



---

**Artigo:** Électrique - Miles Davis 1968-1975

**Autor(es):** Laurent Cugny

**Fonte:** RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 2, Dezembro 2020

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

**Stable URL:** <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/e8794d83acba36905656ee16b539fdeb6cf98b9c>

---

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

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <https://www.iremuscnr.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>

O Caderno em Português da RJMA foi produzido em parceria com o [\[eMMa\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditátil](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil).

**Como citar este artigo:**

CUGNY, Laurent, “Électrique - Miles Davis 1968-1975”, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Dezembro 2020, p. 1-14. Disponível em:

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/e8794d83acba36905656ee16b539fdeb6cf98b9c>

---

---

# Électrique – Miles Davis 1968-1975<sup>1</sup>

Laurent Cugny

---

---

Ao contrário de *Las Vegas Tango – Une vie de Gil Evans*, meu primeiro livro, publicado em 1989 e ainda disponível, *Électrique – Miles Davis 1968-1975* encontrou-se rapidamente fora de circulação. No entanto, ao longo dos anos, as pessoas ocasionalmente me falavam desse livro, fossem elas leitores ou em busca. Além do interesse pelo trabalho em si, esses sinais persistentes poderiam se configurar como um indicador de que esse “período”, como dizem, ainda atraía interesse. Já havia a ideia, com o editor original, Christian Tarting (o mesmo de *Las Vegas Tango*), de uma possível reedição, mas isso não ocorreu. Obviamente, recebi com prazer a notícia de Philippe Gonin e as Edições Universitárias de Dijon terem decidido reacender essa ideia, o que torna possível apresentar esta nova edição hoje, o que me dá a oportunidade de retornar, mais de vinte e cinco anos depois, a esse “período”.

Tudo começou em 11 de julho de 1973. Eu acabava de me formar no ensino médio e um amigo do liceu me convidou para acompanhá-lo a um show de Miles Davis<sup>2</sup>. Eu não conhecia a música, mas conhecia o nome de Miles Davis, o que me evocava na época uma imagem sonora próxima a *Kind of Blue*. Sentado em um pátio na primeira sacada, eu observo um trompetista com grandes óculos escuros, apoiado em um pedal *nha-nha* – o mesmo usado por Jimi Hendrix –, trompete vertical, bandeira virada para o chão. O resto se trata de um magma sonoro denso emitido por um grupo de músicos, incluindo uma grande haste imóvel com um baixo Fender e um Buda com óculos também pretos, sentado em frente a uma pequena mesa com um violão nos joelhos. Na saída, meu amigo, que se orgulha de Stockhausen e da música contemporânea<sup>3</sup>, afirma que é uma ótima música, mas devo perceber que me deixou completamente indiferente. Mas não hostil. Eu não tenho o histórico musical dos verdadeiros amantes do jazz da época que, eles próprios, muitas vezes tinham grande dificuldade em penetrar essa música de Miles Davis de 1973. Minha cultura musical foi feita sobre um plano (discreto e sem adesão real da minha parte) de música erudita, por meu pai e sua escuta religiosa, aos sábados, de Tchaikovsky, Beethoven, Rachmaninov e Bruckner, além das aulas semanais de piano por vários anos. Eu não sabia nada sobre jazz, mas, por outro lado, a paixão musical começou há alguns anos com os Beatles (e em menor medida com os Rolling Stones). Em seguida, alguns grupos fundadores de hard rock, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath e outros MC5s, aos quais foi adicionado um conglomerado de pop-folk-soul, onde encontramos o *pêle-mêle* Creedence Clearwater Revival, Crosby, Fotos: Nash & Young, Conservas de Calor, Leonard Cohen, Otis Redding, Booker T. & MG's, etc. Mas nada de jazz.

15 de novembro de 1973, Paris, Palais des sports: novo show do grupo de Miles Davis (com os mesmos músicos). Eu assisto, sozinho, e desta vez a paixão é declarada. Entre as duas datas, descobri John Coltrane e Ornette Coleman, Porgy & Bess e In a Silent Way. O complexo pop-rock-folk-soul se afasta (mas não ficará jamais longe do ouvido), o jazz se instala definitivamente. E essa música de Miles Davis de 1973, não só não se tornará uma esquisitice

---

<sup>1</sup> Este texto corresponde ao novo prefácio redigido para a reedição do livro homônimo de Laurent Cugny, consagrado ao primeiro período elétrico de Miles Davis : CUGNY, Laurent, *Électrique – Miles Davis 1968-1975*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019 (1/ Marseille, André Dimanche, 1993).

<sup>2</sup> Este concerto foi publicado em CD : *Olympia 1973*, Trema 710460.

<sup>3</sup> Desde então, ele escreveu uma tese de doutorado em filosofia intitulada *Qu'est-ce que penser-en-musique ?*

colocada neste caminho de maneira circunstancial, mas uma das portas de entrada (com os outros dois músicos mencionados) que manterá um lugar privilegiado no meu panteão pessoal.

Acontece-se então, o tempo do aprendizado. Rapidamente tomei conhecimento de toda a discografia Davisiana que acabei dominando razoavelmente bem. Depois veio as publicações regulares dos álbuns duplos: *Big Fun*, *Get up/With It*, *Agharta*. *Pangaea* já estava reservada aos círculos de fanáticos, que eu havia integrado comprando esta última obra à preço de ouro, em “importação japonesa”, como dissemos na época (só fui descobrir *Dark Magus* e seu magnífico *stop chorus* do sax tenor de David Liebman em “Moja” bem mais tarde).

Então o fluxo foi interrompido, sem que ninguém soubesse exatamente o porquê. Os discos continuavam surgindo, sempre “duplos”, mas foram as curiosas compilações de peças, certamente todas inéditas, mas provenientes de períodos passados (o mais recente datado de 1970, incluindo este Guinnevere, que me marcou ainda mais porque eu já era um fã do álbum-fonte homônimo *Crosby, Stills & Nash*): *Circle in the Round* e *Directions*. Finalmente, a fonte seca completamente. Corria o boato de que Miles Davis estava doente. Em 1978 ou 1979, *Jazz Hot* publicou uma foto de Miles<sup>4</sup> bem mais magro, cercada por Larry Coryell e Masabumi Kikuchi, com quem uma sessão de gravação seria realizada. Mas ainda nada de sonoro.

