto por um princípio, meio e fim.

Is he eloquent, is he convincing in a sense that you can hear when someone speaks Portuguese or English, can they string ideas together?

If I am interested in then when he says what he is about to say it makes logical sense, given what he said before? Is there a coherence that comes to the solo? (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

A capacidade de ouvir e de comunicar musicalmente com os outros músicos, constitui também uma das qualidades centrais para um bom desempenho no âmbito da jam session.

Is he listening to the other musicians? Can you hear that he is interacting with them and what he is playing is changing basically what they are playing and he's leaving space for them and they are leaving space for him and there's a kind of communication going on? Does he have good communicative powers? (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

A audição atenta é central, quer no jazz, quer noutros domínios musicais (Berliner 1994, Merriam 1964), sendo a imitação uma componente fundamental no processo de aprendizagem.

Every time we hear somebody else you come inspired, if they're good, and you can also steal little things from them. “Oh, Wow, what was that that they played?”... “Oh, Wow! I like the way they do this! I like the way they phrase. I like the way they swing. I like the way they play over minor chords” you know. “I wanna learn to do that!”. And then you go home and... “He

was kind of doing something like this...Oh, O.K." (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

## Voz Própria

Apesar de a imitação constituir um importante aspecto na aprendizagem dos músicos de jazz, principalmente em estádios de desenvolvimento mais elementares, é fundamental aperfeiçoar posteriormente uma sonoridade própria. Aqueles que limitam o seu estudo ao conhecimento idiomático do jazz, não incorporando características sonoras pessoais, e que se apresentam enquanto "cópias" de músicos consagrados, são regularmente criticados pelos diversos intervenientes da "jazz scene" em Nova Iorque.

Travis Jackson refere o desenvolvimento de um "som" individual distinto como um dos mais importantes objectivos dos músicos de jazz (2000: 35). Segundo o autor, este "som" ou "voz" engloba não só a natureza do timbre produzido por determinado instrumento, como também o uso de recursos harmónicos, rítmicos, e de textura na *performance* e composição.

No contexto das jam sessions, os músicos tomam decisões e desenvolvem determinadas características pessoais que definem uma abordagem individual, determinante na construção desta "voz" musical. De acordo com Bill Pierce, em jam sessions, os músicos investigam e fazem escolhas, descobrindo gradualmente a sua verdadeira "personalidade musical".

[A jam session] Is development and is research in a sense, self research, but also the stimuli that you get from the others players, you know, so sometimes you come to a better realization of what you want, what you want your musical personality to be about (Pierce, 5 de Agosto de 2004).

## Aprendizagem do Repertório

As jam sessions constituem um importante contexto para a aprendizagem do repertório. O domínio do repertório é importante pelo facto de constituir a estrutura base a partir da qual os músicos aprendem a improvisar. O conhecimento de um vasto corpo de composições constitui um factor relevante para a plena integração dos músicos no âmbito da “*jazz scene*”. Este facto revela a importância do conhecimento da tradição para o jazz, assinalando o forte peso da transmissão de informação cultural por via “aural”.

Joanne Brackeen, sublinha a importância de se frequentar jam sessions, assinalando o papel central que o conhecimento e domínio das composições mais populares desempenha no enriquecimento pessoal dos músicos:

Well, I just tell students to go to the jam session and write down every tune they heard is played, and make sure you know all of those tunes. You know, go a few times and see what people are playing (Brackeen, 5 de Agosto de 2004).

O saxofonista Bill Pierce realça a importância do conhecimento de um vasto repertório e do desenvolvimento de capacidades para aquisição rápida do mesmo. Pierce relata a sua experiência profissional em conjunto com o trompetista Freddie Hubbard:

A lot of times even when I’ve done gigs, just to play with Freddy Hubbard, and I remember he would, on occasion and other people too, they’d asked “do you know a song?”, and you say “Yeah!”, and you might know it, sometimes they ask you if you know a song, and you say no, and they play it anyway, so you have to be able to, you know, to think and to hear, and to be able to make it work (Pierce, 5 de Agosto de 2004).

Segundo Aaron Goldberg, no contexto de jam sessions, os músicos podem comparar o seu conhecimento de repertório com o dos restantes participantes. Muitas vezes, a consciência de que a falta de domínio do repertório pode comprometer o resultado final do evento, afectando não só a sua própria actuação em palco, como também o

sucesso do grupo, poderá motivá-los a alargar o âmbito dos seus conhecimentos e a aprender novas composições.

It's very important. I mean, you learn repertoire either in the moment like in the practice sessions, someone will teach you a new song, or you'll go to a jam session and you'll hear somebody playing a song that you don't know and you realize: "Oh my God, everybody else knows this song and I don't know it. I better go and learn it". Or you might even be on the bandstand and somebody's gonna say; "O.k, Let's play this!" and you don't know it. And you realize: "Oh shit, I'm being a drag", you know, "I'm holding this people back because I don't know this song. I should know it"... "So we'll play something else", "Oh, I don't know that"... So there's another song you have to know. So you go home sometimes and you think: "Wow, these guys wanna play these songs. I really should know these songs". And so you develop repertoire like that.

So a body of common knowledge develops by people calling songs that you maybe don't know and then you learn them. Next time they call you know, and maybe somebody else doesn't know it. And then you say: "Oh, you don't know it? You should go learn it!" you know. And he goes home and learns it. And then everyone does the same thing (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

A aprendizagem e domínio da melodia, harmonia e forma de novas composições poderá ter lugar no contexto do estudo individual dos músicos, ou, no caso de músicos com capacidades auditivas e técnicas desenvolvidas, no decurso da *performance* em jam sessions. O facto de terem já ouvido uma dada composição em gravações fonográficas históricas, poderá facilitar a aprendizagem de repertório no contexto performativo. Chris Potter admite ter adquirido repertório inúmeras vezes no contexto de jam sessions, nomeadamente através do confronto com situações de pressão. O saxofonista confessa ter aceite participar inúmeras vezes em jam sessions sem conhecer o repertório, o que o obrigou a utilizar "o ouvido" para aprender composições na hora.

CP: That [jam session] was a way that I learned tunes too. It's just being in a situation where people called tunes that I didn't

know, and maybe I heard them once or twice but I didn't know them, so, you know.

RP: You will learn them on the spot...?

CP: I will learn them, yeah. Because I'd be... I would say "Yeah! Sure, I'll take a solo on this!", and then I'd have to really figure it out (Potter, 4 de Outubro de 2003).

O pianista Jason Moran partilha a mesma perspectiva, sublinhando a importância do confronto com situações nas quais os músicos têm forçosamente de "utilizar o ouvido".

You're nervous when you get up there, they might call something you don't know, but that's when you can use your ear, you have to learn it, listen to the bass player, listen to the piano player chords and then learn it (Moran, 23 de Outubro de 2003).

Para além do treino e expansão das capacidades auditivas, a aprendizagem e prática de novas composições em jam sessions desenvolve outras aptidões como a técnica instrumental e o conhecimento harmónico. Por exemplo, o saxofonista e líder da "banda da casa" do Lenox Lounge, Patience Higgins (2005), refere a importância da técnica instrumental na interpretação da melodia de "Confirmation" de Charlie Parker. A aprendizagem de novas composições leva também os músicos a alargar as suas capacidades improvisativas, tendo em conta a variedade harmónica e melódica do repertório utilizado em jam sessions (*vide* capítulo 4).

Através da aprendizagem e execução de novas composições em jam sessions, os músicos poderão também familiarizar-se com diferentes tipos de estruturas musicais, que constituem alternativas às habituais formas A-A-B-A e A-B-A-C de trinta e dois compassos, e aos "blues" de doze compassos. Por exemplo, a composição do saxofonista Wayne Shorter "Infant Eyes" é construída sobre secções de nove compassos. "Conception" de George Shearing é composta por três secções de doze compassos e um "bridge" de oito. Em jam sessions, a *performance* de repertório estruturalmente diferente constitui um forte desafio para os músicos de jazz, o que faz da sua escolha uma decisão importante e por vezes polémica.

A participação em jam sessions permite ainda aos músicos desenvolver capacidades relacionadas com a transposição melódica e harmónica, principalmente quando actuam com cantores. De acordo com as observações realizadas, alguns cantores sugerem frequentemente a execução de repertório em tonalidades pouco habituais. Numa jam session no Cleopatra's Needle, por exemplo, uma cantora sugeriu a execução de "There Will Never Be Another You" (geralmente interpretada em Eb Maior) na tonalidade de Si Maior. A experiência resultante de inúmeras situações deste tipo em jam sessions propicia o desenvolvimento da capacidade de transposição melódica e harmónica por parte dos músicos. Esta aptidão é determinante para a sua vida profissional, principalmente para aqueles que acompanham regularmente cantores.

A aprendizagem de repertório em jam sessions potencia também o desenvolvimento das capacidades rítmicas dos músicos. Neste tipo de eventos são executadas com regularidade composições de diversos andamentos e estilos rítmicos (*Funk, Shuffle, Swing, Latin*). Os músicos ganham assim experiência de *performance* de andamentos lentos, médios e rápidos, assim como também de composições com compassos compostos e por vezes até irregulares (por exemplo, 5/4, 5/8, 7/4, 7/8, entre outros).

## Profissionalismo

No contexto das jam sessions em Nova Iorque, os músicos desenvolvem atitudes profissionais determinantes para as suas carreiras. Estas estão relacionadas com a sua autoconfiança, com o modo como lidam com a rejeição, e com o à-vontade no domínio do instrumento. Segundo o saxofonista Bill Pierce, as jam sessions facilitam o desenvolvimento destas atitudes:

I think what you really learn is professionalism, number one. The beginning idea of professionalism, because what you do with your friends is one thing, but when you're in front of an audience it's another level of criticism, and professionalism has to be handled and maintained (Pierce, 5 de Agosto de 2004).

Os músicos de jazz em Nova Iorque, através da participação em jam sessions e em inúmeras situações de *performance*, desenvolvem uma confiança pessoal e musical, que lhes advém do contacto com situações inesperadas, para as quais não estavam previamente preparados. Estas “situations that are beyond you” são referidas pelo saxofonista Joe Lovano como determinantes na aquisição de confiança, e conseqüentemente como indispensáveis ao desenvolvimento da faceta profissional dos músicos, reflectindo-se num acréscimo da sua criatividade:

Well, you get yourself together. It's were you learn how to play. You learn how to play by playing with people, and putting yourself in situations that are beyond you. And that's what jam sessions are like.

The jam session kind of attitude playing is very creative. So, you know, it gives you confidence to play with people (Lovano, 26 de Outubro de 2003).

A auto-confiança dos músicos reflecte-se no modo como estes reagem a eventuais comportamentos pouco amigáveis por parte de outros participantes ou a más prestações musicais da sua parte. Segundo Bill Pierce, a frequência de jam sessions favorece a aprendizagem de formas de lidar com este tipo de situações, permitindo aos músicos construir uma personalidade forte do ponto de vista emocional.

Learning how to handle rejection if you don't do well, or if other guys don't seem to particularly, you know, warm... you know what I mean? You have to learn to be confident in yourself, you know. It's a part of it. If you get, you know, rejected, or if you don't play so well... well, so what, you know? You just have to kind of pick it up, go back to the practice room and sheer. So, self-confidence, stability to be a professional musician and just to know who you are musically and even emotionally, I guess (Pierce, 5 de Agosto de 2004).

Esta segurança a nível pessoal e musical, que advém da experiência de *performance* ao vivo em grupo, já referida anteriormente neste capítulo, revela-se também ao nível da destreza física dos músicos ao lidarem com o instrumento. Segundo Aaron Goldberg:

Every time you play with people, you develop your improvisational skills and your social...musical social skills, you know. So just experience...anybody needs experience. It might be the most important way to get better. So any type of experience you have is good experience. Any type of playing you do with other people is good. So just on that pure physical...almost that physical level of experience you can learn a lot at these jam sessions just by doing. So just by playing those six-hour gigs at Wally's, those jam sessions with lots of different people you can grow, not just in terms of repertoire, but just for playing your instrument. You get more facile, you get more confident, you learn to take risks, and the other thing is that you can learn from musicians all the time (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Apesar da institucionalização gradual do estudo do jazz nos E.U.A. ao longo da segunda metade do século XX, as jam sessions continuaram a constituir um importante contexto de aprendizagem dos músicos de jazz em Nova Iorque. Muitos, principalmente aqueles pertencentes a gerações mais velhas, defendem que o jazz deve ser aprendido em contextos informais - nas ruas, bairros e clubes. O contrabaixista da "banda da casa" da jam session do Lenox Lounge, Andy McCloud, afirma que os conservatórios e universidades privilegiam o ensino de aspectos teóricos em detrimento de outros mais práticos, o que torna a aprendizagem formal do jazz demasiado académica, e por isso, incompleta.

You can't really learn this music academically. Academically you can learn theory and all of that, but you have to come out here and play to be a well-rounded musician. That's the importance of it. You know what I mean? "You go to college to get the knowledge, but you must come in the street to get it complete" (McCloud, 18 de Julho de 2005).

Esta ideia vai ao encontro do que David Ake afirma em *Jazz Cultures* (2002a), de que os conservatórios e universidades dos Estados Unidos são muitas vezes responsáveis pela criação e desenvolvimento de critérios autónomos que avaliam a música, colocando-se à margem daqueles vigentes na "jazz scene". O autor argumenta, tal como

Kingsbury (1988) e Nettl (1995), que a tutela destas instituições é feita com base em ideais eurocêntricos de musicalidade, o que conduz à desvalorização das práticas que, tal como o “free jazz”, não satisfazem os requisitos da “música erudita”. Ake refere como exemplo o pouco interesse da academia pela música da última fase de John Coltrane:

John Coltrane’s interest in musical interplay and interdependence only deepened in his latter years as he moved toward more “open” forms, yet this aspect of his musicianship gets widely overlooked. Even at the time he recorded “Giant Steps”, Coltrane expressed concern about the effectiveness of his approach, remarking, “I’m worried that sometimes what I’m doing sounds like just academic exercises, and I’m trying to more and more to make it sound prettier.”

In fact, Coltrane dropped “Giant Steps” from his performance repertoire almost immediately after recording it, in favour of more flexible forms. But jazz-education manuals present the tune and others like it as the cornerstone of Coltrane’s music. That sort of narrative supports both a discourse of complexity and the legend of the jazz musician as a solitary hero, reinforcing an already prevalent “practice-room aesthetic” in the academy and often rendering rhythm sections little more than living versions of Aebersold’s Play-a-Long records (Ake 2002a: 132-133).

Se alguns músicos como Andy McCloud perspectivam as jam sessions em Nova Iorque como complemento essencial à aprendizagem formal, outros encaram o evento como alternativa às universidades e conservatórios. O saxofonista Patience Higgins reconhece não ter estudado jazz numa instituição de ensino e advoga que a jam session constitui parte fundamental da educação dos músicos. Segundo Higgins, o facto de um músico ser detentor de várias licenciaturas não atesta a sua proficiência musical.

This is a part of the musician education. You go to hone your skills, you go to find out what other people are doing and you go to play what you’ve been practicing on.

Like I say it’s a part of what a jazz musician does, part of the education of being a jazz musician. I mean you don’t get hired for a job because you have a college degree in music. You get

hired because you can play. You can't pay, you can have ten degrees, it means nothing. So, going to jam sessions is part of what musicians do to show that they can play and to listen to other people and get new ideas, to see what other people are doing, and to hone your skills (Higgins, 20 de Julho de 2005).

Segundo Higgins, nas jam sessions, os músicos são confrontados com situações distintas daquelas vividas num conservatório ou universidade, constituindo valiosas experiências de vida.

It's a learning experience. That's the education, you know. So that's why people in college still do it, because a college situation is completely different than a jam session situation. I mean what you doing in a college you won't have at this work. When the piano plays this: "Oh, that's different than I've heard in School! No I have to react. O.K. I got a drummer who's doing... oh, yeah, now I got to react to that." It's not a classroom situation anymore. And jazz is a spontaneous music, so it's like a basketball playing in the gym practicing, you know, free throws. It's quite different than when you're in a game situation with two seconds left on the clock and you're team is losing by one point and you have to make those two free throws. It's a different situation. So that's what you do to get to that moment. That's what you do. Going to jam sessions prepares you and helps you in other situations (Higgins, 20 de Julho de 2005).

Mitch Borden, gerente do Smalls, partilha da mesma opinião, referindo que a aprendizagem de frases musicais em contextos formais de ensino, por si só, não se traduz num domínio da linguagem do jazz. Segundo Borden, é crucial que os músicos adquiram informação relevante através da vivência de determinadas circunstâncias que só as jam sessions proporcionam.

So, I mean, in nowadays you come out of high school and you think you can play jazz because your teacher knows how to play Freddie Hubbard licks... I don't think we're going to see the likes of... well, if we are going to see the likes of someone like Charlie Parker, it's going to come out of someone who's very diligent and goes to all these jam sessions (Borden, 6 de Junho

de 2005).

