

JAZZ EM CISMA: A DISPUTA PELA MEMÓRIA E MÚSICA DE THELONIOUS MONK

SCHISM IN JAZZ: THE DISPUTE FOR MEMORY AND MUSIC BY THELONIOUS MONK

Ricardo Augusto Brandão
Escola Municipal de Música de São Paulo
ricardobaterabr@gmail.com

Resumo

Este trabalho parte da percepção de que a obra do pianista e compositor de jazz Thelonious Monk, para além de sua grande relevância musical, pode ser vista em uma dimensão canônica e simbólica, uma vez que por meio de suas composições, do seu jeito de fazer música e, também, de sua personalidade marcante, que beira a excentricidade, Monk parece ter se tornado uma espécie de mito, um emblema capaz de influenciar e pautar as discussões ligadas ao jazz. Neste sentido, o objetivo deste estudo é observar como este emblema parece, de certa forma, ser um elemento em disputa, uma espécie de capital simbólico usado para validar diversas correntes musicais, especialmente a vanguarda e o neoclassicismo, que parecem pleitear uma determinada hegemonia dentro do campo da musicologia do jazz. Muito desta controvérsia pode ser vista nas obras de autores como Daniel McClure (2006) e David Ake (2002), que questionam a consolidação do cânone jazzístico e as disputas dentro deste campo, e Robin Kelley (1999), que discute como a obra e a imagem de Monk foram apropriadas por grupos, de ambos os lados, que tentavam consolidar uma tradição e uma narrativa sobre o que é o jazz. Além destes autores é conveniente trazer ao debate algumas percepções ligadas ao campo neoclássico a partir de textos como *The Jazz Tradition* (1993), escrito por Martin Williams, e os textos do trompetista Wynton Marsalis (2008). Por fim, por meio das gravações e releituras das composições de Thelonious, será possível, sonoramente, observar como cada um destes campos se apropria desse repertório e quais discursos musicais eles tentam validar a partir dele.

Palavras-chave: Jazz; Thelonious Monk; Música Popular; Neoclassicismo; Avant Garde.

Abstract

This work starts from the perception that the work of the pianist and jazz composer Thelonious Monk, besides its great musical relevance, can be seen as a canonical and symbolic dimension that, through his compositions, his way of making music, and, also, his strong personality that borders on eccentricity, Monk seems to have become some sort of myth, an emblem capable to influence and guide jazz discussions. Following that, the aim of this paper is to observe how this emblem seems, in some way, to be a disputed element, a kind of symbolical capital used to validate several musical claims, especially the Avant Garde and neoclassicism, which seem to dispute a certain hegemony inside the field of jazz musicology. Most of this discussion can be seen in works from authors such as Daniel McClure (2007), David Ake (2002), that discuss the consolidation of the jazz canon and disputes in this field, and Robin Kelley (1999), who discusses how Monk's work and image were appropriated by groups on both sides trying to consolidate a tradition and narrative about what jazz is. Besides these authors it is convenient to bring to this discussion some perceptions related to the neoclassical field from texts as *The Jazz Tradition* (1993), written by Martin Williams, and the texts from the trumpeter Wynton Marsalis (2008). Finally, through the recording of rereadings made from Thelonious' compositions, it will be possible, sonorously, to observe how each of these fields appropriates from this repertoire and which musical discourses they try to validate with it.

Keywords: Jazz; Thelonious Monk; Popular Music; Neoclassicism; Avant Garde.

Thelonious Monk nasceu em 1917 no estado da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, e ainda muito novo passou a viver em Nova Iorque, onde iniciou seu contato com o piano e onde se estabeleceu ao longo de sua carreira (KELLEY, 2013). Sua formação foi, a princípio, ou pelo menos costuma ser assim descrita, autodidata. Embora esse

termo seja sob certo aspecto questionável¹, é importante ter essa narrativa em mente ao observar seu legado. O começo de sua carreira foi acompanhando um grupo de música gospel, com o qual excursionou pelos Estados Unidos. Após, trabalhou no bar Mintons no bairro do Harlem, local importante para a formação do *bebop*, que, ao lado de Charlie Parker e Dizzy Gillespie, ele ajudou a fundar.

Embora fortemente ligado, historicamente, ao movimento *bebop*, Monk parece ter encontrado precocemente uma voz própria, um jeito característico de compor e de tocar piano, um desenvolvimento técnico muito singular, uma estética e uma concepção expressiva da música bastante particular. Isto ao mesmo tempo lhe conferiu uma marca de autenticidade e originalidade, mas também, principalmente no primeiro momento, parece tê-lo isolado, tanto do público, quanto da crítica e de outros músicos. Este isolamento certamente se agravou com a perda do registro que o permitia tocar nos bares de Nova Iorque, depois que a polícia encontrou drogas em seu carro e, embora elas pertencessem a outro músico, sua recusa em depor contra o amigo fez com que fosse impedido de tocar em casas noturna de 1951 a 1957.

Neste trabalho não há propriamente a intenção de discutir a biografia de Monk, que pode ser vista em detalhe tanto no documentário *Thelonious Monk: Straight no Chaser* (1988) produzido por Clint Eastwood quanto no livro *Thelonious Monk* (2013). Não se pretende também debruçar analiticamente sobre suas composições e gravações, mas sim observar como sua imagem, seu legado e seu caráter simbólico foram percebidos e apropriados por alguns dos diversos movimentos que parecem disputar espaço, e muitas vezes até certa hegemonia, dentro do campo jazz.