Julho de 1981. Um disco, real, é anunciado. Ele chega aos nossos toca-discos (ainda em “vinil”, como se dizia): *The Man with the Horn*. Eu me vejo com os amigos (a fonografia também é no jazz um ato de sociabilidade, um fenômeno amplamente descrito desde então), colocando a agulha sobre o sulco, com certa apreensão, devo admitir. Brota, assim, dos alto-falantes, esse ritmo, infinitamente macio, de Marcus Miller e Al Foster em “Fat Time” (a pulsação binário-ternária era relativamente nova na época). Miles Davis toca trompete, com surdina. As frases “de antes” estão de volta, talvez um pouco menos majestosas, mas o charme ainda soa. Surge, no entanto, uma impressão que será confirmada: a violência ficou sonolenta, o príncipe das trevas voltou a ter mais luz, em duas palavras, ele “se acalmou”. A agulha chega ao centro do lado 2, nós ficamos felizes por ter encontrado um Miles Davis vivo, mas que nos deixa ainda com um pouco de vontade.

Primavera de 1982. A notícia corre: Miles tocará em Paris, no *Théâtre du Châtelet*, duas noites seguidas. Corro no primeiro dia até a bilheteria, mas já é tarde demais, todos os lugares da primeira noite desaparecem em duas horas. Decidido a não perder novamente, no dia seguinte chego ao balcão na primeira hora e consigo assegurar o bilhete. 3 de maio: Estou na quinta fila, quase no pátio. A orquestra começa, Al Foster no centro, Marcus Miller ao seu lado, Mike Stern, Bill Evans e Mino Cinelu. Miles entra e se posiciona ... na minha altura. O pavilhão se ergue, a alguns metros de distância, como se apontasse para mim. Eu escuto o som, no meu caso, fonografado há nove anos, ao vivo pela primeira vez. Acho que vou me lembrar disso a vida toda. Por mais que a fonografia seja adequada ao princípio da audiotatidade<sup>5</sup> e do jazz, o som direto, e ainda amplificado ... não é a mesma coisa.

<sup>4</sup> Também me renderei, aqui, a esse hábito generalizado, que consiste em chamar esse músico pelo seu primeiro nome, um uso muitas vezes ridículo em todos os outros casos, mas cujo significado nesse caso em particular é tal que pode ser necessário um dia questionar seu significado “coloquial”, pois parece refletir um sentimento compartilhado por unanimidade, não apenas de proximidade, mas da existência de um vínculo quase carnal.

<sup>5</sup> Audiotatidade é um conceito proposto por Vincenzo Caporaletti no contexto de sua teoria da música audiotátil, cuja principal característica é considerar a chamada música popular do ponto de vista de sua formatividade, ou seja, da maneira de formar. Sendo difícil definir esse conceito em uma sentença, diremos, então, que designa uma modalidade de representação e interiorização da música, passando pela audição e pela corporeidade, e não pela visualidade como é o caso das músicas fundadas sobre o *médium* da partitura e da representação visual do som (música escrita). Essa modalidade audiotátil entra em ação nas músicas que não utilizam esse *médium*, mas integrando ao seu regime a fonografia, como jazz, pop, rock, músicas do mundo de todos os tipos, etc. Veja as obras de Vincenzo Caporaletti e, em francês, Caporaletti, Vincenzo & Cugny, Laurent & Givan, Benjamin, *Improvisation, culture*,

Então o inesperado acontece. No meio de um ritmo robusto, Al Foster e Mino Cinelu se encontram em um duo inescapável: uma pane elétrica reduziu os outros ao silêncio. Momento de incerteza, o baterista para. Marcus Miller então pega um clarinete baixo (ou talvez um saxofone tenor) e começa a tocar uma linha de baixo. Al Foster assume, com vassouras, e Miles se junta a eles. Por alguns segundos, esse trio improvável (Mino Cinelu se juntou a eles?), revisita um jazz “acústico” que o líder não pratica há muito tempo. O público no céu, mas o Miles bem menos, se julgamos por um sinal desprovido de ambiguidades que ele enviará ao urdimento no final do show.

Então é a orquestra e o Miles Davis de *We Want Miles* que ouvimos naquela noite. Não restam dúvidas sobre as atmosferas crepusculares do primeiro período elétrico – já que agora deve ser chamado dessa maneira –, mas uma certa rouquidão, senão selvageria, ainda é perceptível, o que diminuirá ao longo dos anos desse segundo período elétrico. No entanto, ainda ouço “My Man's Gone Now” hoje com o mesmo prazer. O gerenciamento de intensidade está no auge, o início do solo de Bill Evans é um grande momento de improvisação, groove, jazz.

Os shows parisienses se sucederão - mais ou menos anualmente - aproximadamente na mesma proporção dos lançamentos. Eu assisto a quase todos eles. John Scofield se juntou ao grupo em 1983, então os teclados gradualmente retomam o poder. Mas não se trata mais dos pianos Fender Rhodes mais ou menos (na verdade mais) saturados de Keith Jarrett ou Chick Corea, mas de sintetizadores, mais frequentemente usados por Robert Irving III, que ao contrário, emitem sonoridades muito limpas, que agora chamamos de *eighties*, o que era legítimo na época, e é menos, hoje<sup>6</sup>. *Star People* ainda se encaixa no modelo de *We Want Miles*, além de John Scofield, que é brilhante. *Decoy* é mais moderado, alguns sinais preocupam, mas há sempre os belos momentos. A preocupação é confirmada com *You're Under Arrest* e a passagem simbólica da bateria de Al Foster, o único sobrevivente do primeiro período, ao sobrinho, Vince Wilburn, baterista quadrado como nenhum outro, e a confirmação da predominância dos teclados sempre suaves (onde está o órgão Farfisa na acidez de *Agharta?*) e fora do groove, assim como o desaparecimento na ponta do pé das guitarras de Stern ou Scofield.