Alguns músicos defendem a importância de uma “aprendizagem à antiga”. Para estes, a tradição do jazz fornece-lhes pistas fundamentais ao longo do seu processo de aprendizagem. No decorrer do trabalho de terreno realizado, inúmeros interlocutores referiram a importância do papel que as jam sessions desempenharam na formação dos músicos ao longo da história do jazz. Muitos, entre os quais Patience Higgins, mencionaram o facto de os grandes mestres terem desenvolvido a sua arte neste contexto.

P.H: All of the great masters lived in jam sessions. You can't name any great master who has not going to a jam session. I mean the whole bebop revolution in the forties started with jam sessions at Minton's Playhouse. Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Max Roach, Kenny Clarke...

RP: Charlie Christian...

PH: Charlie Christian, you know... I mean these are the major names and they were going to jam sessions (Higgins, 20 de Julho de 2005).

Mitch Borden refere o exemplo de Charlie Parker para realçar a importância das jam sessions em Nova Iorque para o processo de aprendizagem e profissionalização dos músicos.

I found out that Charlie Parker recorded his first record when he was 25, but he started professionally when he was 15-16, and he played many jam sessions, ten years of jam sessions before he made his first record (Borden, 6 de Junho de 2005).

Dave Gibson, baterista da “banda da casa” do Lenox Lounge, refere a relevância da transmissão do conhecimento no palco e entre gerações, no contexto da história do jazz:

We're trying to keep that going, so younger musicians can come up here and pick quality musicians and learn from us, you know. Keep it moving. See, people don't realize. Jazz music is folk music. Folk music is music that's handed down from the

elders to the younger generation. That's what jazz is: folk music, basically (Gibson, 18 de Julho de 2005).

Outros referem o peso da responsabilidade que as gerações mais velhas têm na transmissão deste conhecimento, principalmente através da *performance* conjunta com músicos mais novos. Estes advogam o facto de já terem beneficiado dos ensinamentos de outros mais experientes. Para o contrabaixista Andy McCloud, a perpetuação da tradição e cultura do jazz passa pelo esforço de manter viva a realização de jam sessions.

AM: The important thing is the perpetuation of the music to make other people to continue the tradition and the culture.

RP: Do you think without the jam session, the music would probably extinguish?

AM: It may not... extinguish... but it's a step towards extinction, if they don't have jam sessions. So we have to keep it going so that the tradition will continue.

RP: So you feel responsible for...?

AM: Yes, I do. Absolutely. That's my job. That's what the older guys did for us, so we have to do it for the next group (McCloud, 18 de Julho de 2005).

Segundo a pianista Joanne Brackeen, a jam session continua a ter um papel determinante na transmissão da arte do jazz.

I think that the musician, of course, feels like they want to pass on their art. And occasionally if there is a jam session you can do that, you know. (...) So that's a good way (Brackeen, 5 de Agosto de 2004).

As jam sessions em Nova Iorque constituem desta forma um contexto central para a aprendizagem do repertório e dos estilos performativos do jazz, e para o desenvolvimento de uma postura profissional, complementando a aprendizagem formal. Através do contacto com situações reais de *performance* ao vivo e de relacionamento social e profissional, os músicos desenvolvem capacidades especializadas

determinantes para o desenvolvimento da sua carreira.

Alguns músicos e estudiosos defendem que a aprendizagem formal do jazz é muitas vezes descontextualizada e incompleta, e criticam o facto de alguns conservatórios e universidades adoptarem ideais de musicalidade provenientes da tradição da “música erudita” ocidental.

Desempenhando um papel fundamental na aproximação dos aprendizes à “*jazz scene*”, as jam sessions fornecem uma ponte de ligação entre estes, músicos profissionais, público e o mercado de trabalho. Finalmente, esta ocasião performativa constitui um dos principais agentes responsáveis pela continuidade do jazz enquanto expressão cultural.

As jam sessions representam uma importante componente da história do jazz, tendo constituído ao longo da sua existência um dos meios mais profícuos para a aprendizagem.

## VI - WHO'S THAT NEW CAT?

O facto das jam sessions constituírem uma ocasião performativa importante para o relacionamento dos músicos é consensual na literatura sobre jazz (Gabbard 1995, Peterson 2002, Catalano 2000, Gitler 1987, Gioia 1999, Stearns 1970, Grandt 2004, Lopes 2002, entre outros). Contudo, apenas alguns aspectos da interacção social entre intervenientes na jam session foram abordados de forma sistemática por DeVeaux (1997, 1989) e pelos os sociólogos William Bruce Cameron (1954) e Lawrence D. Nelson (1995). No presente capítulo exploro o modo como a participação em jam sessions contribui para a socialização dos músicos de jazz, nomeadamente no que diz respeito à sua integração na “*jazz scene*” e para o estabelecimento do seu estatuto. No contexto das jam sessions os músicos podem vir a conhecer outros elementos da “*jazz scene*”, desenvolvendo uma rede de relações que se revelará crucial para a sua carreira. Analiso igualmente estes eventos enquanto contexto privilegiado para a regulação da *performance* do jazz. Neste contexto os músicos emitem críticas que asseguram a continuidade e reconfiguração de valores estéticos e comportamentais vigentes no âmbito da “*jazz scene*”.

### Relações entre músicos e sua integração na *jazz scene*

As jam sessions são palco de relações entre músicos e outros agentes da “*jazz scene*”, que configuram e são configuradas por complexas redes sociais. No decurso de jam sessions os músicos conhecem frequentemente novos colegas. Segundo Paul Berliner, o conví-

vio entre músicos em jam sessions constitui um elemento crucial no sistema educacional e profissional gerado pela “*jazz scene*” (Berliner 1994: 41-44). Pelo facto de esta ocasião performativa constituir o local de encontro de diferentes intervenientes na “*jazz scene*”, participantes provenientes de diferentes “círculos”, por exemplo, de universidades ou grupos de amigos, conhecem-se. O saxofonista Bill Pierce refere a importância que jam sessions tiveram durante a sua vida de estudante, principalmente no que diz respeito ao conhecimento de músicos pertencentes a círculos sociais diferentes do seu. Pierce admite igualmente ter conhecido em jam sessions inúmeros músicos famosos, e com os quais ainda tem contacto.

Other guys went to the conservatory, so I didn't really know them that well, but we got to know one another through the jam sessions.

A lot of guys I still know, guys who are big or well known, I kind of met them in some of that jam sessions (Pierce, 5 de Agosto de 2004).

John Farnsworth refere ter conhecido o pianista Kenny Asher nas jam sessions do Smoke. Actualmente, Asher é frequentemente contratado por Farnsworth para integrar a “banda da casa”.

He [Kenny Asher] arranged strings for Lenny Kravitz, he's done some things with James Brown, like arranging type of things. He wrote some Sesame Street tune: “Rainbow Connection”, he and John Williams wrote that. He lives kind of close by and he was coming by and he's a great piano player. So there's a couple of times I needed a piano player like last minute kind of thing and I said: “Shit, Kenny has been coming and he's a great player, so I will call him” (Farnsworth, 6 de Junho de 2005).

As relações profissionais resultantes do contacto entre os músicos em jam sessions desenvolvem-se a partir de um entendimento entre estes, nomeadamente em relação às suas ideias musicais e estéticas. O contrabaixista Scott Coley acredita que as jam sessions desempenham um papel importante no desenvolvimento e reforço de ligações entre os músicos, nomeadamente entre aqueles que apresentam ideias semelhantes.

I met a lot of musicians doing [jam sessions], you know... and the thing that was of the greatest value to me was that I could meet other musicians who had similar interests. I could just look around and listen to people and see who was really listening and who had an interesting, you know, had the most interesting ideas, or ideas that were similar to my own (Colley, 4 de Outubro de 2003).

No quadro destas relações, criam-se por vezes pequenos grupos de músicos que desenvolvem em conjunto determinadas ideias musicais e orientações estéticas. Segundo Aaron Goldberg, estes grupos promovem a expansão destas ideias e orientações estéticas, assemelhando-se a uma escola de pintores ou escritores. Goldberg refere que no caso da música, estas “escolas” assumem maior importância que no caso das outras artes, dado o carácter interactivo que é inerente à *performance* musical.

Those kind of long standing musical relationships are very special for personal, and even more for musical reasons, because you have a community with whom you share your art, you know. It's like a school of painters or a school of writers. They all talk about their work and interact. In music it's even more strong, because you're actually making music together. Unlike painters and writers you actually... what you create is a product of the interaction of the musicians. It wouldn't be the same without any... without a contribution of each person. So what you make is bigger than your individual personalities. So those relationships are even more important, I think in music than in other kinds of art (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Segundo o pianista, o desenvolvimento destas relações musicais deve-se à interacção continuada dos músicos ao longo dos anos, traduzindo-se uma evolução musical e pessoal conjunta.

A more efficient way or more long term way is, you know, continue to try to play with the people that you met in those kind of sessions, and develop over time some common vocabulary... just by listening to them a lot. Maybe one time was not enough (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

No âmbito da minha experiência pessoal enquanto músico de jazz, conheci inúmeros colegas em jam sessions. Uma empatia musical surgiu da *performance* conjunta, tendo-se estendido ao desenvolvimento de abordagens específicas à improvisação, tais como a busca de novos timbres e da utilização de novos recursos melódicos e harmónicos. Panken (2006) aponta um exemplo do desenvolvimento de uma sonoridade comum, e que, segundo o autor, contribui para a definição de uma geração de jazz (Kurt Rosenwinkel, Mark Turner, Ben Street, Jeff Ballard, Myron Walden, Claudia Acuña, Greg Tardy, Aaron Goldberg, Jason Lidner, Omer Avital, Chris Cheek, Bill McHenry, Sam Yahel, Peter Bernstein, entre outros) que durante anos se desenvolveu no contexto interativo do clube Small's. Segundo Panken (2006: 38), estes músicos, desde meados dos anos 90 "incubam os seus conceitos" no contexto performativo do clube (*vide* capítulo 2).

A jam session pode também representar um ponto de encontro entre músicos que se conhecem, mas que não têm oportunidade para actuar em conjunto com regularidade. Muitas vezes, as jam sessions viabilizam a reaproximação de músicos, permitindo-lhes encontrar-se fora do âmbito dos compromissos profissionais assumidos. Segundo John Farnsworth:

You always meet some people that you haven't seen or reunite with some people which you haven't seen in a long time (Farnsworth, 6 de Junho de 2005).

O saxofonista Chris Potter lembra um encontro inesperado com o baterista Jeff Ballard numa jam session.

It's just that I don't often have a chance to play with Jeff [Ballard], you know. So we were, you know, happy to have a chance to play together, that sort of thing (Potter, 4 de Outubro de 2003).

O trompetista Nicholas Payton reforça também a ideia de que a jam session pode constituir uma importante ocasião para o encontro de músicos.

In a lot of jam sessions I know I've played with a lot of people who, you know, they have their own bands, I have my own band, but you know, if we meet someone at a jam session we

sort of get a chance to share ideas and play with them, you know (Payton, 17 de Novembro de 2003).

A participação em jam sessions e o subsequente desenvolvimento de relações musicais e sociais entre os músicos conduz a que estes se sintam parte integrante do meio. Dado o contacto directo do evento com outros pólos da “*jazz scene*” em Nova Iorque, as jam sessions são para muitos músicos a porta de entrada para o meio do jazz. O saxofonista Bill Pierce, refere que a frequência destes eventos concede aos músicos este importante sentimento de pertença à “família do jazz”. A partir da pertença a pequenos núcleos, os músicos integram parte de uma complexa rede de relações que actua a nível nacional e internacional (*vide cap.1*).

It's just knowing that you are part of something. You are part of the brotherhood if you wanna call it that, or you know, membership of the performing musicians, or improvising musicians, jazz musicians. You can get in a jam session, you can play with guys and, you know, and you can be a part of it, and be, you know, you belong... that's kind of what it is more than anything (Pierce, 5 de Agosto de 2004).

Enquanto parte integrante do meio, os músicos juntam-se e discutem vários aspectos relacionados com a sua actividade musical e social. Por exemplo, a sala que se encontra nos fundos do clube Cleopatra's Needle serve de palco a muitas discussões em torno das últimas novidades, discos e outras questões da ordem do dia na “*jazz scene*”. No decurso da minha investigação, tive oportunidade não só de aí conhecer novos músicos, como também de discutir inúmeros aspectos relacionados com a música e o meio.

No seguimento deste contacto com músicos e o meio através das jam sessions, surgem inúmeras oportunidades de trabalho. O evento é muitas vezes um “mercado” de contratações, no âmbito do qual se estabelecem convites entre os músicos com vista à realização de trabalhos profissionais. Segundo Patience Higgins:

I like meeting new musicians. It's a small community, the jazz world. The more musicians you know, the better it is. Better for your career, for work. Better for work. Musicians network at jam

sessions: "Hey man, I need a drummer next weekend. Are you available?", you know. And "I need a bass player", you know. People meet each other at jam sessions to beget work and find out new guys. All kind of things can happen, you know. It's a networking thing (Higgins, 20 de Julho de 2005).

O saxofonista e líder da "banda da casa" na jam session do Smoke, John Fransworth, admite ver frequentemente participantes em jam sessions a trocar contactos:

JF: Yeah. I mean I definitely see a lot of numbers being exchanged...

RP: In jam sessions?

JF: Yeah. Like tonight I'll definitely see a lot of musicians giving cards back and forth (Farnsworth, 6 de Junho de 2005).

O líder da "banda da casa" na jam session do Cleopatra's Needle, Julius Tolentino, afirma que as jam sessions são das principais ocasiões performativas procuradas por músicos recém-chegados à cidade. Estes dão-se a conhecer ao meio e, caso o seu desempenho musical sobressaia relativamente ao dos restantes músicos, esperam vir a ser motivo de conversa:

I can think of a lot of guys just coming to New York, coming to a jam session and the word gets around: "Oh, you know this cat is a really good piano player, you know?", and the word gets around: "Oh, yeah, he sound really good!" (Tolentino, 5 de Julho de 2005).

Tolentino refere ainda que não basta participar musicalmente em jam sessions. O contacto social entre músicos é determinante para o surgimento de oportunidades de trabalho.

Well it's not necessarily just coming to a jam session. You can't just come to jam sessions and expect to be working in New York. You have to, you know, have a kind of to meet and talk to people (Tolentino, 5 de Julho de 2005).

O saxofonista afirma também que o contacto entre músicos do

mesmo instrumento em jam sessions pode ser extremamente proveitoso, na medida em que surgem frequentemente oportunidades para a substituição de instrumentistas no âmbito de compromissos profissionais. Por vezes os músicos não podem cumprir determinados compromissos, sendo obrigados a arranjar substitutos da sua confiança, que terão de assegurar de forma competente a realização do trabalho.

You know, I think is important to get to know musicians that play the same instrument. So if an alto player... for instance, I know a lot of alto players that I like Mark Welsh, Sherman Herby, and Steve Wilson... all those guys recommended me to do things. Other saxophone players have recommended me to play in big bands and because of that I've been very fortunate to have a lot of gigs around town and stuff. It just comes and goes, you know. And you can throw something their way and it just goes back and forth. But they have to hear you and they have to appreciate that you can play, you know what I mean? (Tolentino, 5 de Julho de 2005).

As jam sessions em Nova Iorque podem servir ainda enquanto centros de recrutamento de jovens talentos por parte de músicos conceituados. Nicholas Payton refere o facto de ter sido contratado várias vezes por músicos famosos no seguimento de *performances* em jam sessions ou em outras situações informais.

Playing in jam sessions and even being invited to "sit in", I think has afforded me opportunities not only to play with musicians who I've played before, but for them to get a chance to hear particularly younger artists, you know... it's sort of been a "showcase", you know, because I've set in with people like Milt Jackson, or you know Hank Jones, or Elvin Jones. I've got called later to work with them and to record with them, and I think is very important (Payton, 17 de Novembro de 2003).

## **Estatuto dos músicos**

A "*jazz scene*" em Nova Iorque, é um meio profissionalmente competitivo. A jam session constitui um contexto privilegiado para a

apreciação das capacidades de um músico de jazz. O seu estatuto depende do sucesso profissional e comercial, do reconhecimento da sua capacidade musical por parte de colegas e críticos, ou do estatuto dos músicos com quem actua<sup>41</sup> (Berliner 1994: 45).

No contexto das jam sessions, é notório o esforço de auto-promoção empreendido pelos músicos. Estes divulgam os seus compromissos profissionais tais como concertos, gravações discográficas, entrevistas, e actividade docente.

No âmbito das conversas entre músicos que têm lugar no decurso de jam sessions, ou após a sua realização, discute-se não só a prestação musical dos participantes, como também a sua conduta social. No enquadramento destas conversas, põem-se em prática e negociam-se as normas estéticas e comportamentais aceites no meio. As jam sessions, enquanto actividade ritual, pressupõem determinadas formas de conduta musical e social por parte dos seus participantes. Quando por vezes os comportamentos destes violam as normas estabelecidas, o equilíbrio normal da ocasião performativa é quebrado. No sentido de prevenir o comprometimento deste equilíbrio, os músicos utilizam diversas formas para a demonstração dessas críticas no contexto da *performance*.