A principal disputa levantada aqui é a querela entre o jazz vanguardista, chamado também *free-jazz* ou *New Thing*, dos anos 60, que de alguma forma se percebia como a continuidade de um

1 O autodidatismo parece trazer consigo, no contexto da música popular, uma espécie de emblema de integridade e autenticidade (BRANDÃO; PAIVA, 2019, p.128), por isso parece haver uma espécie de fetichismo ligado a ele. Ao observar a descrição de Berliner (1994) sobre o impacto do meio social na formação de jovens músicos, é possível questionar até onde, mesmo sem passar por uma instituição formal, ou ter um tutor ou professor propriamente dito, os músicos popular não passam por processos de formação externos a eles, através do contato quase osmótico com a cena musical que os circunda. No documentário *Straight no Chaser* (1988), o diretor comenta brevemente sobre o contexto musical do bairro em que Monk cresceu.

processo revolucionário e progressista iniciado no *bebop* dos anos 40, e o neoclassicismo que surge nos anos 80, que do ponto de vista sonoro e estético tenta resgatar o estilo jazzístico da primeira metade do século XX e, historiograficamente, parece querer, conscientemente ou não, criar uma 'tradição do jazz', excluindo e ocultando os movimentos musicais surgidos posteriormente ao *bop*, principalmente o *free-jazz* e o *fusion*, criando para si uma certa hegemonia no campo, como aponta Daniel McClure (2006, p.2). O autor argumenta que tal disputa não é meramente estética ou musical, mas aponta também que diversos interesses políticos e ideológicos se beneficiam e ao mesmo tempo influenciam neste processo.

A influência de Monk nessa discussão, como objeto simbólico disputado por estas correntes, será tratada no segundo capítulo. Na primeira parte, parece conveniente aprofundar mais sobre disputa do campo em si, sendo preciso discutir a criação e consolidação dos cânones do estilo, a criação de uma narrativa teleológica ligada à ideia de 'tradição do jazz', o conflito geracional e a exclusão de estilos, grupos, artistas, ou mesmo álbuns dessa narrativa. Por fim, no terceiro capítulo se pretende comparar gravações de diferentes músicos e grupos, de diferentes correntes, interpretando composições de Monk, como forma de observar como eles se apropriam do repertório e analisar as diferenças de sonoridade que esse repertório pode despertar.

1. Criando um campo

A ideia de 'campo' do jazz, muito mencionada anteriormente, representa um aglomerado de elementos difusos e de diferentes ordens que ocupam um mesmo espaço e que, de alguma forma, tentam definir e delimitar o que é o jazz enquanto estilo musical. Desde os elementos de menor grandeza, mais simples, objetivos e, a princípio, individuais – como escolhas de sonoridade, articulação, técnica no instrumento, escolhas composicionais ou ligadas à improvisação –, até os de maior grandeza – como a canonização de um repertório, a criação de um panteão dos grandes compositores e intérpretes, da instituição de uma tradição do estilo, e de sua historiografia –, são todos fundamentos que constituem a linguagem do estilo e, assim, dão forma ao campo.

Neste sentido a 'disputa' se dá na eleição destes elementos como sendo ou não próprios ao estilo (ao 'campo'), na discussão de

se é possível ou não considerar válido um tipo de fraseado, um tipo de técnica, uma historiografia, os elementos que cada subgrupo ou indivíduo trazem para dentro do campo, concepções e linguagens e, questiona ainda, até que ponto podem ser aceitáveis as modificações de elementos já tradicionais e a introdução de elementos estrangeiros e exóticos ao estilo. O conflito neste caso se dá na eterna busca por definir, delimitar, e de fato responder, o que é o jazz (e o que é outra coisa). A partir disto, a formação de um cânone talvez seja a principal ferramenta no processo de delimitar o que pode ser considerado jazz e, por isso mesmo, o principal elemento em disputa. A canonização do estilo se dá a partir da instituição de um repertório standard, das gravações e álbuns considerados relevantes; da lista de grandes compositores, músicos e improvisadores; do estabelecimento de uma narrativa teleológica que prega a evolução do estilo, ainda que conflituosa, em períodos delimitados; e de uma sucessão de movimentos, como, por exemplo, o dixieland, o swing e o bebop, que construíram esta tradição.

À medida que este cânone valida certos repertórios e artistas como relevantes, trazendo consigo uma série de outros valores (estéticos, técnicos, políticos, e ideológicos), ao mesmo tempo exclui, invisibiliza, e em alguns casos difama, artistas e movimentos que parecem ir de encontro aos valores estabelecidos por ele. Em seu livro *Jazz Cultures* (2002), David Ake trata, no segundo capítulo, sobre alguns aspectos ligados à historiografia do jazz, a partir da aparente exclusão do trompetista e cantor Louis Jordan da narrativa oficial do estilo e de sua tradição. O autor busca encontrar os possíveis motivos que fizeram com que este músico, embora tenha tido grande sucesso comercial e fosse um instrumentista e improvisador competente e tenha, ainda, participado de grupos de relevância na história do jazz, como o de Check Web nos anos do *swing*, tenha sido deixado de lado por grande parte dos historiadores, acadêmicos e escritores que estudaram e estudam o jazz, e fosse, por assim dizer, exilado em outro campo: o *Rhythm and Blues*.

O autor levanta algumas hipóteses sobre este esquecimento. Em primeiro lugar, Louis montou seu grupo musical por volta do início dos anos 40, período de declínio das grandes orquestras de *swing*, com a proposta de tocar músicas para dançar, adotando uma formação reduzida: piano, baixo, bateria e dois ou três instrumentos de sopro, o que lhe permitia uma mobilidade maior. Nessa mesma época, também surgiu o movimento *bebop*, com sonoridade e concepções artísticas e estéticas próprias e que, em pouco tempo, se tornaria o principal

paradigma do jazz moderno e alcançaria a hegemonia do campo nesse período. Sendo assim, Ake aponta que Jordan – diferente de outros músicos ligados ao *Rhythm and Blues* que, por já terem suas carreiras estabelecidas antes dos anos 40, foram incluídos pela crítica jazzística – foi excluído do ‘campo’, vencido pelo *bop* na disputa pelo mercado e pelo público do jazz, embora, como dito, tivesse alcançado grande sucesso no mercado mais popular e massificado. Esta explicação leva em conta o ‘campo’ como mercado consumidor, considerando que, em princípio, não teria espaço para ambos: Louis Jordan e o movimento *bop*. Outro aspecto levantado por Ake, porém, diz respeito ao conflito de valores pregados pelos lados em disputa. O *bebop*, segundo ele, propunha uma estética de seriedade, intelectualidade e complexidade, que ajudaria a criar a narrativa do jazz como uma música clássica americana, enquanto o grupo de Jordan apostava numa concepção de entretenimento, com características mais teatrais, lembrando os antigos shows de menestréis, que, para a concepção *bopiana*, soava como uma espécie de caricatura e fortalecia os estereótipos em relação ao negro nos Estados Unidos. Neste sentido, o ostracismo de Jordan do “campo” se daria pela vitória dos valores do *bop* como narrativa hegemônica, excluindo da tradição do jazz estéticas que não refletissem estes valores.