*Tutu* é um parêntese, no que diz respeito à cesura estúdio-concerto, tão particular do período anterior. Essa música realmente não pode ser tocada no palco (provavelmente como a de *Bitches Brew* ou *On the Corner*). Conhecemos a história: Marcus Miller faz um modelo em casa tocando todos os instrumentos<sup>7</sup>. Miles decide que só precisa reproduzi-lo para obter um disco, sem ter que passar pela etapa logicamente planejada de tocar música por um grupo real na situação. E devemos admitir que o resultado é (sempre) convincente. Essa característica do envelhecimento acelerado dos sons do sintetizador, que afetou tanto as gravações dos anos 80 (à exceção de Weather Report e Joe Zawinul, mas Miles Davis incluso) aqui não se manifesta. É que o designer tem bom gosto e ele inegavelmente conseguiu inculcar uma forma de graça, através das composições, de seu senso de arranjo, de tocar baixo elétrico, em um conjunto coerente. O caso se repetirá mais ou menos com *Siesta* e, em parte, com *Amandla*, que terá menos sucesso, apesar de um belo “Mr. Pastorius”.

O caso da *Aura* também é especial. Assim como *Tutu* que é obra de Marcus Miller, *Aura* é de Palle Mikkelborg, que tenta uma experiência semelhante (projetar toda uma obra para um músico sem esse músico), mas de uma maneira completamente europeia, onde seu antecessor encontra-se num paradigma musical afro-americano (menos “afro”, por assim dizer). O

---

*audiotactilité : édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris, Outre mesure, 2016, e Fabiano Araújo Costa, *Poétiques du « Lieu Interactionnel-Formatif » : Sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Tese de Doutorado, Université Paris-Sorbonne, 2016.

<sup>6</sup> Dizem que Miles, que ofereceu um Oberheim Ob-x a Gil Evans, teria dito à ele algo sobre as imitações de som de trompete: “eles adotaram o modelo dos brancos”.

<sup>7</sup> Ver Gonin, Philippe, *Entretien avec Marcus Miller*, en ligne, [https://www.academia.edu/34207457/Entretien\\_avec\\_Marcus\\_Miller](https://www.academia.edu/34207457/Entretien_avec_Marcus_Miller).

trompetista dinamarquês produz um som completamente diferente, em cores, dissonância, espessura, ao invés de groove e uma certa fluidez hedonística. Esse registro era intrigante na época, mas podemos dizer que é um sucesso, devido em grande parte ao seu talento de conceituador.

Porque temos que enfrentar as evidências da última parte da carreira de Miles Davis: ele não mais concebe a música no senso próprio do termo, mas se contenta em colocar seu trompete na obra produzida por outros. E com isso, faz novamente o que de alguma maneira sempre fez (veja os desenvolvimentos sobre esse assunto neste livro). Mas desta vez, trata-se realmente um toque final, mesmo que retenha uma beleza inegável, como evidenciado pelas intervenções nas músicas de Shirley Horn (“You Won’t Forget Me”) ou John Lee Hooker (*Hot Spot*)<sup>8</sup>. Uma último *Tutu* em hip-hop, póstumo (*doo-bop*) confirmará essa realidade, final.

A partir de 1987, as passagens no palco permitiam ouvir outra coisa, um rabo de um cometa de grupos do início da década, ou um transatlântico gradualmente perdendo impulso, com suas placas um tanto cômicas mantidos à distância de um braço (“Erin”, “Kenny”, “Foley” ...), suas eternas versões-xarope de “Time After Time”, que certamente não careciam de charme, mas nos encorajavam a voltar nostalgicamente ao “Fat Time” sem nem ousar sonhar com “Calypso Frelimo” ou “Ife”. Devo, no entanto, ser honesto em dizer que sempre gostei desses shows, talvez por causa da presença física do som, do Miles ao vivo (mesmo de longe), mas hoje eu realmente não sinto nada ao ouvi-lo em disco (*Live Around the World*)<sup>9</sup>.

Junho de 1991: descobrimos que Miles Davis revisitará sua carreira, em Montreux, sob a liderança de Quincy Jones. Recebo até um telefonema de Gil Goldstein, encarregado de completar a orquestra com músicos europeus (George Gruntz será o intermediário). Desta vez é a irritação que predomina. Nunca fiquei muito entusiasmado com a idéia de recriar os registros históricos de Miles Davis com Gil Evans, porque pensei (e ainda penso) que isso é essencialmente fonográfico, não cênico. Mas quando soube que Quincy Jones queria aumentar a orquestra, ou mesmo dobrar a equipe, pensei que era uma idéia quantitativa, mais de um *showman* do que um músico. Então eu não quis assistir a esse concerto de Montreux, não mais que o da Villette, mesmo sendo a poucos passos da minha casa, algumas semanas mais tarde. As gravações em vídeo que pude ver mais tarde infelizmente confirmaram minha decisão. A imagem de um Miles Davis que não conseguia mais tocar em “Boplicity”, não tanto por causa de um nível técnico mais baixo, mas simplesmente porque seu cérebro musical abandonou essa música por um longo tempo e não pôde recriá-la por milagre, se vendo ombro-à-ombro com um Wallace Roney que, ao contrário, encontrava-se no topo de sua arte nessa música (e até mesmo parecendo fisicamente com o Miles da época), era insuportável para mim. O mesmo acontece com o desfile do velho sideman na Esplanade de la Villette (este hilário Herbie Hancock segurando o teclado-guitarra; especialmente não assista aos vídeos do segundo quinteto então ...). O mais difícil era pensar que Miles havia cedido, *in extremis*, a essa idéia de *agradar ao público*, logo ele, que havia baseado toda a sua carreira no respeito ao público, o oposto da bajulação.

Setembro de 1991: o mundo descobre a morte de Miles Davis. Essa saída fracassada do último show só aumenta a profunda tristeza sentida. Amargura redobrada por um artigo insuportável de Serge Loupien em *Libération*, que definitivamente não perdia a oportunidade de se distinguir. Estávamos órfãos. Mas a nostalgia não é de grande utilidade musicológica. Foi também o começo da entrada na história – ou na teleologia – ou seja, a apreensão global, não mais de uma carreira, mas agora de uma obra. Esse último período elétrico, o único que eu pessoalmente vivenciei no dia-a-dia, com sua relutância e decepções, anunciou uma reavaliação de tudo o que o precedeu, implicando *de facto* que o final do primeiro período elétrico foi de fato

<sup>8</sup> Mas devo admitir que nunca tentei ouvir as intervenções de Paolo Rustichelli ou Cameo, assim como a música do filme *Dingo* (que eu não vi, assim como o episódio de *Miami Vice*, onde Miles aparece como ator).

<sup>9</sup> Às vezes é até um certo constrangimento que se manifesta.

um ponto culminante, uma tese que ainda me parece hoje, uns vinte e cinco anos depois, defensável.