Todos os comportamentos que demonstram falta de reconhecimento hierárquico entre os músicos participantes em jam sessions são alvo de crítica, podendo traduzir-se, por vezes, na participação de músicos pouco competentes. Segundo o ponto de vista dos interlocutores entrevistados, um participante deve actuar apenas se julgar poder cumprir o seu papel musical, tendo em conta o nível das capacidades musicais dos restantes músicos. Torna-se importante que este pondere relativamente ao efeito da sua participação na colectividade, de modo a que esta participação não comprometa a sonoridade do grupo. O pianista Aaron Goldberg sublinha a importância do nivelamento das capacidades dos músicos que compõem os grupos performativos em jam sessions. Segundo Goldberg, se estes tiverem o mesmo nível musical, a

---

<sup>41</sup> Por exemplo, enquanto o baterista da banda da casa na jam session do Lenox Lounge, Dave Gibson, apresentava-me o baixista da mesma banda, Andy McCloud, referiu prontamente o facto deste ter trabalhado com Elvin Jones. Esta ligação entre McCloud e Jones (baterista do quarteto de John Coltrane durante inúmeros anos) serviu para reafirmar o estatuto do primeiro, e conseqüentemente o de Dave Gibson e do resto do "Sugar Hill Quartet".

experiência performativa será satisfatória para todos.

I mean, I think that used to be that even in these kind of jam sessions the rule was “if you can’t play well, you don’t play”. But I don’t think that rule exists anymore. I think if it exists the definition of “well” has changed. So all you have to do is be able to play some notes on your instrument and you seem to play enough well (...). If you can’t play at least as well as everybody else that’s up there playing, you shouldn’t be there. So there should never be there someone that’s much worse than anyone. That can be the drag. If everyone’s at the same level -it doesn’t really matter what the level is- everyone’s gonna have fun. So they might have a low level jam session, or you might have a high level jam session and that’s good. There’s a place for low level jam sessions. I mean people have to learn. But the problem is if someone from a low level comes to a high level jam session. Then you have a problem because they might not know the same songs, they might not even know if they don’t know the song they shouldn’t play (Goldberg, 16 de Novembro 2003).

Segundo Paul Berliner, os músicos de jazz aprendem gradualmente a avaliar as condições de participação em jam sessions adequadas ao seu nível de desenvolvimento musical. Berliner cita o contrabaixista Rufus Reid, que afirma: “as a matter of respect, you didn’t even think about playing unless you knew that you could cut the mustard. You didn’t even take your horn out of its case unless you knew the repertoire” (Berliner 1994: 43). Alguns músicos comparam as jam sessions contemporâneas com aquelas do período do *bebop*, afirmando que naquela época só os mais competentes se aventuravam a participar. O carácter aberto das jam sessions observadas neste estudo, permite que alguns músicos revelem, segundo Goldberg, desrespeito pelos restantes participantes. De acordo com o pianista, músicos menos competentes devem observar a *performance* de outros, sem interferir musicalmente na *performance*.

Maybe you were only really allowed to play if you were really good. So that the musicians who weren’t good they would just come to the jam session to listen, they wouldn’t come to play. (...) My sense is that there was more sense of etiquette. There was a etiquette meaning. You respected the great musicians so

much that if you were not good, you never tried to play with them. I think that... that's missing today. If you go to a jam session everyone wants to play, even if they are not good (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Aaron Goldberg descreve um acontecimento que teve lugar no final de um concerto, no qual um baterista se ofereceu para actuar com os restantes músicos do grupo. Veio-se a verificar que este não tinha o mesmo nível musical, o que comprometeu o resultado musical do grupo.

I actually left a little bit early, and after I left there was a drummer who was there listening to the gig. It was not even a jam session, it was a normal gig in a club. And he kept saying: "Oh, can I sit in? Can I sit in with the band? Can I sit in with the band?". And I told him: "Well, it's not my gig! It's not my concert, so you have to ask the bandleader. First ask the drummer and ask the bandleader!". Normally, if someone says "Can I sit in, can I sit in?" you would expect that they are gonna be very good. I mean it's not a jam session, it's a normal gig. So if someone says "I want to play! I wanna play! Can I sit in? I'm good!", you expect them to be really good.

RP: To have a minimum level...

AG: To have a minimum level. Because it takes balls, you know, takes courage to do something like that. To follow really good musicians. So you assume "Ok. If he really wants to play, he must be great! I must really want to hear him and he must know that I gonna really want to hear him. So I said: "Look, you ask them", and I think the other musicians, the bandleader and the drummer, they said "Well, this guy really wants to play, must be really good!", you know? And I wasn't there when he played, I left, I didn't hear him, but apparently he was terrible. I think that kind of thing would never had happened thirty years ago (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

Músicos experientes como a pianista JoAnne Brackeen, criticam fervorosamente a complacência dos músicos relativamente a comportamentos desta natureza nas jam sessions contemporâneas:

Maybe you can play good but maybe the drummer and the horn player that were playing when you first came in, you thought you wanted to play with, maybe it's their turn to finish and they invite another horn player and another drummer up that can't play to well, and then you're up there playing with somebody that you don't want to play with... So they try to organize it now, and that's often what happens. That happens more often than the ideal situation, which was how thirty or forty years ago (Brackeen, 5 de Agosto de 2004).

Músicos inexperientes, ao decidirem partilhar o palco com outros mais competentes, poderão acabar por comprometer a *performance* dos restantes participantes, principalmente se forem membros da secção rítmica. Por outras palavras e dada a importância do papel da secção rítmica no contexto da improvisação colectiva no jazz, as discrepâncias nas capacidades musicais dos participantes podem comprometer a experiência musical colectiva se os menos competentes fizerem parte dessa secção. Pelo contrário, se estes tocam um instrumento como o saxofone ou trompete, o seu desempenho terá um impacto menos acentuado na *performance* colectiva, dado não terem a responsabilidade de suportar rítmica e harmonicamente os restantes músicos de forma contínua.

Outro aspecto do comportamento dos músicos regularmente criticado, é a pretensão de demonstrar "mais do que sabem", tentando esconder lacunas das suas capacidades musicais. Os músicos que entrevistei referem com desagrado a ocorrência deste tipo de comportamentos, explicando que alguns músicos tentam por vezes transmitir nos seus solos a ideia de uma "falsa sofisticação harmónica", quando não são capazes de definir melodicamente a estrutura básica dos acordes que compõem a harmonia do repertório. A utilização de uma "falsa estética vanguardista" põe em evidência a falta de seriedade perante a música. Patience Higgins afirma que, para que um músico consiga tocar "out" (ou seja, fora da harmonia e com sofisticação), terá primeiro de adquirir uma vasta experiência a tocar "in". Por outras palavras, a utilização de recursos melódicos e harmónicos mais abstractos deve ser fruto do desenvolvimento musical dos interpretes, e não da sua falta de conhecimento. Higgins explica a sua postura sobre esta questão, utilizando a metáfora do bebé que aprende a "gatinhar antes de caminhar".

I do find it a lot in young players and I've had teachers in various schools and colleges telling me this. Like they have students playing a tune and they'll start of and all of a sudden they're just playing free, or what they want to play without taking... making it be known that: "Hey, I know this song, let me show you that I can play on these changes and the style of this song, and then if I want to extend on that then I can do that". It all comes back to basics. You can't run before you walk, you can't walk before you crawl. And it is the same in music: you have... you know, to me you have to go through these things and you have to do your homework. It makes you a better musician, you know, that you have this anchor now and no matter what style you wanna play, you wanna play as far out as the seventh moon in Jupiter or you want to play as far in as whatever, you can do that because you have an anchor. There's a foundation. If there's no foundation it's "Helter Skelter", you know you're guessing. Some times is gonna sound good, sometimes is not gonna sound good. Most of the time is not gonna sound good, you know. But you have that anchor.

"Out" is wonderful, but to me out is the best when is "in and out", you know. Can you play in, you know and then you're gonna take it out and can you bring it back, can you go out? Some cats just... I observe a lot of cats just stay out there because that's all... they never taken the time to get the basics. (Higgins, 20 de Julho de 2005).

A tentativa de alguns músicos para demonstrar "mais do que sabem" pode-se traduzir também em termos da escolha do repertório. Por vezes, estes escolhem composições complexas, que requerem para a sua *performance* capacidades musicais que ainda não possuem. O resultado, inevitavelmente de fraca qualidade musical, é criticado por muitos músicos. Aaron Goldberg afirma: "If you can't play that song, don't! Sit down and listen!". Nicholas Payton concorda com Goldberg, referindo que comportamentos desta natureza revelam falta de respeito por todos os intervenientes no evento.

Some people, I think, they're very brazing like, you know,

they'll get up on a tune just to play that they don't really know and they'll scuffle through the changes. I mean, I don't think you should do that. You know, if you don't know the song or whatever sit out and maybe wait till somebody call's something that you can play. Don't jump up on "Giant Steps" or whatever if you're even struggling to play a "Rhythm Changes"... I mean... But, you know, some people don't really respect the music enough or the bandstand enough to do that. They'll just play on anything just to play. I think that's a matter of respect (Payton, 17 de Novembro de 2003).

O líder da "banda da casa" na jam session do St. Nick's Pub, Melvin Vines, refere que o que é criticável, mais que a falta de capacidades musicais dos participantes, é a má escolha em relação ao momento indicado para actuar:

It's not just the person's incompetence that annoys a band leader, it's the ego that accompany it that makes it... gives him the inability to see that they shouldn't be there, not then. Not on that song, but maybe wait until your turn. Because I would rather take somebody who is mediocre and really have them do their best song, not the one that you'd like to sing. Do one that you can really do well, because after all everybody has a moment that they can shine in their thing (Vines, 3 de Agosto de 2005).

O recurso a partituras no decurso da *performance* em jam sessions é criticado pelos músicos em Manhattan. Muitos, principalmente os mais experientes, interpretam esta conduta como falta de respeito, na medida em que o conhecimento do repertório (*vide* capítulo 4) é condição mínima para a participação em jam sessions. Bill Pierce refere que o acto de levar música escrita em forma de compilações de repertório para uma jam session (como por exemplo é o caso do "Real Book"), para além de constituir um insulto para alguns músicos, revela uma falta de conhecimento das regras vigentes na "*jazz scene*".

Young people to me don't think to really understand it, you don't take a Realbook to a gig, you have to know, you have to know the repertoire, it doesn't matter what genre music it is. If is classical, you have a repertoire that you can play. If it's jazz it

should be the same thing, and this is not reading music. This is just knowing music, you know.

(...) "Don't bring a book in here man! If you don't know it, then sit down", you know (...) Listen and if you can learn it from sitting down, maybe the next time you'll know it, but don't bring a Fake Book man!". That's like insulting to some musicians, especially old guys. They'll think you're crazy! (Pierce, 5 de Agosto de 2004).

A forte competição entre músicos no meio do jazz em Nova Iorque leva a que alguns tentem impressionar os colegas e audiências, deixando para segundo plano o carácter interactivo da jam session. O pianista Jason Moran critica o facto de alguns músicos por vezes participarem em jam sessions sem espírito de aprendizagem e de partilha. Segundo Moran, estes actuam de forma individual e egoísta, esperando impressionar músicos famosos que possam encontra-se na audiência, o que limita a experiência colectiva dos participantes na ocasião performativa.

What limits the session nowadays is that musicians don't come to learn from other musicians, they come to impress other musicians, because they think that maybe, you know, Roy Haynes will come sit in the club and hear them play, and then they will be discovered. So they're not going to the session as much to work on new ideas but just to, most of the time kind of rehash what they already know and show off (Moran, 23 de Outubro de 2003).

A tentativa de impressionar a audiência poderá condicionar o número e a duração dos solos. No decurso do trabalho de terreno, verifiquei que por vezes a *performance* de uma composição poderá estender-se para além dos trinta minutos, o que segundo alguns músicos, torna a experiência da jam session desinteressante. Melvin Vines sugere que os músicos têm o dever de tentar cativar o público, em vez de o tentar impressionar.

Only certain people can play long solos. It's just the reality. I keep mine relatively short, you know. I just try to make my point and get off. A lot of people would take longer choruses,

you know, and some shouldn't. Certain people can take long solos and it's not that meaning, that interesting that you want to hear him. So, you know, I think really musicians should keep that in mind: don't try to blow people away, try just to bring them into you, you know (Vines, 3 de Agosto de 2005).

A excessiva duração dos solos é criticada principalmente pelos contrabaixistas. A *performance* do seu instrumento requer um esforço físico considerável, podendo-se acentuar ainda mais com o prolongamento da duração de um número. O contrabaixista Scott Colley relata este tipo de experiência em jam sessions, na altura da sua mudança para Nova Iorque.

The tendency was that, that everyone would play and try and show everything they had, and if you're playing behind ten tenor players all playing a hundred choruses of the blues, and everybody is trying to play everything that they know and show everybody else how much they know, then to me it comes counter to the music (Colley, 4 de Outubro de 2003).

O saxofonista Bill Pierce critica este comportamento, reforçando a ideia de que os elementos da secção rítmica são aqueles mais afectados pela duração excessiva dos solos.

Because I mean, who wants to be a rhythm section when guys like taking advantage of you either to stroke their ego, or just to be a pain? Some people are like that, they just wanna play forever, 'cause they practice a lot, so they figure they wanna get it all out. But that's not the, it's not in the spirit of the thing. It should be collective but a lot of times it's not really that collective, it's more individual. People are trying to ..., well "I'm really good so check me out", as opposed of a shared thing that everybody can enjoy (Pierce, 5 de Agosto de 2004).

Na tentativa de impressionar a audiência, e para além de estender demasiadamente os seus solos, por vezes os músicos remetem para segundo plano os aspectos colectivos e interactivos da *performance* do jazz. Segundo Scott Colley, este facto empobrece a experiência da jam session. Colley afirma que é crucial sentir que o que está a tocar influência e é ao mesmo tempo influenciado pelo discurso dos restan-

tes músicos.

I know immediately when some of the men I'm playing is listening to me, and that's the only musicians... I'm probably more clear on it that I was at the when I moved to New York and I was just... I thought that was really something that I was suppose to do, stand back there and play time for people who weren't listening to me, but now I kind of... to me music is a language so the fundamental... the fundamental thing that I look for in all music is communication, conversation. So it doesn't matter if the music is written or improvised. That process of hearing each other and reacting to each other is fundamental, so anytime that's lost I'm not interested in the project. It's kind of like I wanna have a dialog whether... even if I'm playing something that's very simple or if it's a groove oriented project of some kind of thing where is... I don't mind playing something simple as a back drop or something else, but I wanna know that there's a conversation. So when I was playing in jam sessions I could recognize that immediately, if a horn player was improvising over something I was playing. I can tell whether or not they're listening to me and I wanna know that what I'm doing even if it is in the background at that particularly moment is...what I'm playing is influencing what they're doing, and vice versa (Colley, 4 de Outubro de 2003).

A duração da secção de solos pode ser também influenciada pela participação simultânea de um excessivo número de músicos. Quando a organização da participação dos intervenientes não é eficiente, a composição da banda não é equilibrada e vários músicos do mesmo instrumento poderão actuar em simultâneo. Segundo o saxofonista Chris Potter, este facto torna o evento desinteressante para todos os envolvidos.

A lot of times jam sessions, especially in New York now, you know, it's like, there might be thirty saxophone players that wanna play, you know. They'd all play in the same tune and it'll go on for about five hours, and it's not that interesting to anyone really, you know (Potter, 4 de Outubro de 2003).

A gestão da instrumentação dos grupos performativos é da directa responsabilidade do líder da “banda da casa” que, como é patente no capítulo 2, tem a seu cargo as tarefas relativas à organização do evento. Por vezes, este é igualmente criticado por recorrer a critérios pouco “democráticos” na escolha dos músicos que integram os grupos performativos. No decurso do trabalho de campo, verifiquei muitas vezes o favorecimento de determinados músicos no que diz respeito à violação da ordem da lista de participantes e ao número de composições nas quais estes actuam. Muitos participantes demonstraram o seu descontentamento pelo diferente tratamento que os músicos não conhecidos da “banda da casa” poderão ter. O pianista Jason Moran refere que a participação em jam sessions em Nova Iorque é muitas vezes conduzida por critérios de escolha de músicos duvidosos:

In New York is not so much like that. You gotta know such and such to get there to play, or you just can just walk up there, and they'll be really rude (Moran, 23 de Outubro de 2003).

O baterista Bill Stewart denuncia a existência de poder envolvido na organização da jam session, alertando, com base na sua experiência pessoal, para a imprevisibilidade na ordem da participação dos músicos.

Sometimes I would get to play and sometimes I would stay there all night and not get to play, because they would call you up, and everybody would sign a little sheet, but there were also always a little politics involved, as far as you got invited up at what time or whatever (Stewart, 4 de Outubro de 2003).