É claro, este *bopcentrismo* constitui um ponto central em nosso tópico: que a partir de Parker e Gillespie em diante, o uso do termo ‘jazz’, costuma denotar uma música virtuosística, complexa e sofisticada, de alguma forma apartada do mercado comercial. Neste sentido, grande parte da historiografia do jazz lida com o que a acadêmica e musicista Georgina Born chama de um ‘antidiscorso’ modernista, que ela descreve como uma “negação invejosa ou ‘ausencificação’... da existência do discurso rival (AKE, 2002, p. 57, tradução livre do autor).

Esses valores *bopianos* apontados acima aparecem de forma muito sintomática na escrita de Wynton Marsalis (2008), ao criticar o trompetista Miles Davis em seu período *Fusion*. Usando as mesmas críticas que parecem ter excluído, lá atrás, o *Rhythm and Blues* de Louis Jordan do campo do jazz, ele tenta justificar a expulsão de um período grande da trajetória de Miles e de um período relevante da história do jazz.

Não há nada errado em querer se divertir no palco, pular por aí, descontrair. Mas Charlie Parker e seus contemporâneos se colocaram contra os shows de menestréis para músicos negros. Eles viram a seriedade dos mestres europeus com Béla Bartók e Stravinsky e trabalharam para trazer o nível de seriedade estética para sua própria arte para que servisse à profundidade da experiência afro-americana. Miles, antes um dos grandes expoentes desta posição, agora chega a conclusão que não era tão sério assim no fim das contas, não se a fama estivesse na balança ou se houvesse dinheiro a ser feito (MARSALIS, 2008, p. 131, 132, tradução livre do autor).

Como mencionado anteriormente, a tradição do jazz parece se apoiar e se desenvolver a partir da narrativa teleológica, que divide a história em períodos que vão se sucedendo a partir de uma lógica de conflito entre as gerações – à medida que um período entra em crise, o novo se fortalece e conquista a hegemonia – determinando o progresso do estilo. O jazz surge em Nova Orleans no começo do século XX, com características “folclóricas”, “primitivistas” e anti-progressista. O *swing* aparece nos anos 20 como uma música mais focada no entretenimento e na dança, com um forte viés mercantilista, como uma forma de progresso do estilo antigo. Por fim o *be-bop* aparece durante a segunda guerra mundial como uma forma de revolução musical e social, contra o mercantilismo e o utilitarismo, buscando a complexidade e seriedade de uma música autônoma e moderna.

DeVaux, porém, argumenta que a partir do final dos anos 50 é possível observar diversas correntes, tais como *fusion*, *free jazz* e *third stream*, entre outras, que são tão diferentes entre si que não conseguiram criar uma unidade entre elas e, ao mesmo tempo, nenhuma parece ter conseguido tomar o campo de forma hegemônica como sucessora da tradição. O autor comenta então: “Ninguém, aparentemente, pensou em perguntar se esta narrativa coesa sobre o passado não estaria mascarando conflitos de interpretação similares” (DEVEAUX, 1991, p. 527), pondo, com isso, em suspeição a narrativa teleológica de uma linhagem pura do jazz.

O *Avant Garde* dos anos 60, em certo sentido, embora tentasse romper com grande parte dos elementos padrões da linguagem do jazz, como a forma, a tonalidade e a progressão de acordes como

base para o improviso, não parecia, ainda assim, pretender um rompimento com a tradição do jazz, buscando se apropriar dela muito mais prematuramente do que havia feito o *be-bop* ao seu tempo. Talvez por reconhecer o seu predecessor como revolucionário e emancipador, se colocou como herdeiro legítimo deste movimento, como é possível observar no comentário de Coleman: “Bird Teria nos entendido... Ele teria aprovado nossa aspiração por algo além daquilo que herdamos” (ORNETTE COLEMAN apud JAZZ, 2001). Ainda assim a rejeição por parte da crítica foi dura ao *free-jazz* e, neste caso, a conciliação nunca se deu por completo.

Desde a coluna de John Tynan para a revista especializada *Down Beat*, ainda em 1961, onde criticava uma apresentação de Coltrane e Eric Dolphy, descrevendo como um exercício anárquico, niilista e de “anti-jazz”, ficava evidente a tentativa, não só desmerecer o trabalho dos vanguardistas, mas também de excluir estes movimentos do campo, tirar sua validade enquanto jazz. Embora as obras de Coltrane do começo dos anos 60 tenha, posteriormente, sido assimilada ao cânone do jazz e tenha se tornado um pilar para os jazzistas que o sucederam, ainda assim sua música parece ter alcançado, após 1965, um patamar de experimentalismo inconciliável com as concepções tradicionalistas, sendo grande parte de sua obra suprimida da narrativa standard. Outros músicos, como o próprio Dolphy, foram marginalizados de forma mais contundente. Curiosamente, o músico que parece ter conseguido ser mais aceito pela narrativa tradicional foi justamente Ornette Coleman², que cunhou o termo *free jazz* e pode ser considerado, em paralelo com o pianista Cecil Taylor, o fundador desta geração da vanguarda. Talvez por isso tenha se tornado uma figura que não pode ser invisibilizado tão facilmente.