Em 1983 e 1985, apareceram os dois volumes da biografia monumental de Jack Chambers. A bibliografia sobre Miles Davis ainda era rudimentar. A única verdadeira biografia anterior a esta *opus magnum* foi o livro de Bill Cole, publicado em 1974, onde chamou *On the Corner* de “um insulto ao intelecto das pessoas”<sup>10</sup>. Isso estabeleceu um paradigma de inspiração barakiana<sup>11</sup> que durou muito tempo e ainda é ativo entre alguns observadores, que pode ser resumido da seguinte forma. Miles Davis e John Coltrane escreveram algumas das páginas mais brilhantes da música afro-americana juntos. Então o caminho deles se separa, um continua no caminho do formalismo com o segundo quinteto, enquanto o outro aprofunda uma busca espiritual que culmina em *A Love Supreme* e em outra *Ascension*, interrompida por sua morte em 1967. É precisamente o momento desde o início da mudança de Miles em direção à eletricidade, isso não sendo visto como uma opção musical, mas sintomático da tentação do comercialismo, da busca de sucesso com o público branco e da traição do ideal afro-americano. Miles Davis, com seus trajes italianos, seus Ferraris, torna-se, assim, a anti-imagem do destino afro-americano, encarnado na mais alta e na maior pureza por John Coltrane (e em sua versão mais política de Charles Mingus e Max Roach).

O livro de duas partes de Chambers aparece, portanto, como primeiro trabalho importante, deixando de lado a posição moral de analisar em detalhes, dia após dia, o trabalho davidiano então em andamento<sup>12</sup>. Isso não o impede de evocar, na água, questões políticas, raciais e de identidade, juntamente com uma análise cuidadosa do desenvolvimento musical. Devorei esses livros e, já conhecendo bem o trabalho gravado, pude aproveitá-lo ao máximo e adquirir um conhecimento mais completo desse trabalho, e assim melhor aproveitá-lo ainda mais.

O outro texto decisivo que eu havia lido ao escrever *Electric* era, obviamente, a autobiografia feita com Quincy Troupe, na minha opinião um dos maiores livros sobre jazz<sup>13</sup>. Miles fala muito sobre sua música e os músicos que a fizeram. Ele não fornece receitas de fabricação, nem fala como analista (como André Hodeir poderia ter feito por exemplo), mas, na moderna Zarathustra, comunica um espírito e fornece informações sobre estados de espírito, intuições, sensações. O que o torna, na minha opinião, o documento mais precioso, inclusive analítico, sobre essa música e sua evolução.

Inúmeros livros seriam publicados após sua morte (e, de fato, após a escrita de *Électrique*). Devo admitir que não li todos, tendo sentido a necessidade de mudar de assunto. Deve-se notar, no entanto, que Miles Davis é, juntamente com Louis Armstrong, Duke Ellington ou John Coltrane, um dos poucos músicos de jazz que gerou diversas publicações, ou seja, não apenas biográfico. É claro que surgiram novas biografias (de John Szwed e Ken Vail, para não mencionar a crescente reedição de Ian Carr), mas também vimos testemunhos, análises musicológicas muito extensas, antologias de textos. Duas discografias completas e vários trabalhos também apareceram nos períodos elétricos, mas o mais notável são as cinco referências, pelo menos em um único álbum, *Kind of Blue*<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Bill Cole, *Miles Davis – A Musical Biography*, New York, William Morrow, 1974, p. 165. A única biografia, de meu conhecimento, anterior a esta apareceu em 1961 (James, Michael : *Miles Davis*, New York, A.S. Barnes, 1961).

<sup>11</sup> Em referência à Amiri Baraka (*alias* LeRoi Jones).

<sup>12</sup> Eu só descobriria depois *Round About Midnight* d'Eric Nisenson, por ocasião da publicação de sua tradução em francês (Nisenson, Eric, *Round About Midnight - Un portrait de Miles Davis*, Denoël, 1983) bem como a biografia de Ian Carr (Ian Carr, *Miles Davis – A Critical biography*, London, Quartet, 1982).

<sup>13</sup> Miles Davis & Quincy Troupe, *Miles – The Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1989. Tradução francesa : *Miles – L'autobiographie*, traduction Christian Gauffre, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.

<sup>14</sup> Veja a bibliografia em anexo e também a do site final sobre Miles Davis, Miles Ahead, criado e mantido por Peter Losin : <http://www.plosin.com/milesahead/mdBibliography.aspx>.

Em 1985, decidi embarcar em uma biografia de Gil Evans, um projeto nascido da necessidade de encontrar um pretexto para conhecê-lo. Essa estratégia foi dar frutos inesperados desde que esse encontro ocorreu, pela primeira vez em fevereiro de 1986, por ocasião de sua vinda como convidado do concerto inaugural da National Jazz Orchestra, recentemente criado e colocado sob a direção de François Jeanneau, depois ele levou a vários outros, em sua casa em Nova York em março do mesmo ano, para uma série de entrevistas convocadas para alimentar o que se tornaria dois anos depois *Las Vegas Tango – Une vie de Gil Evans*. Durante essas entrevistas, houve muita conversa aqui e ali sobre Miles Davis, mas não posso dizer que aprendi coisas novas nem que minha visão do trompetista tenha mudado radicalmente. Após a publicação em 1989, senti a necessidade de fazer um balanço desse famoso "período elétrico" que havia contado muito em minha construção musical. Certamente, como sempre, o fato da época: quinze anos se passaram desde os últimos incêndios desta fase davídica. Enquanto isso, o jazz evoluiu muito, o jazz-rock que teve sua origem nessa música se desenvolveu ao longo da década de 1970 e finalmente perdeu força durante a seguinte. Nos anos 80, também havia surgido um neoclassicismo sob o ímpeto em particular de Wynton Marsalis, mas nenhum movimento se impôs como marcador incontestável desta década.

Maio de 1996: Segunda *Miles Davis Conference* organizada na Universidade de Saint Louis (Missouri) pelo professor de estudos literários Gerald Early. Dois europeus foram convidados, ambos trabalhando no período elétrico: Enrico Merlin e eu. Não consegui encontrar a lista completa de palestrantes e assuntos, mas lembro que uma das esposas de Miles Davis estava presente, seu irmão e talvez sua irmã também, além do saxofonista e *sideman* Gary Bartz. Na parte científica, fiquei impressionado com o fato de apenas um orador ser afro-americano. E ficou claro que, ao contrário de todos os outros, ele só se interessava moderadamente pela música *per se*, a fim de favorecer contextos e, acima de tudo, condenava a "deriva" de Davis nos últimos períodos. Ilustração adicional do "paradigma barakiano" mencionado acima.