O líder da “banda da casa” na jam session do Lenox Lounge, Patience Higgins, admite que os músicos que conhece não terão de assinar a lista de participação, ao contrário dos participantes desconhecidos.

PH: We have some regulars. They come around. They don't come around every week or something, you know, but we have regular guys who come down to jam sessions.

RP: They have to sign the sheet too, or if you know them...?

PH: If I know them they don't have to worry about to sign, no

(Higgins, 20 de Julho de 2005).

John Fransworth, líder da “banda da casa” na jam session do Smoke, afirma utilizar diferentes critérios para a participação dos músicos. A sua utilização dependerá do facto destes serem conhecidos ou não, ou até mesmo do nível das suas capacidades musicais.

I mean, sometimes like if I call up two or three horn players and if I see a third person getting his horn out, and specifically if I know who it is, I might not...I'll say: “Go ahead, man!” or else if he jumps up I won't yank him down. But if it's someone that I don't know and if is someone that sucks I'll say: “Hey man, I didn't invite you up here!”, and I'll just stop him. I'll say: “Man, no. I'll call you up, then you'll play when I call you up”. You have to be able to stop some of this (Fransworth, 6 de Junho de 2005).

O líder da “banda da casa” na jam session do St. Nick's Pub, Melvin Vines, tenta aperceber-se previamente de sinais de incompetência dos músicos, de modo a tentar não comprometer o funcionamento da jam session com a participação de músicos menos competentes. O trompetista refere que, no caso específico de um guitarrista que lhe sugeria interpretar “My Way” numa guitarra acústica e a solo, planeou a sua *performance* para o intervalo da jam session.

MV: Well, first of all, you have to see it before it happens. Is a certain way a person carries themselves.

RP: Let's talk about for example... well that wasn't bad because he didn't play with other people... but for example that guy that was playing the guitar.

MV: I saw it. I saw it before he, you know...

RP: If he would play with the rest of the band, like...

MV: I know, right, exactly. That's why I orchestrated it so that let him do his thing by... and then if he turned out to be very good, very good! That's good. And if he wasn't, you know, then it's o.k. I didn't want to make it seem like it's part of the general performance, you know, because you don't wanna be on this

level and then go back down like that. Those kinds of things I have to look... I have to see who's gonna come up next and whether are they going to lift it, take it in the next...in another direction: this way but not this way, you know like that. It's o.k. if it goes from side to side, but not down, right? And, you know, and when it happens you just try to recover (Vines, 3 de Agosto de 2005).

## Regulação

No decurso da *performance* em jam sessions em Nova Iorque, os músicos utilizam várias formas para expressar críticas. Alguns referem que nas jam sessions contemporâneas, a demonstração das críticas tende a ser pouco marcada. Segundo o guitarrista Ben Monder, as críticas não são demonstradas com a frequência que seria de desejar. Monder defende que poucos músicos são frontais neste sentido, e que seria proveitoso para todos os envolvidos no processo da jam session haver uma maior abertura na elaboração e recepção de críticas. Segundo o guitarrista e dada a sensibilidade de grande parte dos participantes, poucos são aqueles que criticam de forma clara e frontal.

B.M: It's rare that you get together and actually like give each other constructive criticism. I think people are a little too sensitive for that, unless you know them really well, and almost nobody asks for that and nobody volunteers it. I mean I almost wish it were different and people were a little bit more forthcoming and honest.

R.P: So maybe sometimes if you don't like something, maybe you just prefer not to say anything because you're gonna hurt...

B.M: Oh no, you never say anything... I mean I know a couple of people that open their mouth, but that's rare (Monder, 10 de Setembro de 2004).

Outros músicos acreditam que poderiam por vezes ser tomadas atitudes mais duras na demonstração das críticas no contexto das jam

sessions. Aaron Goldberg refere a existência de uma excessiva complacência por parte dos músicos no que diz respeito à permissão de atitudes criticáveis, sugerindo a aplicação de sanções que desencorajem comportamentos inaceitáveis no contexto de jam sessions.

I think it would have been known that if you weren't great...if that had happened thirty years ago, he would have been beaten. You know, other musicians would turned around and picked him up and thrown him off the stage. People are nice these days. They don't pick them up and throw 'em off the stage (Goldberg, 16 de Novembro de 2003).

JoAnne Brackeen partilha da mesma perspectiva, referindo que nos anos 60 e 70 do século XX os requisitos de participação em jam sessions eram mais exigentes, sendo necessário um reconhecimento prévio das capacidades musicais dos participantes.

Music then [há trinta ou quarenta anos atrás], at that point was based on how well people played (...). So in the old days (...) you couldn't sit in unless you really could play and then you got to meet new people and they got to meet you, and share ideas, and I think that was the most important thing (Brackeen, 5 de Agosto de 2004).

A pianista afirma que a falta de competência dos músicos, naquela altura, poderia levar à sua expulsão.

J.B: Well, the rules that used to be were very simple. You just had to be able to play. Now, I don't know what the rules are now, they don't have those rules.

R.P: So to play, you mean...

J.B: You had to know your instrument; you had to know all the tunes that were going on, you had to be able to play at any, in any key, at any tempo.

R.P: You mean, like follow the changes, define the chords...

J.B: Of course. You had to know all of these before you went in to the session.

R.P: What could happen if that wouldn't... if you'd go and play

and you didn't know this tune or you didn't know to play in this key?

J.B: They would ask you to get off the bandstand, immediately.

There was total respect for the musician knowledge of music at that, in that era (Brackeen, 5 de Agosto de 2004).

Alguns músicos consideram este tipo de reprimendas exagerado. Patience Higgins condena actos de violência para expressar críticas no contexto das jam sessions, argumentando a existência de outros modos para consciencializar os músicos de que ainda não se encontram desenvolvidos musicalmente para actuar de forma proficiente nesta ocasião performativa.

So, I mean, back in the older days people would come to blow... guys getting up on the bandstand and not being able to play. But I'm from a different era, I don't think you have to get violent about it (laughs). You know, you can have a person know that they need to go home and do some more homework, before they come back out (Higgins, 20 de Julho de 2005).

O saxofonista admite por vezes abordar alguns músicos, aconselhando-os a trabalhar vários aspectos, tais como conhecimento teórico, técnica instrumental e linguagem. Deste modo, Higgins evita humilhar músicos publicamente. O saxofonista refere também que, para minimizar os efeitos negativos da falta de capacidades musicais dos participantes, tenta por vezes encurtar a duração da *performance*.

Once you're into the thing it's very hard to do something. You just can't stop in the middle of the song and tell the guy to stop playing. So, you'd might cut the song short or find a way to get out of the song and you can just have a small conference with him on the side and ask him to come back at another time and "by the way, you should be listening to Elvin Jones, or Roy Haynes, or Max Roach!" and give him some recommendations, you know. Some people just need some guidance. It's like: "Oh, have you heard Philly Joe playing with Miles on this... on 'Steaming' album? You should check that out, man! So when you take fours, you have to know where you are in the tune. It's just not wild random stuff". So maybe: "Hey man, did hear what Roy Haynes did with...", you know. You can give advise wi-

thout being cruel. I mean, sometimes people do come up and they're just not ready to be up there. That happens (Higgins, 20 de Julho de 2005).

As críticas podem ser também aplicadas de forma menos evidente, através de olhares, sorrisos, ou mesmo de indiferença ou desprezo para com aqueles cujo comportamento é criticável.

Podemos concluir que as jam sessions constituem um contexto significativo para o estabelecimento de relações entre músicos de jazz em Nova Iorque. No âmbito desta ocasião performativa, estes conhecem outros elementos da "*jazz scene*", e estabelecem o seu estatuto. O conhecimento de outros músicos poderá originar futuras relações musicais e o desenvolvimento de novas abordagens à improvisação no jazz. As jam sessions constituem igualmente um contexto fundamental para a integração de músicos na vida profissional através do seu recrutamento no decurso da ocasião performativa para o mercado profissional.

No contexto das relações sociais e musicais entre músicos em jam sessions, proferem-se críticas que asseguram a regulação da ocasião performativa, servindo para demonstrar os valores musicais e comportamentais vigentes na "*jazz scene*". Alguns músicos defendem que o processamento das críticas deve ser efectuado de forma severa. Outros, sustentam que as críticas devem ser proferidas cordialmente e em privado. Contudo, muitas vezes estas são proferidas através de olhares, indiferença, ou verbalmente à posteriori.

## VII - “CODA”

Partindo de uma análise etnomusicológica da jam session em cinco espaços de *performance* de jazz em Manhattan, este estudo demonstra o modo com esta ocasião performativa contribui para a aprendizagem dos estilos performativos do jazz, o desenvolvimento do processo criativo, a construção de redes profissionais, e o estabelecimento do estatuto do músico.

A jam session é uma ocasião performativa, aberta à participação de músicos, que se realiza semanalmente em espaços de *performance* de jazz como bares e clubes. Constitui palco para a improvisação, formada pela “blues aesthetic” (Baraka 1971, Jackson 1998 e Murray 1970, 1976), a partir do repertório de “jazz standards”. Esta estética está alicerçada na tradição cultural Africana-Americana, envolvendo características musicais e critérios avaliativos e normativos comuns aos músicos e às audiências (*vide* capítulo I). A jam session enquadra-se no âmbito da *jazz scene* constituída por músicos, audiências, e outros agentes do meio do jazz. Estes interagem musical e socialmente nos locais de *performance* acima referidos, em universidades e noutras instituições relacionadas com o jazz. Optou-se pela utilização do conceito “jazz scene” para referir um universo de estudo dinâmico, com práticas trans-nacionais e globais.

Analisei jam sessions enquanto rituais na medida em que, como em qualquer outras actividades ritualizadas, e segundo Christopher Small (1987), ocorrem em dias, horas e espaços performativos específicos, configurados de modo a destacar o papel dos músicos. Existem convenções em relação ao comportamento dos intervenientes, e um repertório padrão que enforma a performance em jam sessions, constituindo um ponto de partida para a improvisação dos músicos. Estes comunicam através de padrões e acções simbólicas (Victor Turner

1977, Mary Douglas 1973) determinadas pela tradição do jazz (*vide* Capítulo I).

Na verdade, as jam sessions ocorrem geralmente no início da semana, devido à disponibilidade dos músicos para participar. Muitos actuam nos restantes dias da semana em clubes, teatros da Broadway, e noutros espaços performativos. Têm início por volta das 21.30h, podendo estender-se até de madrugada. Decorrem em espaços específicos denominados de clubes e bares de jazz, que constituem importantes locais para a performance do jazz em Manhattan, e que desempenham um papel fulcral no processo de construção da reputação profissional dos músicos. Estes espaços são fundamentais no seu desenvolvimento artístico, permitindo-lhes obter visibilidade no contexto da “*jazz scene*” (*vide* Capítulo 3). Encontram-se geralmente configurados de modo a evidenciar o papel central dos músicos na jam session. Por exemplo, o bar do Lenox Lounge encontra-se numa sala distinta daquela reservada à performance musical. No caso do Small’s, o palco assume um papel central na configuração do espaço. O bar localiza-se lateralmente, e à frente do palco encontram-se cadeiras sem mesas de apoio. Esta configuração assemelha-se à de uma pequena sala de concertos.

No meu estudo, a análise dos espaços performativos foi determinada pela sua importância, não só enquanto realidade material, mas também enquanto representação. Os clubes e bares de jazz onde realizei observações constituem importantes locais para a fixação de características dos grupos, sustentando uma memória colectiva que configura e é configurada pela tradição do jazz. Este facto reflecte-se na decoração dos espaços, por exemplo nos quadros de músicos exibidos nas paredes. Esta memória colectiva relaciona-se com o que Feld e Basso designam de “*Senses of Place*”, um conjunto de significados e ligações a lugares que os indivíduos ou grupos partilham (Feld e Basso 1996: 3-11).

A análise de jam sessions enquanto ritual permitiu igualmente observar as convenções que regem o comportamento dos intervenientes e o seu papel na configuração do evento (*vide* Capítulo 2). O líder da “banda da casa” desempenha um papel fundamental na estruturação do evento. Com base no seu poder de decisão, configura a jam session através das relações directas que estabelece com todos os intervenientes (“banda da casa”, outros músicos, audiência, e gerente ou dono do

espaço), contratando os músicos que constituem a “banda da casa”, decidindo o repertório do primeiro *set*, e gerindo a participação dos músicos no segundo e restantes *sets*. Os músicos que integram a “banda da casa” actuam no primeiro *set*, induzindo a participação de outros músicos. No contexto da sua participação, os elementos da “banda da casa” trabalham regularmente e conhecem novos músicos. Os músicos que não integram a “banda da casa” participam no segundo e restantes *sets* da jam session com o intuito de obter algum destaque no meio profissional da performance do jazz em Manhattan. Na sua grande maioria jovens estudantes ou recém-licenciados em estudos de jazz, estes podem ser também músicos amadores, ou até mesmo, em ocasiões mais isoladas, músicos consagrados que aproveitam para actuar ao vivo, encontrar novos talentos e auto-promover-se.

Quando as normas que regem o comportamento dos músicos são quebradas, por exemplo, quando um músico tenta afirmar a sua mestria instrumental, negligenciando a interacção colectiva, o grupo poderá aplicar disposições de natureza normativa, com o intuito de regular o funcionamento da ocasião performativa, estabelecendo e reconfigurando valores musicais. As críticas são emitidas geralmente de forma verbal e em privado, ou através de comportamentos mais subtis de comunicação não verbal.

Analisar jam sessions enquanto ritual permitiu igualmente verificar a existência de um repertório padrão, que constitui outro elemento estruturante da ocasião performativa. Este repertório representa uma “língua franca” para a comunicação musical entre os músicos. A partir do conhecimento comum de um conjunto de composições, estes integram através da improvisação colectiva, utilizando o repertório enquanto matriz melódica e harmónica que informa o processo criativo. Abordei três principais tipos de “standards”, segundo a sua origem e natureza formal, melódica e harmónica: “blues”, composições que integram o “American Songbook”, e outras composições originais de músicos de jazz (*vide* Capítulo 4). O primeiro tipo engloba composições que, além de comportarem determinadas características estéticas, são constituídos por doze compassos organizados em grupos de quatro. A complexidade da estrutura harmónica de um “blues” varia consoante o compositor e a interpretação dos músicos.

As composições que integram o “American Songbook” são, na sua grande maioria, obras de grande divulgação da primeira metade

do século XX, caracterizadas por melodias simples e formas A-A-B-A e A-B-A-C (ou A-B-A-B'), e popularizadas através do teatro musical da Broadway e do cinema de Hollywood. Na sua maioria, são da autoria de Europeus-Americanos, tendo sido adoptadas pelos músicos de jazz enquanto constituintes do seu repertório. O terceiro tipo de composições abordadas nesta dissertação são da autoria de músicos de jazz, sendo caracterizadas por maior complexidade melódica, harmónica e formal. Do repertório da jam session, evidencia-se um grupo de composições que designei "repertório central". Estas composições representam os "*standards*" mais célebres na "*jazz scene*", e têm uma função pedagógica determinante no desenvolvimento musical dos jovens.

O repertório das jam sessions é mais diverso quando comparado com o de concertos formalmente organizados. Contudo, esta diversidade pode variar de acordo com o conhecimento e domínio do repertório por parte dos músicos. O repertório remete os músicos para a história do jazz, nomeadamente para fonogramas e performances de grande divulgação, facilitando a transmissão de padrões estéticos que enquadram o seu desempenho.

A análise da jam session enquanto ritual, permite igualmente dar especial atenção à estruturação da performance de um "standard". A performance de um número divide-se em: selecção do repertório e músicos, performance de uma introdução, exposição da melodia, "solos", "trades", "head-out", e finais.