O vanguardismo no jazz não é propriamente um movimento heterogêneo. É possível, na verdade, entender que a vontade por experimentação advém de diversos caminhos: como uma ampliação da liberdade trazida pelo *be-bop*, que parece ser principalmente o caso de Cecil Taylor e Ornette Coleman; uma influência do vanguardismo da

2 Além de ser um dos poucos músicos da vanguarda a aparecer no documentário *Jazz* (2001) produzido por Ken Burns, Ornette parece despertar uma visão muito menos hostil de críticos neoclássicos, do que seus pares. Tanto Martin Williams (1993) quanto Wynton Marsalis (2008) fazem críticas muito duras e amargas a Coltrane em seu período mais vanguardista, porém ambos são bastante cordiais em relação a Coleman. Em parte isto parece se dar por seu trato melódico, sua ligação com o blues, sua preocupação com a busca por sonoridade no instrumento, pelo menos segundo estes críticos.

música de concerto, que gerou o movimento também chamado de *Third Stream*, presente na música de Lennie Tristano e em alguns trabalhos de Eric Dolphy; também uma radicalização do jazz modal como no caso de Coltrane e os músicos da *new thing*; e uma concepção quase folclórica e fortemente baseada no blues, como na música de Albert Ayler. Apesar dessa evidente falta de coesão, é possível dizer que este movimento, ou estes movimentos, vai tomando forma a partir da segunda metade da década de 50, e vai se fortalecendo à medida que se aproxima os anos 60. Este é um período conturbado, tanto musicalmente – e neste sentido a morte de Charlie Parker em 1955 pode ser visto no mínimo como uma metáfora da necessidade de estabelecer novos parâmetros para esta música –, quanto social e politicamente. Este período é marcado, tanto nos Estados Unidos, quanto em boa parte do mundo, como um momento de instabilidade e mudanças. No caso da comunidade negra, ele coincide com o fortalecimento dos movimentos por direitos civis na América e, ao mesmo tempo, com lutas por independência no continente africano, como ocorreu, por exemplo, no caso da revolução argelina. Para muitos, essa música representa a luta por liberdade, como expressa o baterista Rashad Ali.

Eram tempos de experimentação nos anos 60. Nós tínhamos os direitos civis acontecendo, tínhamos [Martin Luther] King, tínhamos Malcolm [X], tínhamos os Panteras [Negras]. Havia muita diversidade acontecendo. As pessoas estavam gritando por seus direitos e querendo ser iguais, ser livres. E, naturalmente, a música refletia todo esse período... esse período definitivamente influenciou o jeito que nós tocamos. Acho que é daí que vem essa forma realmente livre (RASHAD ALI apud MCCLURE, 2006, p. 31, tradução livre do autor).

Para além da luta por libertação, emancipação, e, como comenta McClure(2006), de “de-colonização” ligadas ao que se costuma chamar de “nacionalismo negro” nos Estados Unidos, o *Avant Garde*, segundo ele, pode ser visto por outro viés: pelo prisma da pós-modernidade, que se fortaleceu durante os anos 60, culminado nos movimentos de 1968 que impactaram diversos países do mundo e que questionava as instituições, o status quo e as verdades instituídas. Neste sentido, o autor propõe que movimento neoclássico não é só uma reação musical à vanguarda, mas também uma reação do status quo, tanto ao radicalismo do movimento negro na América, quanto às ideias pós-modernas, que contrariam o

pensamento “neoliberal” e tecnocrata vigentes a partir dos anos 80 no mundo.

Do ponto de vista mais estritamente musical, o neoclassicismo se voltou para a estética do jazz até a primeira metade dos anos 50, resgatando uma historiografia tradicionalista do jazz, e excluindo desta narrativa tanto o *free-jazz* quanto o *fusion*, por considerar estilos que haviam chegado a becos sem saída e que não podiam ser considerados jazz por sua falta de ligação com os elementos que constituíam o ‘verdadeiro’ jazz. No livro *Moving to Higher Ground* (2008), Wynton Marsalis demonstra, em diversos momentos, um desconforto em relação à ampliação da linguagem do jazz e à relativização do próprio conceito de jazz que a vanguarda representou.

Nós agora temos uma relação tão pobre com o jazz que a palavra se tornou menos precisa do que era quando a música foi inventada. Agora, ninguém sabe mais o que ele é, mesmo. Nós partimos de mais ou menos saber algo sobre isso, por anos tocando e discutindo isso, para concluir que isto não tem nenhum sentido real (MARSALIS, 2008, p. 92, tradução livre do autor).

Para Marsalis, outro ponto de desconforto é a internacionalização do jazz. Ele o coloca como uma cultura hegemonicamente norte americana, ligada às raízes do blues e de certa tradição afro americana.

A confusão entre a improvisação do jazz e a improvisação livre se intensificou a partir do aparecimento de Ornette e levou respeitados escritores a realmente acreditar que os europeus eram agora os reais inovadores do jazz por improvisarem em sua própria tradição não baseada no blues (MARSALIS, 2008, p. 121, tradução livre do autor).

Dito isso, é possível entender que a disputa dentro deste campo é, ao mesmo tempo, por espaço, mercado e público, mas também pela hegemonia de valores musicais e políticos. É uma luta por afirmação, mas que também invisibiliza. Para isso, é necessário dominar a narrativa, os símbolos que são caros a esta tradição, se apropriar do cânone e

se colocar como herdeiro legítimo da linguagem. Neste sentido, Monk parece ser um dos grandes símbolos a ser conquistado e apropriado.

2. Thelonious Monk como símbolo em disputa.

Embora Monk estivesse na estrada como músico desde os anos 30, tivesse tido papel importante na consolidação do *be-bop*, e tivesse lançado alguns discos, é possível dizer que o aparecimento, ou reaparecimento, de Monk como figura proeminente na cena do jazz se deu a partir da segunda metade dos anos 50. Depois de ter seu registro restituído, podendo voltar a tocar nas casas noturna de Nova Iorque, Thelonious passou a trabalhar regularmente no *Five Spot*, bar que reunia a cena modernista da cidade, os escritores *beats*, os pintores expressionistas abstratos e os compositores vanguardistas. Os donos do estabelecimento se orgulhavam de ter na programação os músicos de jazz mais desafiadores da época. Foi nele que Ornette Coleman e seu quarteto fizeram suas primeiras apresentações em Nova Iorque. Foi também nesse período que Thelonious Monk passou a gravar com mais frequência, primeiro pela *Riverside Records*, de 1955 até o começo dos anos 60, e depois pela grande gravadora *Columbia*. Na mesma época que trocou de gravadora, formou um grupo mais estável, com os músicos Charlie Rouse, Ben Riley e Larry Gales, e a partir de então se estabeleceu como grande nome do jazz e alcançou o reconhecimento do público e da crítica.