Cheguei no dia anterior ao início da conferência e, no hotel, esbarro em Teo Macero, que aparentemente se sentindo um pouco sozinho, me convida a jantar com ele. Estamos no início da publicação em série das caixas que darão acesso a quase todas as gravações e transformarão a visão do trabalho de Miles Davis em geral. Por enquanto, apenas o *Complete Live at Plugged Nickel* acaba de ser lançado pela Sony Japan, que não usou o Teo Macero para sua produção. Mal sentado, ele me fez duas perguntas, num tom levemente vingativo: "Você ouviu o cofret *Pugged Nickel?*" "O que você achou?" Sinto que a atmosfera do jantar está totalmente condicionada pela minha resposta. Então chuto cautelosamente com um "sim, ouvi um pouco, mas não realmente". E em seguida, "eu concordo com você, é muito ruim!" O que havia de tão ruim nessa publicação? Não tanto o fato de Miles não estar em sua melhor forma<sup>15</sup>, mas o conceito geral, simbolizado pela ausência de edição e trabalho no som, privilegiando a ideia de "bruto intocado", ao contrário da sua, ao contrário, com base no retrabalho de um material original que remete a um estatuto de um material que demanda ser significativamente transformado para alcançar um novo resultado, publicável como tal<sup>16</sup>.

No momento da separação, ele me entrega um leitor DAT (estamos no curto período em que esse formato digital é um padrão profissional) contendo uma fita. "Escute isso, você vai me devolver amanhã". Quando chego ao meu quarto, ouço a fita e não consigo acreditar nos meus ouvidos: ouço uma suíte sumptuosa de doze minutos de uma orquestra organizada por Gil Evans e Miles Davis como solista. No entanto, neste momento, nada apareceu dessa equipe histórica

<sup>15</sup> Todo o ano de 1965 foi marcado por problemas de saúde muito graves, incluindo duas operações no quadril (John Szwed, *So What: The Life of Miles Davis*, London, Random House, 2003 (1/ New York, Simon & Schuster, 2002, p. 248-254).

<sup>16</sup> Na época, Macero publicou trechos desta série de *Plugged Nickel* na forma de um único álbum intitulado *Cookin' at the Plugged Nickel*. O espaço sonoro é tratado de uma maneira radicalmente diferente, com a adição de uma reverberação muito ampla.

desde as gravações de 1962 e *Quiet Nights*. No dia seguinte, devolvo o dispositivo e a fita, mas não me lembro mais do que Teo Macero me falou sobre a fita, exceto que eram Miles e Gil. No ano seguinte, chegou o primeiro set da série Columbia (número 2), a gravação completa em estúdio de Miles Davis com Gil Evans. Somente títulos pós-1962: quatro tomadas de uma peça intitulada “Falling Water”, gravadas em 16 de fevereiro de 1968 (essa “composição” é na verdade uma montagem de vários fragmentos, alguns dos quais apareceram de várias formas nas gravações anteriores de Gil). E me lembro bem que o que Teo Macero me fez ouvir foi uma montagem dessas gravações. A decepção é o auge do prazer experimentado em Saint Louis. Esse material, oferecido dessa vez em sua forma bruta, não é entusiasmante, mesmo que, como sempre, contenha momentos de graça devido à escrita de um e a performance musical do outro. E foi precisamente toda a arte de Macero de transformar essa matéria-prima em jóia, o que deveria confirmar (na minha opinião) a publicação dos *box* subsequentes, *Complete Bitches Brew* ou *Complete Jack Johnson*, por exemplo, que não oferecem, no que tange o essencial, a potência das publicações originais, reunidas (mesmo que se possa encontrar, em especial nos originais não publicados, passagens esplêndidas).

Finalmente, em 1997, *Panthalassa* apareceu: as fitas de *In a Silent Way* haviam sido disponibilizadas para Bill Laswell, que havia realizado sua própria revisão, através de montagens e um trabalho de pós-produção novos e pessoais. Mais uma vez, relativa decepção e confirmação de que Teo Macero não era apenas um ator importante de álbuns do período “dele”, mas também um *artisan de génie*: não era suficiente integrar o princípio de edição e processamento do material sonoro, tinha que ser feito de uma certa maneira, própria, única (ou foi um efeito de recuo e do que pode ser descrito como autenticidade: também era necessário fazer *naquele* momento, o que era obviamente inacessível a Bill Laswell).

\*\*\*

Que lição pode ser aprendida, *a posteriori*, com a publicação dos cinco *coffrets*<sup>17</sup> sobre o trabalho de estúdio deste primeiro período elétrico? Primeiro, deve-se notar com Philip Freeman<sup>18</sup> que essa não é realmente uma gravação completa, como costuma ser anunciado. Contudo, permanece o fato de que uma grande quantidade de material não publicado foi produzida nessas ocasiões. Por um lado, os *takes*, se não integrais, mas em todo caso, mais longos do que as versões originalmente publicadas. Por outro lado, as músicas que não foram selecionadas. No primeiro caso, resta envolver o equivalente ao trabalho que Enrico Merlin realizou sobre o funcionamento da orquestra de Miles Davis em gravações ao vivo desse período. Lá onde Davis tentou meticulosamente entender como um sistema de sinais permitia ao músico ir de um motivo à outro e, assim, desenvolver sua música em tempo real<sup>19</sup>, seria necessário para o trabalho em estúdio a partir das tomadas brutas, estudar como o trabalho de edição foi realizado, ou seja, submeter o trabalho de Teo Macero a um exame à altura.

Antes de conhecer os resultados desta pesquisa, no meu entendimento ainda a ser realizado, já podemos arriscar algumas considerações. Eu diria que ouvir cronologicamente todo esse material leva mais à confirmações do que à revelações. Uma delas é que essa música é o produto de um processo específico que começa com a escolha de músicos e instrumentos. A partir do momento em que Miles Davis começa a se afastar do formato do quinteto – ou seja, desde as tentativas de adicionar a guitarra no final de 1967, mas principalmente da multiplicação de teclados no início de 1969 e o aumento geral no número de músicos – o som do conjunto é inicialmente imaginado. Dependendo da convocação de um, dois ou três tecladistas, que são distribuídos entre eles de maneira variável, piano elétrico, órgão, sintetizador e outros teclados da

<sup>17</sup> Ver a discografia nos anexos.