O repertório é geralmente seleccionado por acordo através de uma conversa entre os músicos, que tem lugar no palco nos momentos que antecedem a performance, reflectindo uma relação de respeito entre estes. Este facto poderá ter um impacte positivo no processo improvisativo, nomeadamente em termos da criação de confiança entre os participantes, podendo estimular a interacção musical. A decisão acerca de quem interpreta a melodia de uma composição é tomada na maior parte dos casos de forma verbal, através de um acordo entre os participantes. Todo o processo da exposição da melodia está relacionado com aspectos criativos importantes. Existem inúmeros modos para interpretar a melodia de uma composição, nomeadamente em termos das notas, ataque, timbre, ornamentação, e outros elementos estilísticos. É igualmente importante notar o papel activo dos restantes membros do grupo (por exemplo a secção rítmica) no processo criativo de

uma performance de jazz, especialmente em termos da criação de um ambiente musical que influencie directamente a exposição da melodia. Estes músicos improvisam também o seu acompanhamento de acordo com a interpretação daquela. A melodia pode ser exposta por vários músicos. Isto depende da forma da composição e a instrumentação da banda. Por exemplo, a melodia de uma composição com a forma A-A-B-A de 32 compassos, pode ser interpretada por um trompete nas secções A, e por um saxofone tenor na secção B. Isto poderá ocorrer com ou sem prévio acordo verbal. A secção de solos tem lugar depois da exposição da melodia, e constitui um dos mais importantes momentos da performance. Acompanhado pela secção rítmica, cada participante tem a oportunidade para demonstrar claramente as suas capacidades improvisativas. O primeiro solo fica geralmente a cargo do músico que expôs a melodia. Este será construído sobre a estrutura harmónica e formal da composição seleccionada. A entidade estrutural de um solo é o “chorus”, representando a duração e natureza da estrutura harmónica que está por detrás da melodia, repetindo-se ciclicamente. Cada solo terá a duração de um certo número de “chorus”, dependendo da escolha do solista, ou de quaisquer outras limitações da performance. No decurso do seu solo, um músico deverá definir melodicamente a harmonia, ao mesmo tempo que interage com os restantes participantes. Deverá ser capaz de responder às sugestões rítmicas, harmónicas e melódicas dos seus companheiros de palco. Após a secção dos solos e antes da reexposição da melodia, surge por vezes uma secção opcional de “trades”. Esta consiste na troca de pequenos solos de igual duração entre os músicos, ao mesmo tempo que a estrutura harmónica e forma da composição são seguidas. Cada uma destas pequenas secções improvisadas poderá ter a duração desde um compasso até um “chorus”. Numa secção de “trades”, o primeiro solista improvisará num determinado número de compassos, estabelecendo a duração das seguintes improvisações. Se este improvisa em quatro compassos (neste caso específico, os “trades” são denominados “fours”), os restantes músicos farão o mesmo. Em grande parte dos casos, as secções improvisadas são alternadas entre cada solista e o baterista. Por exemplo, no caso de um quarteto com saxofone, piano, contrabaixo e bateria, a ordem dos “trades” será: saxofone - bateria - piano - bateria - contrabaixo - bateria - saxofone - , e assim sucessivamente. Tocar “trades” testa o conhecimento dos músicos relativamente à estrutura do repertório, exigindo da sua parte uma acentuada concentração, especialmente no decurso das secções da bateria. Durante estes segmentos, só se ouve

a bateria a improvisar, sem qualquer acompanhamento. No início da performance de uma composição, antes da exposição da melodia, é frequente utilizar uma pequena secção introdutória. Esta é usualmente composta por determinados padrões harmónicos e frases melódicas padronizadas conhecidas pelos músicos de jazz. A performance de introduções poderá ser decidida verbalmente, mas é musicalmente negociada. Esta negociação baseia-se nas capacidades auditivas dos músicos, assim como no seu conhecimento da tradição do jazz. As introduções poderão também ser constituídas pela melodia e harmonia de uma secção da composição. Por exemplo, é usual utilizar-se a última secção A como introdução. Notei, em grande parte das jam sessions onde realizei trabalho de terreno, que as introduções eram compostas pela comum progressão harmónica III, VI, II, V em várias variantes, ou pelo acorde do V grau suspenso da tonalidade da composição. É possível também a utilização de outras soluções harmónicas, especialmente aquelas que constam em edições discográficas de grande divulgação de jazz. Posto isto, torna-se claro que as jam sessions requerem comunicação entre os participantes, envolvendo padrões e acções simbólicas determinados pela tradição do jazz.

Apesar de, como em qualquer actividade ritualizada, a jam session constituir um evento estruturado, é importante referir que a sua estrutura não é estanque. Pelo contrário, perspectivando as jam sessions enquanto eventos que, assegurando a unidade e continuidade do grupo, podem estimular a sua transformação. Seguindo esta perspectiva, demonstro a importância do evento na expressão, transmissão, fixação, fortalecimento e transformação dos valores estéticos e performativos partilhados na “*jazz scene*” em Manhattan. Por exemplo, no contexto interactivo das jam sessions, os músicos podem desenvolver novas abordagens à improvisação, tal como aconteceu no anos 40, no advento do *bebop*, e nos anos 90, nas jam sessions do Small’s.

No contexto da jam session equacionei o modo como a construção estética e discursiva da raça, os locais performativos e sua envolvência espacial, enformam o comportamento social e musical dos participantes, influenciando igualmente a selecção do repertório e a própria improvisação (*vide* Capítulo 3). O imaginário racial contribui igualmente para a discussão em torno das questões de “pertença” e “posse”, ou do “Eu” e do “Outro” que a música articula. No universo estudado, estas questões estão patentes, por exemplo, na alegada “autenticidade” que os clubes e músicos em Harlem constroem em torno das suas jam

sessions, ligando a prática do jazz a um lugar (Harlem), e grupo (Africano-Americanos) específicos. Músicos como Melvin Vines e Dave Gibson, afirmam a importância de Harlem enquanto local simbólico para a cultura afro-americana, e defendem que este constitui o espaço ideal para a prática do jazz, um idioma musical que reflecte, através da performance musical, uma “total igualdade” e “democracia”.

Contudo, não é apenas o imaginário racial que estimula a construção da música. Esta contribui do mesmo modo nas construções discursivas em torno da raça. Este facto está patente, por exemplo, na idealização que alguns músicos afro-americanos fazem dos europeus-americanos, inspirados na sua performance musical. Melvin Vines, o líder da banda da casa no St. Nick’s Pub em Harlem, afirmava que estes, na sua grande maioria, abordam a música sob um ponto de vista intelectual, em detrimento do emotivo, atribuindo todo um conjunto de características alegadamente comuns aos Europeus-Americanos. Por outro lado, podemos ainda referir o modo como vários estudiosos Europeus-Americanos (Alan Merriam, Richard Waterman, John Miller Chernoff), postularam a existência de uma “essência musical africana” no jazz, alimentando o estereótipo do afro-americano detentor de capacidades inatas ao nível da dança e do ritmo.

As jam sessions em Nova Iorque representam um importante contexto de aprendizagem e transmissão das principais características performativas e estéticas do jazz, desempenhando um papel fundamental para a sua sobrevivência enquanto expressão cultural. No âmbito desta ocasião performativa, os músicos adquirem experiência de performance, alargam o conhecimento de repertório, e desenvolvem uma postura profissional (*vide* Capítulo 5). Muitos actuam em jam sessions com o intuito de complementar a aprendizagem formal que se desenvolve fora dos contextos performativos profissionais. A aprendizagem formal do jazz, por vezes descontextualizada dos círculos performativos profissionais, é entendida por alguns músicos e autores como incompleta. Estes justificam a sua posição, alegando que alguns conservatórios e universidades adoptam frequentemente padrões de musicalidade originários da tradição da “música erudita” ocidental, negligenciando as práticas que não satisfazem esses mesmos critérios (Ake 2002a, Kingsbury 1988, e Nettl 1995).

As jam sessions representam igualmente um contexto fundamental para a socialização dos músicos de jazz em Nova Iorque. No âmbito

desta ocasião performativa, estes estabelecem o seu estatuto na “*jazz scene*” e conhecem novos colegas com quem colaboram. A partir das jam sessions, surgem inúmeras oportunidades de trabalho. A ocasião performativa constitui deste modo um importante meio para a integração dos músicos no circuito performativo profissional (*vide* Capítulo 6).

### Considerações Finais

As jam sessions representam não só contextos sociais e performativos cruciais para o crescimento e formação dos músicos de jazz em Manhattan, através do desenvolvimento do processo criativo, como também para a construção de redes sociais entre estes, contribuindo para o seu lançamento e integração no mercado profissional. A prática performativa e social em jam sessions potencia a transmissão e reconfiguração dos critérios e valores estéticos, sociais e culturais que regem a performance do jazz, representando um importante meio para a sua perpetuação.

Estudar a jam session permitiu analisar inúmeros aspectos da “*jazz scene*”, um contexto em permanente mudança. Representa um meio privilegiado para compreender: as características transversais da performance do jazz, os traços que enformam o processo de construção de identidades culturais, os princípios estéticos que regem a performance musical, o comportamento dos músicos, os processos de aprendizagem musical e de socialização, o estabelecimento de relações de poder entre os músicos, e os significados discursivos e musicais patentes no contexto da performance, que moldam e são moldados pela tradições culturais e históricas do jazz.

Espero que este estudo abra caminho para futuras interpretações das jam sessions, estimulando o aprofundamento da análise desta ocasião performativa, dada a sua importância para os músicos e para o meio do jazz. Futuras perspectivas analíticas sobre jazz devem continuar a dar especial relevo aos eventos musicais, contextos, e conceitos, que informam a sua performance, avaliação, e interpretação. As perspectivas dos músicos e principais intervenientes na “*jazz scene*” são imprescindíveis, tanto no entendimento das práticas musicais, sociais

e culturais, como na reinterpretação das perspectivas históricas presentes na literatura sobre jazz.



## BIBLIOGRAFIA CITADA

- Ake, David. 1998. "Being Jazz: Identities and Images". Tese de Doutorado. University of California.
- Ake, David. 2002a. *Jazz Cultures*. Berkeley: University of California Press.
- Ake, David. 2002 b. "Learning Jazz, Teaching Jazz". In *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke e David Horn. Cambridge University Press.
- Baraka, Amiri (Leroi Jones). 1963. *Blues People: Negro Music in White America*. Nova Iorque: William Morrow and Company.
- Baraka, Amiri (Leroi Jones). 1967. *Black Music*. Nova Iorque: Quill.
- Baraka, Amiri. 1971. *Raise, Race, Rays, Rage*. Nova Iorque: Random House.
- Baraka, Amiri. 1991. "The Blues Aesthetic and The Black Aesthetic: Aesthetics As the Continuing Political History Of a Culture". *Black Music Research Journal* 11(2):101-109.
- Baker, Houston A., Jr. 1984. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barnes, J. 1954. "Class and Committees in a Norwegian Island Parish". *Human Relations*, 7: 39-58.
- Becker, Howard S. 1951. "The Professional Dance Musician and his Audience". *The American Journal of Sociology* 57: 136-144.
- Béhague, Gerard. ed. 1984. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Bell, Catherine. 1989. "Ritual, Change and Changing Rituals". *Wor-*

- ship* 63(1):31-41.
- Bell, Catherine. 1992. *Ritual Theory, Ritual Practice*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Berger, Morroe. 1947. "Jazz: Resistance to the Diffusion of a Cultural Pattern". *Journal of Negro History* XXXII (Outubro): 461-494.
- Berliner, Paul. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Berliner, Paul. 1978. *The Soul of Mbirá*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Blacking, John. 1967. *Venda's Children Songs*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bruyninckx, Walter. 1980. *Sixty Years of Recorded Jazz: 1917-1977*. Bélgica: Walter Bruyninckx.
- Cameron, William Bruce. 1954. "Sociological Notes on the Jam Session". *Social Forces* 33: 177-182.
- Carner, Gary. 1990. *Jazz Performers: An Annotated Bibliography of Biographical Materials*. Greenwood Press.
- Catalano, Nick. 2000. *Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Chernoff, John Miller. 1979. *African Rhythm, African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press.
- Collier, James Lincoln. 1993. *Jazz: The American Theme Song*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Cook, Richard e Brian Morton. 1992. *The Penguin Guide to Jazz on CD, LP and Cassette*. Nova Iorque: Penguin Books.
- Cook, Richard e Brian Morton. 2004. *The Penguin Guide to Jazz on CD* (Seventh Edition). Nova Iorque: Penguin Books.
- Cox, Gordon. 2002. "Transforming Research in Music Education History". In *The New Handbook of Research in Music Teaching and Learning*, ed. R. Colwell and C. Richardson, Nova Iorque: Oxford University Press.
- Davis, Francis. 1996. "Like Young: Jazz Has Been Attracting Its First

- Young Audience in Decades – but Are They Hearing a Music Without a Future?”. In *The Atlantic Monthly*, Volume 278, Issue 1, Julho de 1996.
- Davis, Miles. 1990. With Quincy Troupe. *Miles: The Autobiography*. Nova Iorque: Touchtone. Orig. Pub. Nova Iorque: Simon e Schuster.
- DeVeaux, Scott. 1997. *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press.
- DeVeaux, Scott. 1995. *Jazz in America: Who’s Listening*. Carson, CA: National Endowment for the Arts/Seven Locks Press.
- DeVeaux, Scott. 1989. “The Emergence of the Jazz Concert, 1935-1945”. *American Music* 7: 6- 29.
- Douglas, Mary. 1973. *Natural Symbols*. Nova Iorque: Random House.
- Durkheim, E. 1984 [1893]. *The Division of Labour in Society*. Nova Iorque: The Free Press.
- Ellison, Ralph. 1953. *Shadow and Act*. Nova Iorque: Vintage Books.
- Esman, Aaron H. 1951. “Jazz-A Study in Cultural Conflict”. *American Imago* VIII (Junho): 219-226.
- Evans, David. 2002. “The Development of the Blues”. In *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. Ed. Allan Moore. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feather, Leonard. 1960. *The Encyclopedia of Jazz*. New York: Bonanza Books.
- Feather, Leonard. 1987. *The Jazz Years: Earwitness to an Era*. New York: Da Capo Press.
- Feather, Leonard e Ira Gitler. 1999. *The Biographical Encyclopedia of Jazz*. Oxford University Press.
- Feld, Steven. 1994. “Aesthetics as Iconicity of Style (Uptown Title); or, (Downtown Title) ‘Lift-Up-Over Sounding’: Getting Into the Kaluli Groove”. In *Music Grooves: Essays and Dialogues*, ed. Charles Keil, 109-150. Chicago: University of Chicago Press.
- Feld, Steven e Keith Basso. 1996. “Introduction”. In *Senses of Place*, Ed. Steven Feld e Keith Basso. Santa Fé, NM: School of American Research Press.

- Fields, Barbara J. 1982. "Ideology and Race in América". In *Region, Race and Reconstruction: Essays in Honor of C. Vann Woodward*, ed. J. Morgan Kousser and James M. McPherson, 143-177. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Freeman, L.C. 1996. "Some Antecedents of Social Network Analysis". *Connections* 19: 39-42.
- Freeman, L.C. 2004. *The Development of Social Network Analysis: A Study in the Sociology of Science*. Vancouver: Empirical Press.
- Gabbard, Krin (ed). 1995. *Representing Jazz*. Durham, NC: Duke University Press.
- Gaines, Kevin. 2000. "Duke Ellington, Black, Brown, and Beige, and the Cultural Politics of Race," in *Music and the Racial Imagination*, ed. Ronald Radano and Philip V. Bohlman. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 585-602.
- Gammond, Peter. 1991. *The Oxford Companion to Popular Music*. Oxford University Press.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Basic Books.
- Gioia, Ted. 1989. "Jazz and the Primitivist Myth". *Musical Quarterly* 73:1: 130.
- Gioia, Ted. 1999. *The History of Jazz*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Gitler, Ira. 1987. *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Grandt, Jurgen E. 2004. "Kinds of Blue: Toni Morrison, Hans Janowitz, and the Jazz Aesthetic". *African American Review* 38 (2), 303+.
- Gridley, Mark. 1997. *Jazz Styles: History And Analysis*, 7<sup>th</sup> Edition. Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall.
- Halbwachs, Maurice. 1950. *La Mémoire Collective*. Paris, PUF.
- Hamm, Charles. 1983. *Music in the New World*. Nova Iorque: Norton.
- Herskovitz, Melville. 1941. *The Myth of the Negro Past*. 1990 Beacon Press Reprint.
- Hodeir, André. 1956. *Jazz: It's Evolution and Essence*. Nova Iorque:

- Grove Press.
- Hogue, W. Lawrence. 1986. *Discourse and the Other: The Production of the Afro-American Text*. Durham N.C., Duke University Press.
- Jackson, Travis A. 1992. "Become Like One: Communication, Interaction, and the Development of Group Sound in Jazz Performance". Tese de Mestrado, Columbia University.
- Jackson, Travis A. 1998. "Performance and Musical Meaning: Analysing "Jazz" on the New York Scene". Tese de Doutorado, Columbia University.
- Jackson, Travis A. 2000. "Jazz performance as Ritual: The Blues Aesthetic and the African Diaspora". In *The African Diaspora: A Musical Perspective* ed. Ingrid Monson. Nova Iorque: Garland.
- Jackson, Travis A. 2002. "Jazz as Musical Practice". In *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke and David Horn. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jenkins, Todd S. 2004. *Free Jazz and Free Improvisation: An Encyclopedia* (Vols.1 e 2). Greenwood Press.
- Jenkins, Willard. 1999. "Where's the Jazz Audience?". In *The Antioch Review*. Volume 57, Issue 3. Verão de 1999.
- Jihad Racy, Ali. 1991. "Creativity and Ambience: na Ecstatic Feedback Model from Arab Music". *The World of Music* 33 (3): 7-28.
- Jihad Racy, Ali. 2000. "The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqasim As a Musical Symbol". *Ethnomusicology* 44 (2): 302-320.
- Keil, Charles. 1966. *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Keil, Charles e Steven Feld. 1994. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kelley, Robin D. G. 1994. *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class*. Nova Iorque: The Free Press.
- Kernfeld, Barry (ed.). 1988. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Londres: MacMillan.
- Kernfeld, Barry. 1983. "Two Coltranes". *Annual Review of Jazz Studies* 2: 7-66.
- Kingsbury, Henry. 1988. *Music, Talent and Performance: A Conserva-*