O escritor Robin Kelley argumenta, em seu artigo *New Monastery* (1999), que o fato de a consagração de Monk e o surgimento da vanguarda terem acontecido por volta da mesma época não é propriamente uma coincidência. Por um lado, ele aponta que o aparecimento dos movimentos vanguardistas, nas artes em geral, mudou a forma como o campo, que antes o rejeitava como rebelde e caótico, recebia, assimilava e compreendia sua música. Por outro lado, a assimilação de Monk parece ter um caráter político, segundo Kelley, pois no período em que os músicos negros começavam a atuar politicamente e a sonoridade vanguardista ia ao encontro dos ideais ligados aos movimentos por direitos civis, Monk era uma figura que aparentemente representava um modernismo menos politizado e radical.

Do ponto de vista dos Vanguardistas, a música de Monk era uma grande fonte de inspiração. Eles o viam com um membro de sua

comunidade. Suas composições eram mais tocadas do que as de qualquer outro compositor de fora do movimento. Ainda assim, sua postura em relação à nova música parece nunca ter sido muito receptiva: parecia ignorar o trabalho desses músicos, em entrevistas não costumava dar muito crédito às inovações e ficava especialmente incomodado com a forma que alguns músicos tocavam suas composições.

Quando eu tocava com [o clarinetista] Jimmy Giuffre... nós abrimos para o Ornette Coleman na *Jazz Gallery* e nós tocamos vários temas de Monk. Mas Thelonious odiou o jeito que tocamos sua música [...] Havia uma uma grande porta de metal que ele costumava bater durante nossa apresentação. Claro, quando Giuffre tocava a música de Monk, os acordes estavam todos errados (BUELL NEIDLINGER apud KELLEY, 1999, p. 142)

Ainda nos anos 60, Monk já era uma figura forte no campo do jazz e um símbolo em disputa, tanto sonoramente, quanto, especialmente nesse período, politicamente. É preciso entender, então, quais elementos constituem este cânone *Monkiano* e quais as características musicais e extramusicais que atraíram tanto o lado da vanguarda quanto o movimento conservador, e que mais tarde será reeditado pelo neoclassicismo. Ao mesmo tempo, necessário se faz observar como se criam as narrativas sobre sua vida e obra.

Em primeiro lugar é preciso ter em mente que a figura de Monk parece ter quase tanto impacto quanto sua música. Ele é comumente descrito como excêntrico, de personalidade forte, e se caracterizava por chamar atenção por seus chapéus estranhos e por dançar no palco durante o improviso de outros músicos. Ao mesmo tempo, tinha um ar distante, introspectivo, e, de fato, em épocas de crise, sua doença o fazia se fechar e ficar em silêncio por longos períodos. Kelley (2013, p. 1) aponta que a mídia retratava a imagem de Monk como primitivo, ingênuo e infantilizado, aparentemente no bom sentido. Estes estereótipos, não propriamente originais, de alguma forma respaldam a imagem de genialidade, de autenticidade, de integridade e autonomia. Esta questão pode ser vista em detalhes na discussão levantada por Leonard Meyer (2000) ao tratar das ideologias na música romântica do século XIX. Este caráter que se formou ao redor de sua imagem parecia combinar com a sonoridade de sua música (moderna, complexa, difícil

de apreender) e isto, certamente, teve papel importante na mediação do público e da crítica com a sua música e, ao mesmo tempo, essa aura, que foge aos padrões estabelecidos, foi um dos elementos que fez a vanguarda se identificar com sua figura. De outro lado, Kelley (1999) menciona que seu suposto alheamento e desinteresse por qualquer coisa que não fosse música – esta imagem de um homem que habita seu mundo individual –, foi apropriado pela narrativa conservadora como forma de representar um músico que não tinha qualquer interesse pela política e pelas questões sociais e raciais. De fato, não era comum que ele comentasse explicitamente sobre estes assuntos, ainda assim não parece possível dizer que fosse alheio às questões que aconteciam ao seu redor³.

Outro aspecto dessa mitificação, no caso mais ligado ao estereótipo do autodidata e do *self made man*, sugere que Monk não teria nenhum contato ou influência da música de concerto europeia. Seria, na verdade, quase desconhecedor da existência dela e não estaria corrompido pela ocidentalidade. Seu talento seria, por um lado, inato e, por outro, formado unicamente no contexto prático e na improvisação, mantendo sua integridade como homem negro. Estes estereótipos se mostram, primeiramente, falsos, como pode ser visto na biografia escrita por Kelley (2013, p. 1), que aponta que ele não só tinha conhecimento, mas também estudava a obra de compositores eruditos como Chopin. Ainda assim, esta separação radical da música de Monk com qualquer aspecto da música assim chamada “séria”, servia ao ideário conservador como forma de proclamar a “pureza” da tradição jazzística como um estilo exclusivamente americano. Em alguns casos, músicos da vanguarda, como por exemplo Cecil Taylor, que de fato teve uma educação formal erudita, eram imediatamente associados a compositores europeus como Schoenberg, Webern e Stravinsky. Nesse sentido, a narrativa conservadora propunha uma espécie de cisão entre os *jazzmen* puros, como Monk, e os músicos influenciados pela música erudita da vanguarda.