<sup>18</sup> Freeman, Philip : *Running the Voodoo Down: The Electric Music of Miles Davis*, San Francisco, Backbeat Books, 2005, p. 216.

<sup>19</sup> Merlin, Enrico & Rizzardi, Veniero : *Bitches brew: genesi del capolavoro di Miles Davis*, Milano, Il saggiaatore, 2009.



Fender Rhodes, dependendo da escolha do contrabaixo ou do baixo elétrico, possivelmente agrupado em dois, dependendo de você ligar para um ou dois bateristas, escoltados por um, dois ou três percussionistas, dependendo de se usar ou não tabla e cítara, o som é necessariamente predeterminado por essas opções de antemão. Já havíamos observado neste volume que um dos paradigmas mais eficazes consiste no par de teclados - guitarra. Os teclados começaram a ocupar os palcos no início do processo com o trio Hancock / Corea / Zawinul de *In a Silent Way*. Este também é o momento em que John McLaughlin chega, mas ele ainda tem o som civilizado, jazz - que o guitarrista nos faz ouvir em seu próprio álbum *Extrapolation* -, que já era, à grosso modo, o das primeiras tentativas de adicionar o instrumento com George Benson e Joe Beck. Então, o processo evoluirá com o apagamento completo dos teclados de 1973, mas principalmente com o endurecimento, a sujeira do som da guitarra solicitada por Miles Davis à McLaughlin (ou ele já tinha esse som na sua *bag of tricks?*). Outra oposição: se os tecladistas são diversificados – nada menos que oito, além do próprio Davis, são ouvidos entre 1968 e 1974<sup>20</sup> – a guitarra é usada pelo único John McLaughlin desde sua aparição até uma única sessão (6 de junho de 1972) onde é dobrada com a de David Creamer<sup>21</sup>, prenúncio do que pode ser considerado uma conclusão com a aparição do par Reggie Lucas - Pete Cosey<sup>22</sup> e o estabelecimento de papéis importados da soul music entre guitarra de ritmo e guitarra solo - e o desaparecimento definitivo de teclados em outras mãos que não as do próprio Davis.

A segunda fase do processo é a da pré-composição, que sabemos que é bastante reduzida (mas acima de tudo diferente) em comparação aos usos tradicionais do jazz. No máximo, uma linha melódica com alguns acordes, mas geralmente um ou outro apenas, ou até um simples motivo de baixo. O terceiro momento é o da navegação à vista (“de ouvido” se a expressão existia), a de ouvir o material vivo, no processo de criação, curvado por toques sucessivos ou, ao contrário, deixado acontecer. É aqui que a intuição é central, uma ilustração ideal da ideia de formatividade de Luigi Pareyson, forma formante e forma formada<sup>23</sup>. A quarta e última fase é a da pós-produção: escolha do material, processamento e edição do som.

Portanto, confirmação desse processo, cuja nova visão é autorizada pelo material recém-publicado. Confirmação também do caráter indispensável de cada uma das quatro fases deste processo, em particular da quarta: as tomadas (mais ou menos) integrais são muitas vezes um pouco entediadas de ouvir, o que não é surpreendente. As três primeiras dessas fases exigem necessariamente a quarta, uma certa classificação é necessária. O aborrecimento às vezes sentido vem do fato de estarmos diante de um processo interrompido em sua fase 3, ou seja, incompleto. Ou seria um efeito retroativo do produto no processo: nos acostumamos às músicas quando elas eram publicadas, ouvidas e ouvidas novamente. Essa escuta também participou na fabricação desses trabalhos, como nos foram originalmente apresentados. Seria uma quinta fase (após a

<sup>20</sup> Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, Larry Young, Keith Jarrett, Harold I. Williams, Lonnie Liston Smith, Cedric Lawson.

<sup>21</sup> E aqui encontra-se o último de McLaughlin com Miles Davis avant 1985.

<sup>22</sup> Reggie Lucas apareceu no estúdio em 23 de agosto de 1972. Foi somente em 5 de junho de 1973 que Pete Cosey entrou em cena.

<sup>23</sup> “Como operação própria dos artistas a arte não pode resultar senão da ênfase intencional e programática sobre uma atividade que se acha presente em toda a experiência humana e acompanha, ou melhor, constitui toda manifestação da atividade do homem. Essa atividade, que de modo genérico é inerente a toda a experiência e, se oportunamente especificada, constitui aquilo que propriamente denominamos arte, é a ‘formatividade’, um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o ‘modo’ de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolavelmente, invenção. Todos os aspectos da operatividade humana, desde os mais simples aos mais articulados, têm um caráter, ineliminável e essencial, de formatividade. As atividades humanas não podem ser exercidas a não ser concretizando-se em operações, isto é, em movimentos destinados a culminar em obras; mas só fazendo-se forma é que a obra chega a ser tal, em sua individual e irrepitível realidade, enfim separada de seu autor e vivendo vida própria, concluída na indivisível unidade de sua coerência, aberta ao reconhecimento de seu valor e capaz de exigí-lo e obtê-lo. Nenhuma atividade é operar se não for também formar, e não há obra acabada que não seja forma.” (Luigi Pareyson, *Estética – Teoria da Formatividade*, trad. Ephraim ferreira Alves, Petrópolis, Vozes, Col. “Estética Universal”, 1993, p. 20).

escolha de instrumentos e músicos, pré-composição, gerenciamento de gravação e pós-produção em tempo real), que também pode ser vista como um terceiro momento adicionado à dualidade de Pareyson, agora bem conhecida na musicologia: após a forma formante e a forma formada, vem a forma construída pelo receptor. Retornar à um material anterior, mesmo gerador, torna difícil ou mesmo impossível concebê-lo como uma obra, ou mesmo como “original”, mas simplesmente alternativa, porque o estatuto estético já estava atribuído. “On the Corner” ou “Go Ahead John” são os trabalhos publicados, respectivamente, em 1972, no *On the Corner*, e 1974, no *Big Fun*. É muito difícil substituí-los pelas tomadas mais longas ou pelos diferentes fragmentos que foram editados. E se pudermos considerar que no regime fonográfico qualquer fragmento, a partir do momento em que é publicado atinge o status de obra, permanece o fato de que a história da publicação passa a formar esse status<sup>24</sup>.