- tory Cultural System*. Filadelfia: Temple University Press.
- Kruse, Holly. 1993. "Subcultural Identity in Alternative Music". *Popular Music* 12 (1): 33-41.
- Kubik, Gerhard. 1969. "Afrikanische Elemente im Jazz - Jazzelemente in der Popularen Musik Africas". *Jazz Research* 1: 84-98.
- Kubik, Gerhard. 1993. "Transplantation of African Musical Cultures into the New World": In *Slavery in the Americas*, ed. Wolfgang-Binder. Würzburg: Königshausen & Neumann: 421-52.
- Kubik, Gerhard. 1999. *Africa and the Blues*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Kubik, Gerhard e Tiago de Oliveira Pinto. 1994. "Afroamerikanische Musik". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, vol.1, A-Bog*. Kassel: Barenreiter: 194-261.
- Lagasse, Paul (ed.) et al. 2000. "Harlem". *The Columbia Encyclopedia*. 6ª edição. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Lees, Gene. 2000. "Jazz and the American Song". In *The Oxford Companion to Jazz*. Edited by Bill Kirchner. Oxford University Press, pp. 250-263.
- Lees, Gene. 1994. *Cats of Any Color: Jazz, Black and White*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Lefebvre, H. 1974 (1986). *La Production de l'Espace*. Paris, Anthropos.
- Lévi-Strauss, Claude. 1953. "La notion de structure en ethnologie". In *Anthropologie Structurale*, Paris: Plon: 303-351.
- Lévi-Strauss, Claude. 1955. *Tristes Trópicos*. Lisboa, Edições 70.
- Lévi-Strauss, Claude. 1956. "Les organizations dualist existent-elles?". In *Anthropologie Structurale*, Paris: Plon: 99-128.
- Levine, Lawrence W. 1989. "Jazz and American Culture". *Journal of American Folklore* 102, no. 403: 6-22.
- Lippincott, Bruce. 1958. "Aspects of the Jam Session". In *Jam Session: An Anthology of Jazz*. Ed. Ralph Gleason. Londres: The Jazz Book Club.
- Lopes, Paul. 2002. *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mandel, Howard. 1999. *Future Jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- Mark, Michael. 1996. Informal Learning and Adult Music Activities. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 130 (Fall): 119-122.
- Martin, Henry. 1986. *Enjoying Jazz*. Nova Iorque: Schirmer Books.
- Martin, Henry. 1988. "Jazz Harmony: A Syntactic Background". *Annual Review of Jazz Studies* 4: 9- 30.
- Martin, Henry. 1994. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Maultsby, Portia K. 1990. Africanisms in African American Music. In *Africanisms in American Culture*, ed. Joseph E. Holloway. Bloomington: Indiana University Press.
- McLeod, Norma e Marcia Herndon, eds. 1980. *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood, PA: Norwood Editions.
- Merriam, Alan P. 1956. "Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil". *African Music* 1 (3): 53-67.
- Merriam, Alan P. 1958. "Characteristics of African Music". *Journal of the International Folk Music Council*, 11: 13-19.
- Merriam, Alan P. 1959. "African Music", in William Basom and Melville j. Herskovits (eds.), *Continuity and Change in Africa Cultures*: 49-86. Chicago: University of Chicago Press.
- Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Merriam, Allan P., and Raymond W. Mack. 1960. "The Jazz Community". *Social Forces* 38 no. 3 (Março): 211-22.
- Middleton, Richard. 2003. "Standard". In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Volume II). Edited by John Shepherd, David Horn and Dave Laing. London and New York: Continuum International Publishing Group Ltd.
- Middleton, Richard. 2003. "Verse". In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Volume II). Edited by John Shepherd, David Horn and Dave Laing. Londres e Nova Iorque: Continuum International Publishing Group Ltd.
- Middleton, Richard. 2003. "Chorus". In *Continuum Encyclopedia of*

- Popular Music of the World* (Volume II). Edited by John Shepherd, David Horn and Dave Laing. Londres e Nova Iorque: Continuum International Publishing Group Ltd.
- Middleton, Richard. 1972. *Pop Music and the Blues: a Study of the Relationship and Its Significance*. Londres: Victor Gollancz.
- Monson, Ingrid. 1991. "Musical Interaction in Modern Jazz: An Ethnomusicological Perspective". Tese de Doutoramento. New York University.
- Monson, Ingrid. 1994. "Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody and Ethnomusicology". *Critical Inquiry* 20 (2): 283-313.
- Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monson, Ingrid. 1997. "What's Sound Got to Do With It?: Jazz, Post-structuralism and the Construction of Cultural Meaning", in *Creativity in Performance*, Editado por Keith Sawyer, 95-112. Greenwich, CT: Ablex.
- Monson, Ingrid. 1999. "Riffs, Repetition, and Theories of Globalization", *Ethnomusicology* 43 (1) (Inverno 1999), 31-65.
- Monson, Ingrid (ed.). 2000. *The African Diaspora: A Musical Perspective*. Londres: Routledge.
- Monson, Ingrid. 2002. "Jazz Improvisation." In *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke e David Horn. Cambridge University Press.
- Murray, Albert. 1970. *The Omni-Americans: Some Alternatives to the Folklore of White Supremacy*. Nova Iorque: Da Capo.
- Murray, Albert. 1976. *Stomping the Blues*. New York: Da Capo.
- Nelson, Lawrence D. 1995. "The Social Construction of the Jam Session". *Jazz Research Papers* (IAJE) 1995: 95-100.
- Nettl, Bruno. 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Chicago: University of Illinois Press.
- Omi, Michael e Winant, Howard. 1987. *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1980s*. Nova Iorque: Routledge and Kegan Paul.
- Owens, Thomas. 1974. "Charlie Parker: Techniques of Improvisation".

- 2 vol. Dissertação de Doutorado, Universidade da Califórnia, Los Angeles.
- Owens, Thomas. 1995. *Bebop: The Music And Its Players*. New York. Oxford University Press.
- Panken, Ted. 2006. "Smalls Universe". In *Downbeat*, Junho, 38-45.
- Patrick, James. 1983. "Al Tinney, Monroe's Uptown House, and the Emergence of Modern Jazz in Harlem". *Annual Review of Jazz Studies* 2: 151-179.
- Peterson, Joseph M. 2000. "Jam Session: An Exploration Into The Characteristics Of An Uptown Jam Session". Tese de Mestrado. Rutgers University.
- Pocius, Gerald. 1991. *A Place to Belong: Community Order and Everyday Space in Calvert, Newfoundland*. Athens: The University of Georgia Press.
- Porter, Bob. 2000. "The Blues in Jazz". In *The Oxford Companion to Jazz*. Edited by Bill Kirchner. Oxford University Press.
- Porter, Eric. 2002. *What is This Thing Called Jazz? African American Musicians and Artists, Critics and Activists*. University of California Press.
- Porter, Lewis. 1983. "John Coltrane's Music of 1960 through 1967: Jazz Improvisation as Composition". Dissertação de Doutorado, Universidade de Brandeis.
- Porter, Lewis. 1985. *Lester Young*. Boston: Twayne Publishers.
- Powell, Richard J. 1989. "The Blues Aesthetic: Black Culture and Modernism". In *The Blues Aesthetic: Black Culture and Modernism*, ed. Richard J. Powell. Washington (D.C.): Washington Project for the Arts: 19-25.
- Powell, Richard J. 1994. "Art History and Black Memory: Toward a "Blues Aesthetic," in Geneviève Fabre and Robert O'Meally, ed., *History and Memory in African-American Culture*. Nova Iorque: Oxford University Press: 228-243.
- Pressing, Jeff. 1978. "Towards an understanding of scales in jazz." *Jazzforschung* 9, 25-35.
- Qureshi, Regula Burkhardt. 1987. "Musical Sound and Contextual In-

- put: A Performance Model for Musical Analysis. *Ethnomusicology* 31 (1) (Winter 1987): 56-86.
- Radano, Ronald. 1993. *New Musical Figurations: Anthony Braxton's Cultural Critique*. Chicago: University of Chicago Press.
- Radano, Ronald and Philip Bohlman. 2000. *Music and The Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ramsey, Frederic Jr. 1977. *A Guide to Longplaying Records*. Nova Iorque: Da Capo Press.
- Ramsey Jr., Guthrie P. 2003. *Race Music: Black Cultures From Bebop to Hip-Hop*. University of California Press.
- Ratlif, Ben. 1997. "Syncopated Homecoming: Jazz Swings Back Uptown". In *The New York Times*, 18 de Abril de 1997. Nova Iorque.
- Robinson, J. Bradford. 1988. "Riff". In *The New Grove Dictionary of Jazz*, ed. by Barry Kernfeld, 2 vols. Nova Iorque: MacMillan Press Limited, 2: 379.
- Robinson, J. Bradford e Barry Kernfeld. 2002. "Blue Note". In *The New Grove Dictionary of Jazz*, ed. Barry Kernfeld. Londres: Macmillan: 245-46.
- Rodman, Margaret C. 1992. "Empowering Place: Multilocality and Multivocality". *American Anthropologist* 94 (3): 640-656.
- Roseman, Marina. 1996. *The Performance of Healing*. Londres: Routledge.
- Rowan, Andrew e Lawrence Greene. 2005. "Cleopatra's Needle". In *All About Jazz*, 6 de Junho de 2005. Nova Iorque.
- Sales Jr., William W. 1994. *From Civil Rights to Black Liberation: Malcolm X and the Organization of Afro-American Unity*, Boston: South End Press.
- Sawyer, Keith. 2003. *Group creativity: Music, theater, collaboration*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Schechner, Richard. 1987. "The Future of Ritual", *Journal of Ritual Studies* I, no.1: 5.
- Scheffner, Manfred, ed. 1990. *Bielefelder Katalog: Jazz*. Stuttgart: Vereinigte Motor-Verlag.

- Schuller, Gunther. 1968. *Early Jazz: It's Roots and Music Development*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Schuller, Gunther. 1989. *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Schuller, Gunther. 1991. "Jam Session". *The New Grove Dictionary of Jazz*. Vol.1. Nova Iorque: Macmillan Press.
- Schuyler, Philip. 1984. "Berber Professional Musicians in Performance". In *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Ed. Gérard Béhague, Greenwood Press: 91-148.
- Scott, J. 2000. *Social Network Analysis: A Handbook*. 2ª Ed. Newberry Park, CA: Sage.
- Seeger, Anthony. 1986. "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today". *Ethnomusicology* 30: 261-276.
- Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seeger, Anthony. 1997. "Ethnography of Music". In Helen Myers (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. London: Macmillan.
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Shepherd, John. 2003. "Blue Note". In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Volume II). Edited by John Shepherd, David Horn and Dave Laing. Londres e Nova Iorque: Continuum International Publishing Group Ltd.
- Shields, Rob. 1991. *Places on the Margin: Alternate Geographies of Modernity*. Londres: Routledge.
- Smethurst, James E. 1999. *The Red Negro: The Literary Left and African American Poetry, 1930-1946*. Nova Iorque. Oxford University Press.
- Smith, Gregory E. 1983. "Homer, Gregory and Bill Evans? The Theory of Formulaic Composition in the Context of Jazz Piano Improvisation". Dissertação de Doutorado, Universidade de Harvard.
- Smith, Gregory E. 1991. "In Quest of a New Perspective on Improvised Jazz: A view from the Balkans". *The World of Music* 33 (3): 29-52.
- Stearns, Marshall W. 1970. *The Story of Jazz*. Londres, Oxford Univer-

- sity Press.
- Stewart, Alex. 2007. *Making The Scene: Contemporary New York City Big Band Jazz*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Stewart, Milton L. 1973. "Structural Development in the Jazz Improvisation Technique of Clifford Brown". Dissertação de Doutorado, Universidade de Michigan.
- Stewart, Milton L. 1979. "Some Characteristics of Clifford Brown's Improvisational Style". *Jazz Forschung (Jazz Review)* 11: 135-64.
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies* 5 (3): 368:88.
- Straw, Will. "Scenes and Sensibilities", in *Revista E-Compós*, Brasília, Ed. 06, Agosto 2006. <http://www.compos.org.br/e-compos>
- Straw, Will. 1997. "Communities and Scenes in Popular Music", in Ken Gelder e Sarah Thornton (eds) *The Subcultures Reader*. Nova Iorque: Routledge: 494-505.
- Strunk, Steven. 1979. "The Harmony of Early Bop: A Layered Approach." *Journal of Jazz Studies* 6: 4-53.
- Strunk, Steven. 1983. "Bebop Melodic Lines: Tonal Characteristics," *Annual Review of Jazz Studies* vol. 3: 97-120.
- Suskin, Steven. 2000. *Show Tunes: The Songs, Shows, and Careers of Broadway's Major Composers*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Tirro, Frank. 1974. "Constructive Elements in Jazz Improvisation." *Journal of the American Musicological Society* 27, no.2 (Verão): 285-305.
- Tirro, Frank. 1977. *Jazz: A History*. New York: Norton.
- Tirro, Frank. 1993. *Jazz: A History*. Nova Iorque: Norton.
- Titon, Jeff. 1995 (1977). *Early Downhome Blues*. 2<sup>nd</sup> ed. University of North Carolina Press.
- Tönnies, F. 1957 [1887]. *Community and Society*. Translated and Edited by C. P. Loomis. East Lansing: Michigan State University Press.
- Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritu-*

- al. Ithaca and Londres: Cornell University Press.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Nova Iorque: Aldine Publishing Company.
- Turner, Victor. 1977. "Symbols in African Ritual". In *Symbolic Anthropology: A Reader In The Study of Symbols and Meanings*, edited by J. L. Dolgin, D. S. Kemnitzer and D. M. Schneider, 183-194. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Turner, Victor. 1983. "Body, Brain and Culture." *Zygon* 18, 3: 221-245.
- Turner, Victor. 1986. *The Anthropology of Performance*. Nova Iorque: PAJ Publications.
- Van Der Merwe, Peter. 1992. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century popular Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Wasserman, S., & Faust, K. 1994. *Social Networks Analysis: Methods and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Waterman, Richard A. 1952a. "Hot Rhythm in Negro Music", *Journal of the American Musicological Society* 1: 24-37.
- Waterman, Richard A. 1952b. "African Influence in the Music of the Americas". In *Acculturation in the Americas*, ed. Sol Tax. Chicago: University of Chicago Press: 207-18.
- Waterman, Richard A. 1963. "On Flogging a Dead Horse: Lessons Learned from Africanisms Controversy". *Ethnomusicology* 7: 83-87.
- Weber, M. 1978 (1921). *Economy and Society: an Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley: University of California Press, 2<sup>nd</sup> Vol.
- Weisethaunet, Hans. 2001. "Is There Such a Thing as the "Blue Note"?". In *Popular Music* 20(1): 99-116.
- Weissman, Dick. 2004. *Blues: The Basics*. Nova Iorque: Routledge.
- Wellman, B. and Berkowitz, S.D. 1988. *Social Structures: A Network Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- White, Harrison. 1992. *Identity and Control: A Structural Theory of Social Action*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Williams, James Kent. 1988. "Archetypal Schemata in Jazz Themes of

- Bebop Era". *Annual Review of Jazz Studies* 4: 49-74.
- Williams, Martin. 1970. *The Jazz Tradition*. New York. Oxford University Press.
- Witmer, Robert. 1988. "Standard". In *The New Grove Dictionary of Jazz*, vols. 1 e 2. Ed. Barry Kernfeld. Londres: Macmillan.

## Entrevistas

- Borden, Mitch. 2005. Entrevista realizada com o autor, 6 de Junho de 2005.
- Brackeen, JoAnne. 2004. Entrevista realizada com o autor, 5 de Agosto de 2004.
- Colley, Scott. 2003. Entrevista realizada com o autor, 4 de Outubro de 2003. Farnsworth, John. 2005. Entrevista realizada com o autor, 6 de Junho de 2005.
- Gibson, Dave. 2005. Entrevista realizada com o autor, 18 de Julho de 2005.
- Goldberg, Aaron. 2003. Entrevista realizada com o autor, 16 de Novembro de 2003.
- Hart, Billy. 2003. Entrevista realizada com o autor, 26 de Outubro de 2003.
- Higgins, Patience. 2005. Entrevista realizada com o autor, 20 de Julho de 2005.
- Lovano, Joe. 2003. Entrevista realizada com o autor, 26 Outubro de 2003.
- McBee, Cecil. 2003. Entrevista realizada com o autor, 26 de Outubro de 2003.
- McCloud III, Andy. 2005. Entrevista realizada com o autor, 18 de Julho de 2005.
- Monder, Ben. 2004. Entrevista realizada com o autor, 10 de Setembro de 2004.