Do ponto de vista da linguagem musical, é possível observar algumas descrições, tanto do ponto de vista composicional, performático, como da forma como Monk trabalha em grupo. Marsalis (2008, p. 143) comenta que, diferente de seu comportamento excêntrico, sua música

3 Entre outros exemplos, Kelley (1999, p. 147) cita uma entrevista onde Monk critica a violência policial, demonstrando que o racismo e as questões sociais faziam, de uma forma ou outra, parte de sua vivência.

era lógica e matemática e, de fato, esta parece ser a descrição mais recorrente sobre os aspectos composicionais de Monk. É comum comparar suas composições com arquiteturas (KELLEY, 2013, p. 319), descrevê-las como intrincadas, com forte apelo a estrutura e, em certo sentido, Monk parece corroborar com esta visão ao comparar os músicos aos matemáticos (MARSALIS, 2008, p. 143). Esta narrativa de um Monk ligado à ordem, forma e estrutura, contraria a visão depreciativa dos críticos mais conservadores, que num primeiro momento consideravam sua música como caótica. Ao mesmo tempo, este emblema fortalece uma visão que prioriza o formalismo à abstração ou à expressividade, fortalecendo o campo neoclássico em detrimento ao pensamento vanguardista.

Do ponto de vista performático, fica evidente sua contribuição a um desenvolvimento mais expressivo, experimental, e menos tecnicista da prática do instrumento. Para alguns críticos de sua época, seu modo de tocar parecia inato e jamais ocorrera a alguém com sua personalidade mudar sua técnica em prol de evoluir musicalmente (KELLEY, 1999, p. 153). Williams (1993), no entanto, demonstra o oposto ao observar que em suas primeiras gravações usava uma técnica muito mais próxima dos pianistas de sua geração, em comparação com o estilo que viria a tocar mais adiante. Fica claro que Monk fez uma escolha: sacrificou aspectos técnicos, ergonômicos e de destreza, em prol de uma sonoridade, de uma expressão própria no instrumento.

Talvez um dos aspectos musicais que mais divida o campo neoclássico do vanguardista seja a visão sobre a estrutura do *ensemble*, ou seja, quais as relações hierárquicas dentro do grupo, quais as funções que cada instrumentista tem do ponto de vista estrutural, qual o grau de autonomia cada músico tem para improvisar e dialogar com os outros e qual a importância que a estrutura do tema tem no momento da performance. A busca dos movimentos vanguardistas foi principalmente por liberdade, pela autonomia dos instrumentistas, contra a separação entre solistas e acompanhamento, privilegiando o diálogo entre os músicos e a experimentação coletiva, para além de funções claras e estruturas de cada instrumento dentro do grupo. A composição de um tema prévio, quando havia, era apenas um ponto de partida e o que vinha depois era a aventura, como dizia Ornette Coleman (JAZZ, 2001). Nesse sentido, a harmonia e a estrutura do tema não eram um limitador, nem um guia para o improviso, podendo os músicos escolher outros caminhos para além da composição. Neste aspecto, o modo como Monk trabalhava com seus grupos pode ser bastante

paradoxal. Algumas vezes mais rígido, mais ligado às funções claras de cada instrumento, com um viés mais tradicionalista, outras dando mais espaço para os instrumentistas explorar suas composições, dando mais liberdade ao diálogo entre solistas e seção rítmica.

Kelley (1999, p. 150, 151) apresenta em seu texto o paradoxo da forma como Thelonious lidava com os grupos que o acompanhavam. Ele aponta, por um lado, o sentimento de liberdade que Coltrane tinha de poder fazer experimentações no período que integrou o grupo e comenta que Monk costumava deixar espaços na condução da harmonia, isso quando não saía do piano para ir ao bar ou dançar pelo palco, o que permitia um diálogo entre o solista e a seção rítmica, além de explorar outras opções harmônicas, como substituições de acordes, alterações e sobreposições. Neste sentido, a liberdade dos instrumentistas não deixa de ser uma característica da música de Monk, que foi apropriada por diversos grupos vanguardistas ao abolirem por completo o uso do piano e outros instrumentos harmônicos. Por outro lado, as estruturas de suas composições, por serem tão intrincadas e terem elementos tão rígidos de harmonia e contraponto, muitas vezes provocavam em alguns solistas um sentimento contrário, de pouco espaço e de contrição. A partir dos anos 60, quando montou seu grupo mais estável, parece ter optado por uma rigidez maior para as funções de cada instrumentista dentro do grupo. O baixo e a bateria passaram a ter menos espaço para experimentações rítmicas, com polirritmias e deslocamentos, passando de uma atribuição mais melódica e de diálogo, para uma função de acompanhamento, de manter o *swing* da música. Kelley lembra, de forma oportuna, o quanto o *swing* pode ser visto como um elemento, tanto político, quanto de validação e exclusão dentro da tradição jazzística, e como a vanguarda foi acusada de destruí-lo. Este uso do *swing* como emblema que caracteriza o que é e o que não é jazz, pode ser visto desde as críticas feitas ao “anti-jazz” de Coltrane até os comentários mais recentes, de músicos e críticos como Marsalis.

O que se mostrou até aqui é como estes elementos, visões e narrativas sobre Monk, tanto do ponto de vista musical, como extramusical, formam um emaranhado, uma rede de símbolos que vão sendo lidos, relidos e apropriados, de forma a validar visões de mundo, políticas e musicais, ajudando a formar este ‘campo’ e influenciando nas disputas dentro dele.

3. Ouvindo a cisma

Por fim, é conveniente fazer uma breve apresentação de algumas gravações que podem elucidar e dar base às discussões apresentadas anteriormente. A intenção não é propriamente de propor uma análise das peças, nem de categorizar as gravações como fazendo parte de um grupo específico, separando entre vanguarda ou neoclássico, pois em alguns exemplos essa divisão tende a não ser tão clara. A proposta é criar uma coletânea de composições de Monk interpretadas por outros artistas, em alguns casos álbuns inteiros dedicados à sua música e, a partir disso, observar como alguns elementos do estilo de Monk são apropriados por estes artistas e como estes artistas trazem suas marcas e sonoridades para as composições. Neste sentido, parece possível observar quais elementos sonoros e quais valores cada interpretação traz para o que até aqui se chamou de campo, lembrando que esta divisão e disputa, para além do meramente sonoro, também se baseia em questões retóricas, de filiação e políticas. Por isso, convém apresentar, por meio das gravações, um panorama do campo e suas contradições.