Algumas considerações devem ser levantadas neste ponto, que toca a questão do processo-produto. Existem duas posições opostas sobre esse assunto, uma considerando que a primeira é mais importante que a segunda. É notavelmente defendida por certos defensores da improvisação livre. A outra, sobre a qual eu argumentei à época em *Analyser le jazz*, consiste em afirmar que, por um lado, em um regime de oralidade ou audiotatibilidade, é impossível acessar o processo sem passar pelo produto, sendo portanto, essencial olhar para o segundo para conhecer o primeiro, e que por outro lado, deignorar o produto, considerado em última análise como um apêndice mais ou menos acessório, não faz sentido, nem musicalmente nem do ponto de vista da recepção. Desses dois pontos de vista, algumas vezes surgem certos posicionamentos do ponto de vista da análise. A abordagem que defendo promove a análise como um meio de conhecer o produto, passando pelo processo e vice-versa, enquanto o outro favorece, por exemplo, uma análise de processo, como é o caso de Clément Canonne<sup>25</sup>, ou às vezes nega qualquer relevância para o próprio exercício analítico (Derek Bailey). O que aprendemos sobre esse ponto com as reedições aumentadas do trabalho de Miles Davis que estamos falando aqui? Dependendo do ponto de vista, seja uma confirmação de que apenas o processo conta, ou uma nova visão da articulação entre processo e produto através de um produto diferente (ou apresentado de forma diferente).

\*\*\*

No entanto, as peças inéditas que apareceram com a publicação dos cinco *coffrets* não devem ser negligenciadas. Outra questão surge sob essa nova luz: qual foi o processo de seleção operado pelos produtores dessa música? Difícil dizer (novamente, um estudo mais exaustivo certamente forneceria respostas). Permanece a apreciação pessoal, essa apreciação estética intuitiva que, no entanto, permanece na origem do processo de recepção. Por mais que às vezes tenhamos a impressão de que certas músicas não “funcionam”, como se definiria por essa expressão improvável mas muito sensível, como em outros casos, podemos estimar que os

<sup>24</sup> Isso nos leva de volta ao debate ontológico sobre a definição do trabalho do jazz, discutido em Laurent : *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure, 2009, p. 44-90.

<sup>25</sup> “Analisar improvisação é, portanto, analisar uma relação, um relacionamento, entre uma certa estrutura sonora e as heurísticas adotadas por um ou mais músicos para alcançar essa estrutura sonora. Essa análise procedimental da improvisação provavelmente se baseará em dois princípios: 1 ° primeiro, assim que examinarmos a sequência sonora realmente produzida, não devemos hesitar em recorrer sistematicamente à análise linear, que pode parecer muito descritivo em outros contextos. [...] 2) a seguir, trata-se de levar em conta essa camada “intencional” que existe na improvisação. Isso é verdade no caso da improvisação individual, onde a lacuna entre intenção e realização torna possível restaurar o conceito de acidente a sua plena fecundidade; isso é obviamente ainda mais crucial no caso da improvisação coletiva, onde não podemos nos limitar a levar em conta o conteúdo acústico e musical do sinal” (Clément Canonne, « Sur l’ontologie de l’improvisation », in Arbo, Alessandro & Ruta, Marcello, *Ontologie musicale – Perspectives et débats*, Paris, Herman, 2014, p. 319). No entanto, deve-se notar que essa proposição inscreve-se, e deve, portanto ser compreendida, em uma introspecção muito completa sobre a ontologia da improvisação.

excluídos do momento poderiam ser trazidos à luz com vantagem. No meu panteão pessoal, eu teria mantido “Early Minor”, “Feio”, “Recordações”, “Big Fun/Holly-wuud” e “Mr Foster”.

O que traz uma consideração final sobre esta edição de material não publicado. Outra confirmação é a da evolução durante esse período. Às vezes se diz que o casal *In a Silent Way - Bitches Brew* respondeu, dez anos depois, ao formado por *Kind of Blue* e *Sketches of Spain*, com um primeiro mandato bastante impressionista seguido por outro mais solar. O que não carece de relevância. Mas visto teleologicamente, o primeiro par se apresenta como o início do período elétrico e os dois álbuns têm isso em comum que parecem quase acústicos em comparação com a eletricidade feroz que ouvimos desde *On the Corner* e que culminará no material fundido de *Agharta* e *Pangea*. De fato, é uma espécie de descida ao inferno acústico, uma marcha inexorável em direção à escuridão e à selvageria elétrica que está relacionada com essa progressão, onde, ao final, a noção de impressionismo não tem mais nada do que podemos legitimamente atribuir ao mesmo o clima etéreo de “In A Silent Way”, “Ascent” ou “Recollection”, e talvez também com “Sanctuary” em *Bitches Brew*. Mesmo ouvindo essa obra-prima de interioridade, que é o “He Loved Him Madly”, de 1974, mesmo que a nuance evolua por mais de 32 minutos do piano quádruplo para o mezzo piano, não há mais luz alguma aqui, mesmo que fosse moderada, mas com uma acidez acústica estranha a qualquer prazer impressionista<sup>26</sup>.