- Moran, Jason. 2003. Entrevista realizada com o autor, 23 de Outubro de 2003.
- Payton, Nicholas. 2003. Entrevista realizada com o autor, 17 de Novembro de 2003.
- Pierce, Bill. 2004. Entrevista realizada com o autor, 5 de Agosto de 2004.
- Potter, Chris. 2003. Entrevista realizada com o autor, 4 de Outubro de 2003.
- Stewart, Bill. 2003. Entrevista realizada com o autor, 4 de Outubro de 2003.
- Tolentino, Julius. 2005. Entrevista realizada com o autor, 5 de Julho de 2005.
- Vines, Melvin. 2005. Entrevista realizada com o autor, 3 de Agosto de 2005.



## APÊNDICE - PERFÍS DE ALGUNS MÚSICOS

Nesta secção darei atenção ao percurso profissional dos músicos que participam neste estudo. Analiso até que ponto pólos distantes da “*jazz scene*” em Manhattan se tocam, o que sugere a existência de uma alargada mas espessa rede de relações que liga muitos dos seus intervenientes. Grande parte dos músicos que participam neste trabalho já tiveram a oportunidade de tocar e/ou gravar em conjunto.

Para elaborar os perfis dos músicos apresentados em seguida utilizei várias fontes incluindo entrevistas por mim realizadas, biografias, dicionários e enciclopédias (Feather e Ira Gitler 1999, Carner 1990, Jenkins 2004, Kernfeld 1988), e discografias (Ramsey 1977, Bruynickx 1980, Scheffner 1990 e Cook 1992 e 2004)<sup>42</sup>. Em adição, indicarei em nota de rodapé informação relativa a algumas das gravações que documentem a importância da actividade profissional dos músicos biografados, assim como também aquelas que reflectam a existência de relações profissionais entre os participantes no estudo.

### i. Chris Potter

Nascido em Chicago a 1 de Janeiro de 1971, aos doze anos Chris Potter ganhou o prémio de jovem talento para saxofone da International Association of Jazz Educators (IAJE) e aos treze já trabalhava

---

<sup>42</sup> Toda a informação que possa eventualmente não estar disponível em formato bibliográfico foi retirada de páginas pessoais dos músicos na Internet, ou foi-lhes solicitada directamente.

profissionalmente. Em 1989, depois de ter sido votado o melhor instrumentista de liceu nos Estados Unidos pela revista *Down Beat*, Chris Potter muda-se para Nova Iorque com uma bolsa de estudos para estudar na *New School for Social Research*. Durante o primeiro ano em Nova Iorque, para além de frequentar a universidade, o saxofonista integra o grupo do trompetista Red Rodney. É também durante este ano que Chris Potter conhece músicos (professores e alunos) que vêem moldar a sua vida profissional futura: Brad Mehldau, Kenny Werner e Owen Howard. No ano seguinte muda-se para a *Manhattan School of Music*. Com vinte e dois anos de idade, Chris Potter grava o seu primeiro disco como líder para a editora *Criss-Cross*. Desde então já gravou dezenas de discos como líder e “side-man”, tendo tocado com músicos como John Scofield, Dave Holland, Jack DeJohnette, Jim Hall, Dave Holland, entre outros.

Recebeu o *Jazzpar Prize* (um dos mais respeitados galardões no panorama do jazz mundial) e em 1999 esteve entre os cinco finalistas nomeados para o *Grammy Award* na categoria de Melhor Solo Instrumental de Jazz do Ano. Esta nomeação diz respeito a um solo de saxofone em “*In Vogue*” do disco de Joanne Brackeen (também participante neste estudo) “*Pink Elephant Magic*”<sup>43</sup>. Neste disco colabora também o trompetista Nicholas Payton.

É de momento um aclamado saxofonista e compositor no meio do jazz internacional e toca regularmente com o contrabaixista Scott Colley e com o baterista Bill Stewart (também participantes neste estudo) com os quais desenvolve uma relação musical com vários anos.

Tal como Joe Lovano (que participa também neste estudo) Chris Potter já tocou no grupo de Paul Motian: *Paul Motian Trio*<sup>44</sup>. Joe Lovano participa também como convidado no disco de Potter intitulado “*Vertigo*” de 1998<sup>45</sup>. Como Ben Monder, que participa também

---

<sup>43</sup> Brackeen, JoAnne. *Pink Elephant Magic*. Arkadia 70371. Gravado em Março de 1999. JoAnne Brackeen, piano; John Patitucci, contrabaixo; Horacio “El Negro” Hernandez, bateria; Chris Potter, saxofone tenor e soprano; David Liebman, saxofone soprano; Nicholas Payton, trompete; Kurt Elling, voz; Jamey Haddad, percussão.

<sup>44</sup> Motian, Paul. *Paul Motian Trio: 2000 + One*. Winter & Winter 910 032. Gravado em 1999. Paul Motian, bateria; Chris Potter, saxofone tenor; Steve Swallow, baixo eléctrico, Larry Grenadier, contrabaixo; Masabumi Kikuchi, piano.

<sup>45</sup> Potter, Chris. *Vertigo*. Concord CCD 4843-2. Gravado em Abril de 1998. Chris Potter, saxofone tenor, saxofone soprano, clarinete baixo, piano; Kurt Rosenwinkel, guitarra, Scott Colley, contrabaixo; Billy Drummond, bateria, Joe Lovano saxofone

no estudo, Chris Potter gravou também com a “Paul Motian and the Electric Bebop Band”<sup>46</sup>.

Chris Potter teve também a colaboração do baterista Billy Hart no seu disco “Moving In” de 1996<sup>47</sup>.

## ii. Bill Stewart

Bill Stewart é um dos mais reconhecidos bateristas do panorama do jazz mundial. Nasceu em 18 de Outubro de 1966 em Des Moines, Iowa nos Estados Unidos. Frequentou o William Paterson College em New Jersey entre 1986 e 1988 onde estudou com o pianista Harold Mabern, o contrabaixista Rufus Reid e com o saxofonista participante também neste estudo Joe Lovano. Foi com Joe Lovano e John Scofield que gravou o primeiro disco “Snide Remarks” como líder em 1995<sup>48</sup>. Para além de ter pertencido ao grupo do John Scofield durante cinco anos, Bill Stewart trabalhou com Maceo Parker, Larry Goldings, Bob Belden, Peter Bernstein, entre muitos outros e integrou o trio de Pat Metheny.

Stewart colabora regularmente com Chris Potter e Scott Colley com quem já gravou “Subliminal”<sup>49</sup> (1998), “This Place”<sup>50</sup> (2000),

---

tenor.

<sup>46</sup> Motian, Paul. *Monk and Powell*. Winter & Winter 910045 2. Gravado em Novembro de 1998.

Paul Motian, bateria; Steve Cardenas, guitarra; Kurt Rosenwinkel, guitarra; Chris Cheek, saxofone tenor; Chris Potter, saxofone tenor; Steve Swallow, baixo eléctrico.

Motian, Paul. *Reincarnation of a Lovebird*. Jmt 514016-2. Gravado em Junho de 1994.

Paul Motian, bateria; Don Alias, percussão; Steve Swallow, baixo eléctrico; Kurt Rosenwinkel, guitarra; Wolfgang Muthspiel, guitarra; Chris Potter, saxofone tenor; Chris Cheek, saxofone tenor.

<sup>47</sup> Potter, Chris. *Moving In*. Concord CCD 4723. Gravado em Fevereiro de 1996.

Chris Potter, saxofone tenor; Brad Mehldau, piano; Larry Grenadier, contrabaixo; Billy Hart, bateria.

<sup>48</sup> Stewart, Bill. *Snide Remarks*. Blue Note 32489. Gravado em 1995.

Bill Stewart, bateria; Joe Lovano, saxofone tenor; John Scofield, guitarra, Eddie Henderson, trompete; Bill Carrothers, piano.

<sup>49</sup> Colley, Scott. *Subliminal*. Criss-Cross 1157. Gravado em Dezembro de 1997.

Scott Colley, contrabaixo; Bill Stewart, bateria; Chris Potter, saxofone tenor, e Bill Carrothers, piano.

<sup>50</sup> Colley, Scott. *This Place*. Steeplechase SCCD 31443. Gravado em Setembro de 1997.

Scott Colley, contrabaixo; Chris Potter, saxofone tenor; Bill Stewart, bateria.

“Traveling Mercies” “Lift: Live at the Village Vanguard”<sup>51</sup> (2004), entre muitos outros. Bill Stewart já teve também outras oportunidades de colaborar com estes músicos separadamente no âmbito de outros projectos.

### iii. Scott Colley

Scott Colley é de momento um dos contrabaixistas mais solicitados no meio do jazz internacional, especialmente em Nova Iorque. Para além de ser um acompanhante reconhecido é também líder do seu grupo. Nascido em Los Angeles, estudou jazz e composição no California Institute for de Arts, onde se graduou em 1988. Mudou-se então para Nova Iorque no início dos anos 90, tendo tocado e gravado com Jim Hall, Joe Henderson, John Scofield (que como vimos está relacionado musicalmente também com Bill Stewart), Rick Margitza, Andrew Hill e muitos mais. Para além de ter colaborado com estes músicos, Colley toca regularmente com Chris Potter e Bill Stewart em projectos orientados por estes, ou mesmo no âmbito do seu trio. É de notar também a colaboração com o guitarrista Ben Monder que também participa no estudo, especialmente em dois discos do saxofonista Tim Ries<sup>52</sup> “Universal Spirits” e “Imaginary Time”. Em “Imaginary Time” Scott Colley partilha também a secção rítmica com o baterista Billy Hart que, por sua vez e como vimos anteriormente participa também no disco “Moving In” de Chris Potter.

Scott Colley já gravou para as editoras Criss-Cross, Steeple Chase, Arabesque e Palmetto, entre outras.

---

<sup>51</sup> Potter, Chris. *Lift: Live at the Village Vanguard*. Sunny Side. Gravado em Maio de 2004. Chris Potter, saxofone tenor; Scott Coley, conrabaixo; Bill Stewart, bateria; Kevin Hayes, piano.

<sup>52</sup> Ries, Tim. *Universal Spirits*. Criss-Cross Jazz 1144. Gravado em Outubro de 1997.

Tim Ries, saxofone tenor e saxofone soprano; Scott Wendholt, trompete; Ben Monder, guitarra; Scott Colley, contrabaixo; Billy Drummond, bateria.

Ries, Tim. *Imaginary Time*. Moo Records, MP-60052. Gravado em Maio de 1994.

Tim Ries, saxofone tenor, alto e soprano; Randy Brecker, trompete; Ben Monder, guitarra; Scott Colley, contrabaixo; Joey Baron, bateria; Billy Hart, bateria; Scott Wendholt; Frank Amsallem, piano; Charles Gordon, trombone.

#### iv. Ben Monder

Ben Monder estudou na Universidade de Miami e no Queens College. Residente na área de Nova Iorque há mais de vinte anos, o guitarrista já tocou com Jack McDuff, Marc Johnson, Lee Konitz, George Garzone, Kenny Wheeler e é o guitarrista regular da “Maria Schneider Jazz Orchestra”. Tal como Chris Potter, Ben Monder já integrou o grupo de Paul Motian: “Paul Motian and the Electric Bebop Band”<sup>53</sup>, e leccionou por três anos no New England Conservatory em Boston. Ben Monder já teve também, como vimos anteriormente, a oportunidade de participar em várias gravações discográficas em conjunto com o contrabaixista Scott Colley (incluindo uma com o baterista Billy Hart).

Entre projectos seus<sup>54</sup> e de outros músicos, Monder já gravou mais de noventa discos e faz parte de uma geração de jovens músicos que tentam encontrar novos caminhos musicais no campo do jazz.

#### v. Joe Lovano

Nascido em Cleveland a 29 de Dezembro de 1952, Joe Lovano é uma referência actual enquanto saxofonista de jazz. Estudou na Berklee College of Music onde estabeleceu contacto com músicos que viriam posteriormente a fazer parte da sua experiência profissional. Entre eles destacam-se Gary Burton e George Garzone.

<sup>53</sup> Motian, Paul. *Europe*. Winter & Winter 910063-2. Gravado em Julho de 2000.

Paul Motian, bateria; Anders Christensen, baixo eléctrico; Chris Cheek, saxofone tenor; Pietro Tonolo, saxofone tenor e soprano; Ben Monder, guitarra, Steve Cardenas, guitarra. Motian, Paul. *Holiday For Strings*. Winter & Winter 910069-2. Gravado em Novembro de 2001.

<sup>54</sup> Das gravações discográficas enquanto líder distinguem-se “Dust” de 1997 e “Excavation” de 2000:

Monder, Ben. *Dust*. Arabesque Jazz AJ0131. Gravado em 1997.

Ben Monder, guitarras; Ben Street, contrabaixo; Jim Black, bateria.

Monder, Ben. *Excavation*. Arabesque Jazz AJ0148. Gravado em 2000.

Ben Monder, guitarra; Jim Black, bateria; Skuli Sverrisson, baixo; Theo Bleckmann, voice.

Lovano colaborou com Jack McDuff, Dr. Lonnie Smith<sup>55</sup> e Chet Baker. Foi com o último que Lovano levou a cabo um dos seus primeiros trabalhos profissional após ter-se mudado para Nova Iorque onde os clubes e as salas de concertos eram proeminentes. Tocou várias vezes no Carnegie Hall, uma das quais com o saxofonista Stan Getz. Foi membro dos grupos de Woody Herman<sup>56</sup>, “Mel Lewis Orquestra”, Carla Bley, Bob Brookmeyer e da “Liberation Music Orquestra” liderada pelo contrabaixista Charlie Haden. Trabalhou inúmeras vezes com o baterista Paul Motian<sup>57</sup> (tal como Ben Monder e Chris Potter) e pertenceu também ao grupo de John Scofield<sup>58</sup> (tal como Bill Stewart). Teve também a oportunidade de tocar e/ou gravar com Herbie Hancock, Elvin Jones, Bobby Hutcherson, Dave Brubeck, Billy Higgins,

---

<sup>55</sup> Smith, Dr. Lonnie. *Afro-desia*. Groove Merchant GM-3308. Gravado em 1975.

Dr. Lonnie Smith, teclados; Greg Hopkins, trompete; Joe Lovano, saxofone tenor e soprano; George Benson, guitarra; Ron Carter, contrabaixo; Ralphe Armstrong, baixo eléctrico; Ben Rile, bateria; Jamey Haddad, bateria e percussão.

<sup>56</sup> Herman, Woody. *The 40<sup>th</sup> Anniversary Carnegie Hall Concert*. RCA Victor 74321 591512 2CD Gravado em Novembro de 1976.

Neste disco participam inúmeros músicos, entre os quais Joe Lovano no saxofone tenor.

<sup>57</sup> Das inúmeras colaborações com Paul Motian, destacam-se “The Paul Motian Trio At The Village Vanguard” de 1995 e “The Paul Motian Trio At The Village Vanguard: Soung of Love” de 1995.

Motian, Paul. *The Paul Motian Trio At The Village Vanguard*. JMT/Bamboo, POCJ-1323. Gravado em Junho de 1995.

Paul Motian, bateria; Bill Frisell, guitarras e sintetizador; Joe Lovano, saxofone tenor.

Motian, Paul. *Sound Of Love*. Winter & Winter 910008-2. Gravado Junho de 1995.

Paul Motian, bateria, Bill Frisell, guitarras e sintetizador; Joe Lovano, saxofone tenor.

<sup>58</sup> Scofield, John. *ScoLoHoFo*. Blue Note. Gravado em Janeiro de 2003.

John Scofield, guitarra; Joe Lovano, saxofone tenor e soprano; Dave Holland, contrabaixo; Al Foster, bateria.

Scofield, John. *What We Do*. Blue Note 9958627. Gravado em Setembro de 1993.

John Scofield, guitarra; Bill Stewart, bateria; Joe Lovano, saxofone tenor; Dennis Irwin, baixo.

Scofield, John. *Plays Live*. Jazz Door JD1249. Gravado em 1991.

John Scofield, guitarra; Bill Stewart, bateria; Joe Lovano, saxofone tenor; Marc Johnson, contrabaixo.

Scofield, John. *Meant To Be*. Blue Note 7955479-2. Gravado em Dezembro de 1990.

John Scofield, guitarra; Bill Stewart, bateria; Joe Lovano, saxofone tenor; Marc Johnson, contrabaixo).

Scofield, John. *Time On My Hands*. Blue Note 792894-2. Gravado em Novembro de 1989.

John Scofield, guitarra; Charlie Haden, contrabaixo; Joe Lovano, saxofone tenor; Jack DeJohnette, bateria.

Dave Holland, Michel Petrucciani, Lee Konitz, Abbey Lincoln, Tom Harrell, McCoy Tyner, Jim Hall entre muitos outros.

Joe Lovano ganhou inúmeros prêmios e distinções entre os quais várias nomeações para Grammys, um Grammy, um Doutorado Honoris Causa pela Berklee College of Music, e muitos outros galardões atribuídos através de importantes revistas de jazz como a “Downbeat” ou a “JazzTimes”.