Ainda nos anos 50 e 60, no auge da carreira de Monk, suas composições já eram conhecidas e tocadas por outros músicos como *standards*. O tema *Round midnight* é um exemplo disso, pois foi tocado por músicos como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bill Evans, Sonny Rollins, Ella Fitzgerald e Miles Davis, tendo o último gravado o tema no álbum intitulado *Round about midnight*, de 1956, gravado junto com o saxofonista John Coltrane. Outros músicos dessa época compuseram temas em sua homenagem, como *Jump Monk* de Charles Mingus, *Hat and Beard* de Eric Dolphy e *New monastery* de Andrew Hill, gravado com a participação de Dolphy. Dentro deste grupo de músicos, que tencionava para uma estética mais vanguardista, algumas regravações de temas de Monk são emblemáticas, como ocorre com a versão de *Bemsha swing* gravada no disco *Jazz advance* de Cecil Taylor de 1956 que, embora tenha sido gravada num período precoce do movimento, traz uma sonoridade bastante experimental nos improvisos de Taylor. Outra gravação desse mesmo tema que vale ser comentada é a do disco *Avant-garde*, gravado em 1960, fruto de uma parceria de John Coltrane, Don Cherry, Charlie Haden, Ed Blackwell (que faziam parte do grupo de Ornette Coleman na época) e do Baixista Percy Heath. Esta gravação, sem um acompanhamento harmônico, ao estilo de Ornette, não parece ter sido uma seção muito confortável para Coltrane, visto que ele só voltaria a dispensar o piano anos depois. Neste sentido, essa

interpretação de *Bemsha swing* não se afasta muito dos parâmetros de pulso tonalidade e da harmonia original do tema, apesar da formação instrumental.

Um dos músicos que mais parece ter se engajado na música de Monk, ainda no final dos anos 50, foi o saxofonista Steve Lacy, que desde o começo de sua carreira demonstrou grande conexão com as composições de Monk. Ele e o baixista Buell Neidlinger formaram um grupo que, a princípio, tocavam temas de vários compositores, mas logo passaram a tocar apenas Monk. Eles gravaram em 1958 o disco *Reflexions* junto do pianista Mal Waldron e o baterista Elvin Jones, tocando apenas composições de Monk. O primeiro disco exclusivamente com as obras de Monk, gravado por outro músico que não o próprio compositor. Além de *Reflexions*, Lacy gravou, em 1960, ao lado do saxofonista Charles Davis, do baixista John Ore e do baterista Roy Haynes- o baixista e o baterista fizeram parte do grupo de Monk- o disco *The straight horn of Steve Lacy*, com temas de Monk e Cecil Taylor. Com influência da sonoridade de Ornette, este álbum também dispensa o acompanhamento harmônico, buscando uma sonoridade menos ortodoxa.

Usando como exemplo o tema *Criss-Cross* deste disco, é possível notar um pulso e um andamento fixo. O baixo caminha na mudança dos acordes do tema, mas, de fato, o improvisado dos sopros tende a uma liberdade maior em relação às tensões da harmonia, sem correr o risco de choques com os voicings do piano. Há também o protagonismo do baixo e da bateria e uma possibilidade maior de diálogo entre os músicos. Algo que vale ressaltar é o modo que Lacy toca trechos da melodia durante o solo de David, lembrando o próprio Monk, que costumava pontuar a melodia durante os solos de outros músicos, dando ênfase à melodia, como principal estrutura de organização do improvisado, e não à harmonia.

O disco *Thelonious Sphere Monk: Dreaming of the masters series vol.2*, de 1991, do grupo de *Avant Garde Art Ensemble of Chicago* com participação de outro dos herdeiros de Monk, Cecil Taylor, traz algumas composições em homenagem à Monk e dois temas seus: *Nutty* e *Round Midnight*. O registro traz uma sonoridade bastante vanguardista e, ao mesmo tempo, apela para elementos que remetem à música africana, como a própria capa do disco também remete. A versão de *Round Midnight* começa com sons percussivo metálicos,

de gongos, sinos, pratos e panelas. O trompete entra fazendo alguns efeitos. Com notas com bastante ar e som abafado, ele vai deixando a melodia transparecer aos poucos, de forma adlib tum. Um sino chama e a melodia se estabelece de vez. Agora com um arranjo de metais dando suporte a ela, junto entram a bateria e o baixo. Apesar do pulso se estabelecer e do baixo tocar as mudanças de acorde, em alguns momentos o tempo como que desaparece, ou se expande. A bateria deixa de marcar o pulso e a harmonia estaciona no acorde, esperando até que o trompete continue com a melodia. É ela que parece liderar a música. Os outros sopros a acompanham ou fazem pequenas intromissões com frases curtas, respondendo à melodia. A sonoridade do grupo vai ficando mais abstrata até que voltam os sinos, panelas, xilofone e outros instrumentos percussivos fazendo efeitos, enquanto o trompete, o saxofone e o baixo mantêm a melodia e a harmonia cada vez menos evidente. O xilofone, um tambor e um xequerê, criam uma levada que remete a músicas folclóricas, não ocidentais, enquanto o trompete sola numa sonoridade modal. A melodia volta mais uma vez com a bateria, baixo e sopros antes de uma pequena coda para o fim. Vale notar que, neste caso, a melodia novamente aparece como principal material organizador da performance, tal qual em Lacy.

Há algumas gravações e álbuns que não fazem parte da linhagem vanguardista vista até aqui, mas também não se enquadram no movimento neoclássico, que merecem ser comentadas. O trio formado por Chick Corea, Miroslav Vitous e Roy Haynes gravou em 1981 o disco *Trio Music*, em que metade dele é composto por temas livremente improvisados e a segunda metade por composições de Monk. O mesmo trio gravou o tema Pannonica, no disco clássico *Now he sings, now he sobs*. O baterista Paul Motian gravou um disco em homenagem ao compositor, chamado *Monk in Motian*, com o guitarrista Bill Frisell e o saxofonista Joe Lovano, além da participação de Gary Allen e Dewey Redman, no qual o uso da guitarra elétrica, especialmente na forma que Frisell toca, traz uma sonoridade não tradicional e a forma que Motian toca, de forma bastante livre, mesmo havendo claramente um pulso fixo estabelecido, também foge da estética pregada pelos padrões neoclássicos. O disco do trio do pianista Esbjorn Svensson, *Plays Monk*, contém, alternadamente, uma sonoridade jazzística mais tradicional, elementos de música pop mais moderna e, alguns momentos, grupo de cordas.