## vi. Billy Hart

Billy Hart é um reconhecido baterista de jazz no mundo inteiro. Já colaborou com Shirley Horn, Montgomery Brothers (1961), Jimmy Smith (1964-66), Wes Montgomery (1966-68). Billy Hart integrou também o sexteto de Herbie Hancock entre 1969 e 1973 e tocou com McCoy Tyner e Stan Getz (tal como Joe Lovano). Hart gravou também com Miles Davis o disco “On the Corner”<sup>59</sup> em 1972 e muitas outras dezenas de discos.

Billy Hart já tocou em várias ocasiões e ao longo dos anos com outros participantes deste estudo como Scott Colley, Ben Monder, Joe Lovano, Cecil McBee e JoAnne Brackeen.

## vii. Cecil McBee

Nascido a 19 de Maio de 1935 Cecil McBee é um dos contrabaixistas mais importantes que surgiu no âmbito do movimento “*post bebop*”. Após ter tocado com Dinah Washington em 1949 e 1952, McBee juntou-se ao grupo de Paul Winter pouco antes de se ter muda-

<sup>59</sup> Davis, Miles. *On The Corner*. Columbia CK 63980. Gravado em 1972.

Miles Davis, trompete; Billy Hart, bateria e percussão; Don Alias, percussão; Mtume, percussão; John McLaughlin, guitarra; David Creamer, guitarra; Colin Walcott, sitar; Chick Corea, teclados; Herbie Hancock, teclados; Harold Williams, teclados; Michael Henderson, baixo eléctrico; Jack DeJohnette, bateria; Dave Liebman, saxofones; Teo Macero, saxofone alto; Carlos Garnett, saxofone tenor; Badal Roy, tabla.

do para a cidade de Nova Iorque. Já na cidade Cecil McBee conhece, toca e grava com músicos importantes como Andrew Hill, Sam Rivers, Jackie McLean, Wayne Shorter e Keith Jarrett. Colaborou também ao longo da sua vida com Pharoah Sanders, Yusef Lateef, Alice Coltrane e Charles Tolliver. Nos anos setenta tocou com JoAnne Brackeen, Billy Hart e Art Pepper. Ao longo da sua carreira, o contrabaixista tem sido importante tanto em trabalhos enquanto líder, como também enquanto “sideman” ou acompanhante.

### viii. JoAnne Brackeen

JoAnne Brackeen nasceu na Califórnia do Sul em 1938 e é outra participante que pertence à geração de Cecil McBee. A pianista, uma das mais aclamadas no panorama do jazz mundial já teve a oportunidade de tocar e gravar com vários músicos que também participam neste estudo, nomeadamente com Billy Hart e Cecil McBee. Um dos seus inúmeros discos enquanto líder “Snooze”<sup>60</sup> (1975) em trio, tem a participação destes dois músicos. A pianista gravou mais vezes com McBee e Hart, de onde se destacam os discos “Tring-a-ling”<sup>61</sup> com ambos e “Live at Montmartre”<sup>62</sup> de Stan Getz com Billy Hart na bateria. É importante também referir que a pianista se relaciona profissionalmente com Chris Potter (que ganhou um Grammy através de uma *performance* num disco seu, como já foi referido) e com Nicholas Payton que participou também na mesma sessão de gravação e neste estudo.

Brackeen, tal como Bill Pierce (que participa também neste estudo), tocou e gravou com o lendário baterista Art Blakey<sup>63</sup>, tendo co-

---

<sup>60</sup> Brackeen, JoAnne. *Snooze*. Choice CRS 1009. Gravado em Março de 1975.

JoAnne Brackeen, piano, Cecil McBee, contrabaixo; Billy Hart, bateria.

<sup>61</sup> Brackeen, JoAnne. *Tring-a-Ling*. Choice CRS 1016. Gravado em Março e Maio de 1977.

Nova Iorque. Michael Brecker, saxofone tenor (Março); JoAnne Brackeen, piano, Cecil McBee, contrabaixo (Março); Billy Hart, bateria; Clint Houston, contrabaixo (Maio).

<sup>62</sup> Getz, Stan. *Live At Montmartre*. Steeplechase SCS 1073/74 - 2CDs. Gravado em Janeiro de 1977.

Stan Getz, saxofone tenor, JoAnne Brackeen, piano; Niels-Henning Orsted Pedersen, contrabaixo; Billy Hart, bateria.

<sup>63</sup> Blakey, Art. *Jazz From Japan*. RCA SMJX 10086. Gravado em Fevereiro de 1970.

Art Blakey, bateria; Bill Hardman, trompete; Carlos Garnett, saxofone tenor; JoAnne

laborado também com músicos como Dexter Gordon, Harold Land e Charles Lloyd. Depois de se mudar para Nova Iorque em meados dos anos 60, a pianista teve também a oportunidade de trabalhar com Woody Shaw, Dave Liebman, Joe Henderson, Stan Getz, Sam Jones, Eddie Gomez e Jack de Johnette. JoAnne Brackeen tem também experiência no âmbito da educação leccionando na New School University em Nova Iorque e na Berklee College of Music em Boston.

## ix. Bill Pierce

William Pierce é um aclamado saxofonista do meio do jazz internacional tendo já participado em mais de oitenta gravações discográficas, onze das quais como líder. Para além de ter tocado com Stevie Wonder e Marvin Gaye, Pierce é conhecido pela partilha do palco com o trompetista Wynton Marsalis no grupo de Art Blakey: “Art Blakey and the Jazz Messengers”<sup>64</sup>. Tal como JoAnne Brackeen, Bill Pierce faz

---

Brackeen, piano; Jan Arnet, contrabaixo.

<sup>64</sup> Blakey, Art. *Live At North Sea and Montreux Big Band*. Timeless 150. Gravado em Julho de 1980.

Art Blakey, bateria; Bill Pierce, saxofone tenor; Bobby Watson, Saxofone tenor; Valerie Ponomarev, trompete; James Williams, piano; Charles Fambrough, contrabaixo; Wynton Marsalis, trompete, Branford Marsalis, saxofone alto e barítono; Robin Eubanks, trombone, Kevin Eubanks, guitarra.

Blakey, Art. *Recorded Live At Buba's*. Who's who in Jazz 21019. Gravado em Outubro de 1980.

Art Blakey, bateria; Wynton Marsalis, trompete; Bobby Watson, saxofone alto; Bill Pierce, saxofone tenor; James Williams, piano; Charles Fambrough, contrabaixo.

Blakey, Art. *In Sweden*. Evidence ECD 22044. Gravado em Março de 1981.

Art Blakey, bateria; Wynton Marsalis, trompete; Bobby Watson, saxofone alto; Bill Pierce, saxofone tenor; James Williams, piano; Charles Fambrough, contrabaixo.

Blakey, Art. *Albumn of The Year*. Timeless 155. Gravado em Abril de 1981.

Art Blakey, bateria; Wynton Marsalis, trompete; Bobby Watson, saxofone alto; Bill Pierce, saxofone tenor; James Williams, piano; Charles Fambrough, contrabaixo.

Blakey, Art. *Straight Ahead*. Concord CCD 4168. Gravado em Junho de 1981.

Art Blakey, bateria; Wynton Marsalis, trompete; Bobby Watson, saxofone alto; Bill Pierce, saxofone tenor; James Williams, piano; Charles Fambrough, contrabaixo.

Blakey, Art. *Keystone 3*. Concord CCD 4196. Gravado em Janeiro de 1982.

Art Blakey, bateria; Wynton Marsalis, trompete; Branford Marsalis, saxofone alto; Bill Pierce, saxofone tenor; Donald Brown, piano; Charles Fambrough, contrabaixo.

parte do grupo de músicos que tiveram a oportunidade para integrar esta reconhecida “escola” de Hardbop. Para além de ter tocado com músicos como Bobby Watson (também no âmbito deste grupo), Pierce foi membro do quinteto do baterista Tony Williams entre 1986 e 1994. Tocou também com Hank Jones, Freddie Hubbard, James Williams, Terence Blanchard, Mulgrew Miller, Roy Haynes, Max Roach e Elvin Jones. Pierce é de momento director do departamento de “woodwinds” na Berklee College of Music onde é colega de JoAnne Brackeen.

## x. Aaron Goldberg

Nascido a 30 de Abril de 1974, Aaron Goldberg é um jovem pianista que se afirma na “jazz scene” através da relação e colaboração com músicos como Wynton Marsalis, Joshua Redman, Kurt Rosenwinkel entre muitos outros. Originalmente de Boston, Goldberg mudou-se para Nova Iorque para estudar na New School University onde estabeleceu contactos com importantes músicos da “jazz scene”. Goldberg recebeu ao longo dos anos vários prémios entre os quais o Clifford Brown/Stam Getz Fellowship atribuído pela International Association of Jazz Educators (IAJE). Entretanto, e depois de estar integrado na “jazz scene” em Nova Iorque, o pianista decide estudar em Harvard, graduando-se em 1996 em História e Ciência, com uma concentração em “Mente, Cérebro e Comportamento”. Durante este período, Aaron Goldberg estabelece também contactos com músicos ligados à Berklee College of Music e ao New England Conservatory, enquanto continua a manter os contactos feitos em Nova Iorque.

Actualmente reside nos subúrbios de Nova Iorque e colabora com Peter Bernstein, Stefon Harris, Mark Turner, John Ellis, Nicholas Payton<sup>65</sup> (que também participa neste estudo) e Tom Harrel. Para além

---

Blakey, Art. *Oh By The Way*. Timeless 165. Gravado em Maio de 1982.

Terrence Blanchard, trompete; Bill Pierce, saxofone tenor; Donald Harrison, saxofone alto; Johnny O’Neal, piano; Charles Fambrough, contrabaixo, Art Blakey, bateria.

<sup>65</sup> Entre inúmeras colaborações incluindo tournés por diversos países europeus e africanos, podemos referir uma das últimas no disco de John Ellis “One Foot In The Swamp” de 2005.

Ellis, John. *One Foot In The Swamp*. Hyena TMF 9330. Gravado em 2005.

da relação desenvolvida com estes músicos, Aaron Goldberg tocou com Freddie Hubbard, Betty Carter, Kenny Garrett, Michael Brecker, George Coleman, Bill Pierce (também participante neste estudo), Buster Williams e Lenny White. O pianista passou grande parte do ano de 2005 em digressão com o quarteto de Wynton Marsalis e com a Lincoln Center Jazz Orchestra.

### **xi. Nicholas Payton**

Nicholas Payton nasceu em Nova Orleans a 26 de Setembro de 1973 no seio de uma família de músicos. Estudou na Universidade de Nova Orleans com Ellis Marsalis (pai de Wynton Marsalis) e tocou não só pelos Estados Unidos como por vários outros continentes. Uma referência no que diz respeito ao trompete, Payton colaborou com Clark Terry, Marcus Roberts, Herbie Hancock, Jesse Davis, Elvin Jones, Joshua Redman, Christian McBride, Roy Hargrove e Wynton Marsalis, o que o faz estar ligado fortemente à “*jazz scene*” em Nova Iorque. Tocou também na Joe Henderson Big Band e colabora regularmente com muitos outros músicos como Aaron Goldberg, que como vimos também participa neste estudo.

### **xii. Jason Moran**

Jason Moran é um jovem pianista residente nos subúrbios de Nova Iorque como muitos outros músicos de jazz. Estudou com Jacky Byard na Manhattan School of Music e já teve a oportunidade de colaborar com Cassandra Wilson, Sam Rivers, Steve Coleman, Greg Osby e Stefan Harris. É líder em várias gravações discográficas, das quais se destaca “*The Bandwagon*”<sup>66</sup> gravado ao vivo no reconhecido

---

John Ellis, saxofone tenor e soprano; Aaron Goldberg, piano; Nickolas Payton, trompete; John Scofield, guitar; Jason Marsalis, bateria; Gregoire Maret, harmónica; Roland Guerin, contrabaixo.

<sup>66</sup> Moran, Jason. *The Bandwagon*. Blue Note 80917 Gravado em 2003.

clube “Village Vanguard” para a Blue Note. Este é o seu quinto disco lançado pela editora, tendo já até esta data lançado um sexto.

Moran teve também a oportunidade para gravar com outros músicos participantes deste estudo como Billy Hart<sup>67</sup>, Scott Colley<sup>68</sup> e Joe Lovano<sup>69</sup>.

### xiii. John Farnsworth

Jonh Farnsworth é trombonista e saxofonista e lidera a “banda da casa” na jam session do clube Smoke que se realiza todas as segundas-feiras à noite. Licenciado pela Rutgers University e Mestrado pela Massachussets University, Fransworth já teve a oportunidade de colaborar com músicos como Eddie Henderson, Frank Lacey, Joe Magnarelli, Jim Rotondi, Steve Turré, Harold Mabern, Junior Cook e Slide Hampton. Já tocou também na Aretha Franklin Big Band e nas Big Bands de Glenn Miller, Illinois Jacquet, Frank Foster, Artie Shaw, Archie Shepp e Charles Mingus.

### xiv. Julius Tolentino

Julius Tolentino é um jovem músico no início dos seus trintas que lidera a “banda da casa” na jam session do Cleopatra’s Needle à segunda-feira. Graduou-se pela Hart School of Music onde teve a

---

Jason Moran, piano; Tarus Mateen, baixo; Nasheet Waits, bateria.

<sup>67</sup> Schweizer, Christophe. *Full Circle Rainbow*. The Montreux Jazz Label 01142. Gravado em 2003.

Christophe Schweizer, trombone; Ohad Talmor, saxofone tenor e soprano; Jason Moran, órgão Hammond B3; George Colligan, órgão Hammond B3; Billy Hart, bateria.

<sup>68</sup> Osby, Greg. *Symbols Of A Light (A Soltion)*. Blue Note 31395-2. Gravado em Fevereiro de 2001.

Greg Osby, saxofone alto e soprano; Jason Moran, piano; Scott Colley, contrabaixo; Marlon Browden, bateria; Marlene Rice-Shaw, violino; Christian Howes, violino; Judith Insell-Stack, viola; Nioka Workman, violoncelo.

<sup>69</sup> Lovano, Joe e Greg Osby. *Friendly Fire*. Blue Note 499125. Gravado em Dezembro de 1998.

Jason Moran, piano; Joe Lovano, saxofone tenor, soprano e flauta transversal; Greg Osby, saxofone alto e soprano; Cameron Brown, baixo; Idris Muhammad, bateria.

oportunidade de estudar com Jackie McLean, e mudou-se de seguida para Nova Iorque onde actualmente reside. Desde esta altura já teve a oportunidade para colaborar com Antonio Hart, Cecil Bridgewater, Charlie Persip, Eric Reed, Billy Drummond, The Duke Ellington Orchestra, Kevin Mahogany, Christian McBride, Natalie Cole, Cecil Brooks e Cyrus Chestnut. É presentemente membro do grupo Illinois Jacquet Big Band (onde John Fransworth também já colaborou).

Tolentino já tocou também em reconhecidos palcos como o Carnegie Hall, Blue Note, Licoln Center, Festival de Jazz de Newport, entre muitos outros.

## xv. Melvin Vines

Nascido em Toledo, Ohio, em 1952, Melvin Vines estudou trompete na University of Pittsburgh. Nesta cidade teve a oportunidade de tocar com a “Sun Ra Arkestra” e com o contrabaixista Jymmie Merrit. Ao lado do último, Melvin Vines participou no reconhecido Newport Jazz Festival. Muda-se em 1987 para San Francisco onde toca com Joe Henderson, John Handy e Johnnie Coles. Em 1990 chega a Nova Iorque onde actualmente reside. É de momento o líder da “banda da casa” no St. Nick’s Pub em Harlem onde actua semanalmente à segunda e terça-feira. Melvin Vines já tocou ou gravou também com reconhecidos nomes do jazz nova-iorquino tais como o trombonista Frank Lacy, o trompetista Eddie Henderson<sup>70</sup>, o vibrafonista e percussionista Warren Smith<sup>71</sup>, e o guitarrista Russel Malone.

---

<sup>70</sup> É interessante notar que Frank Lacey e Eddie Henderson por várias vezes já integraram, enquanto convidados especiais, a jam session no Smoke liderada por John Farnsworth. Por sua vez, Frank Lacey já tocou no grupo de Art Blakey, que anteriormente teve a colaboração de JoAnne Brackeen e de Bill Pierce.

<sup>71</sup> Warren Smith gravou e tocou também várias vezes com Jason Moran, também participante neste estudo.

## xvi. Patience Higgins

Patience Higgins é o saxofonista que lidera as jam sessions no Lenox Lounge em Harlem, tendo já conduzido anteriormente com grande sucesso as do St. Nick's Pub. Higgins começou a sua carreira em bandas de Rhythm & Blues tendo tocado com nomes como Aretha Franklin. O saxofonista já colaborou também com músicos como Sam Rivers, Archie Shepp e tocou na The Duke Ellington Orchestra. Patience Higgins dedica-se também a ensinar jazz a jovens residentes em Harlem e lidera o seu quarteto "Sugar Hill Quartet".