Dos grupos mais diretamente filiados a estética neoclássica, importa comentar duas gravações.

A primeira está no álbum *Standard Time, Vol 4: Marsalis Plays Monk*, do trompetista, e principal expoente desta estética, Wynton Marsalis. O disco é composto quase que inteiramente por música de Thelonious, com exceção de uma música em sua homenagem. A sonoridade é um resgate do espírito do *be-bop*, mas mescla também fortes elementos da música da região de Nova Orleans, como se pode ouvir, por exemplo, nos timbres dos sopros na primeira faixa, Thelonious, ainda que o improviso de saxofone remeta mais fortemente ao estilo *Bop*. Os arranjos de sopro em alguns momentos lembram uma sonoridade próxima a de Duke Ellington e algumas faixas, como *Brilliant Corner*, trazem elementos de música latina. Neste sentido, é pertinente observar que a proposta sonora neoclássica, para além de uma visão que visa conservar elementos da tradição, parece tentar criar uma imagem de tradição por meio de uma bricolagem de elementos pertencentes a fases distintas da história do jazz, que, como observado anteriormente, chocavam-se entre si no passado, buscando criar uma unidade, tanto de sonoridade, quanto retórica. Outra característica notável é a interpretação de Marsalis na balada *Ugly Beauty*. Nela é possível notar um alto grau de expressividade e de romantismo na interpretação da melodia. O uso do vibrato e o próprio reverb da gravação trazem esta sonoridade que parece se inspirar na estética de Miles Davis dos anos 50.

A segunda referência está na gravação de outro trompetista, Roy Hargrove, que no disco *Diamond In the Rough* interpreta o tema *Ruby my dear*, que contém o mesmo tipo de expressão romântica e é notável nos glissandos e vibratos do saxofone e do trompete. A interpretação de Hargrove da música de Monk mostra uma filiação forte tanto ao material bopiano quanto à sonoridade de Miles Davis dos anos 50.

4. Notas Finais

Neste trabalho buscou-se, de forma ainda preliminar, observar como as disputas ocorrem em torno dos cânones, no caso aqui da música e da imagem de Thelonious Monk, e da narrativa de uma tradição, em que cada grupo com suas identidades estéticas, musicais e políticas, busca se validar e encontrar seu espaço e reconhecimento dentro do 'campo', num processo que, em alguns momentos, pressupõe

distanciamentos, invisibilização e exclusões, como forma de delimitar o campo de afirmação, e, em outros casos, conquistar um lugar hegemônico nessa narrativa.

Talvez seja importante frisar que, embora este trabalho não tenha intenção de tomar partido na disputa pela sonoridade, ou pelo capital simbólico de Thelonious Monk entre os dois principais grupos apontados aqui, é evidente que ele não parte de uma neutralidade, nem estética e nem política, e nem poderia partir. Neste sentido, é necessário deixar claro que muitas das visões apresentadas se baseiam na percepção de que as narrativas que preconizam uma tradição teleológica do jazz, sobretudo baseada nos cânones bebopianos e neoclássicos, vêm buscado o apagamento e a invisibilização de determinados artista e estilos, principalmente da vanguarda e do *fusion*, como forma de criar uma hegemonia musical, estética, política e de valores dentro do campo do jazz e, em larga medida, vêm sendo bem-sucedidas.

5. Referências bibliográficas

AKE, David. *Jazz Cultures*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima; PAIVA, Rodrigo Gudín. *Toicinho Batera: notas e reflexões sobre a trajetória do baterista Lourival Galliani*. Opus v. 25, p. 122-143, maio/ago, 2019.

DEVEAUX, Scott. *Constructing the jazz tradition: Jazz Historiography*. Black American Literature Forum, Vol, 25, No. 3, 1991.

Jazz. Direção: Ken Burns. PBS, 2001. DVD, son., cor

KELLEY, Robin. *New Monastery: Monk and the jazz avant-garde*. Black Music Research Journal. Vol. 19, No. 2, 1999.

_____. *Thelonious Monk: The life and times of an american original*. United States, Aurum Press, 2013.

MARSALIS, Wynton. *Moving to the higher ground: how jazz can change your life*. United States, Wynton Marsalis Entreprises, 2008.

MCCLURE, Daniel Robert. *“New black music” or Anti-Jazz”: free jazz and the america’s cultural de-colonization in the 1960’s*. Fullerton, California State University, 2006

MEYER, Leonard. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámides, 2000.

THELONIOUS Monk: *straight no chaser*. Direção: Charlotte Zwerin. Produção: Clint Eastwood. Malpaso Productions, 1988. DVD, son., cor.

WILLIAMS, Martin. *The Jazz Tradition*. New York: Oxford University Press, 1993.

Sobre o autor

Graduado em Bacharelado em música (bateria e percussão) pela Universidade do Vale do Itajaí (2017). Tem experiência em artes com ênfase em música. Atuou como instrumentista em diversos trabalhos, principalmente ligados a música instrumental. Entre elas o Grupo de Percussão de Itajaí, e com o grupo circulou o espetáculo Ritmos do Mundo por algumas cidades de Santa Catarina pelo prêmio Elisabete Anderle, e no Rio de Janeiro no festival Floripa Tap nas Olimpíadas. É cofundador do Orfeu trio, grupo de música instrumental com quem lançou o disco Orfeu!, que concorreu ao prêmio de Melhor disco Instrumental no Prêmio da Música Catarinense de 2017. Participou ainda da gravação do disco Ainda há tempo do pianista Giovanni Sagaz. Participa do Ateliê contemporâneo da Escola Municipal de Música em São Paulo, onde reside atualmente.

Recebido em 01/08/2019

Aprovado em 01/10/2019