Resta a eterna pergunta da diferença entre música de estúdio e música de palco, respectivamente, no caso de Miles Davis. Provavelmente ela sempre existiu. O trompetista associa à esses dois lugares as dinâmicas do toque do instrumento e do grupo diferentes. Quando ele precisou firmar seu contrato com a Prestige em 1956 para poder entrar de mãos livres na Columbia, gravou três álbuns durante o dia, apenas um *take* por música, todos os *standards*. Como no palco, poderia-se dizer. Mas ainda há algo mais, o que provavelmente não se deve à troca ausente com o público na situação do estúdio. Na minha opinião, essas são questões de dinâmica temporal que considero primárias. Certas peças acabam se tornando atemporais, através de sua repetição em *giggs*, clubes e concertos. A música evolui passando de um desses shows para o próximo, principalmente em função da frequência mantida. É nesta vida que os repertórios são forjados (eles mesmos, por assim dizer). Algumas peças precisam ser colocadas de volta no tear quase todas as noites. Dependendo do período, será “Round About Midnight”, “So What”, “Seven Steps to Heaven”, “Footprints”, “Turnaroundphrase”. Diferentemente, outros nunca conhecerão outra coisa senão o ar confinado do estúdio de gravação: “Flamenco Sketches”, “Iris”, “Water Babies”. A tendência se acelera com a escassez temática que começou ao mesmo tempo que o primeiro período elétrico. Os grupos pós- “Lost Quintet” tocam cada vez menos composições e cada vez mais grooves. Não é de surpreender, uma vez que vimos surgir temas como “Untitled Original” ou “Call It Anythin”, que diz tudo, em resposta à pergunta que imaginamos angustiada do produtor perguntando o que deve estar escrito no rótulo da fita do concerto que acabou de ser gravado (como aconteceu na Ilha de Wight, em 29 de agosto de 1970). No entanto, a mesma evolução começou no estúdio (seria difícil cantar os temas de *Big Fun*). No entanto, esses são sempre espaços diferentes para trabalhos diferentes. Vejo como uma questão, de temporalidade, como dissemos, mas também de som. O trabalho de som no estúdio é específico. O som desse mesmo *Big Fun* nunca subiu ao palco. Da mesma forma, simetricamente, o som do grupo *Agharta* e *Pangea* não é encontrado em nenhum dos álbuns. É um som de palco. E não é apenas o intenso trabalho de pós-produção de Teo Macero<sup>27</sup> que faz a diferença. Se parece que, de fato, os concertos publicados (*At Fillmore*, *In Concert*, *Dark Magus*, *Agharta*, *Pangea*) não foram ou foram pouco editados, o som é sem dúvida mais cru, com uma

<sup>26</sup> Você precisa ouvir essa entrada do trompete, de tristeza cortante, às 17:32. A ser comparada com outra entrada atrasada, em “Ascent” (9’44).

<sup>27</sup> Produzindo o que Vincenzo Caporaletti chama de CNA (codificação neaurática) secundária.

textura diferente da acidez de *On the Corner*, a fluidez da rápida passagem de “Calypso Frelimo” ou a metafísica de “He Loved Him Madly”.

O que os anos desde as publicações originais nos mostraram sobre esse ponto? Muitas gravações inéditas, tanto de estúdio quanto de palco, foram adicionadas à lista. Não tenho certeza, no entanto, de que o mistério relativo dessa dualidade, que certamente não se encontra nas categorias equivalentes de Miles Davis, tenha sido esclarecido. Mas talvez abordagens diferentes ou novos estudos nos mostrem aspectos que ainda são suspeitos.

\*\*\*

Mais duas coisas. Como podemos considerar essa música como rock? O som das guitarras e os ritmos é a resposta regular. Quanto ao primeiro, é inegável que o som de John McLaughlin, não o de 1969 em *In a Silent Way* and *Bitches Brew*, mas de 1970 (*Jack Johnson* e *Live-Evil*), é uma novidade radical que podemos dizer que sem dúvida decorre do paradigma guitarrístico do rock, é claro, de Jimi Hendrix, mas também de Jimmy Page ou Eric Clapton<sup>28</sup>. Ainda assim, o som é verdadeiro, mas as frases bem menos, sendo mais desestruturadas e tirando menos do blues. As coisas ficam menos claras com Pete Cosey, cuja legibilidade melódica (bastante ilegível) teria assustado qualquer amante do rock. Quanto a Reggie Lucas, são as guitarras do rhythm’n’blues e do soul que ele claramente assimilou. No que diz respeito à bateria, de fato o volume do som (também a partir de 1970, mas ainda não dos dois álbuns de 1969), o quase completo abandono da divisão ternária do tempo aumentado pela predominância de um *backbeat* dado por pesados ataques de caixa, em vez dos pedais de chimbau e pratos de feltro do *chabada jazz*, podem dar crédito à tese do rock. Mas os contra-argumentos também são fortes. Assim como nas guitarras, é principalmente a música negra - ritmo, blues, soul music - que Miles procura (e encontra). Mas, acima de tudo, o paradigma do rock implica de maneira quase inevitável o canto e – exceto o rock progressivo (como no caso dos grupos Genesis e Yes que privilegiaram, durante um certo tempo, as formas longas) – a forma canção, que obviamente não teremos problemas em encontrar no Miles Davis deste período.

Nesse ponto, é necessário passar para a correlação praticamente inseparável da tese do rock: Miles teria feito isso para ganhar novos públicos, jovens (e majoritariamente brancos). Argumento claramente sobre a forma acusatória: ele teria vendido sua integridade musical pelo pior motivo: para ganhar mais dinheiro. Não há como negar que a relação do trompetista com o dinheiro não é a mesma que a da maioria dos outros músicos de jazz. Ele precisa do dinheiro pelo dinheiro, pelo estilo de vida que ele permite, mas também por causa de seu vício em drogas (ao qual o abandono do “*cold turkey*” de 1953 não colocou um fim, longe disso<sup>29</sup>), e por razões simbólicas, talvez as mais fortes: é a maneira perfeita de mostrar aos brancos que os negros também têm direitos nessa área. O que você pode chamar de “Síndrome de Jack Johnson”. Toda a complexidade do vínculo entre dinheiro e música em Miles Davis é resumida nessas duas declarações feitas em sua autobiografia:

1969: rock e funk eram vendidos como pães quentinhos, Woodstock era a vitrine. Mais de 400.000 pessoas no concerto. Tantas gente deixa todo mundo louco, especialmente aqueles que gravam discos. Eles apenas pensam em uma coisa: como vender para tantas pessoas o tempo todo? Se não conseguimos, como podemos mudar isso. Essa era a atmosfera nas gravadoras. Enquanto isso, as pessoas se aglomeravam nos estádios para ouvir e ver suas estrelas em carne e osso. A música jazz parecia secar nas vendas de discos e shows ao vivo. Foi a primeira vez em muito tempo que eu não exibi por completo por onde passei. Na Europa, continuei, mas nos Estados Unidos, em 1969, tocamos muito em salas vazias pela

<sup>28</sup> Também poderíamos falar sobre seu passado no blues, por exemplo John Lee Hooker ou B.B. King.

<sup>29</sup> Veja descrições apocalípticas em Szwed, *op. cit.* et Davis & Troupe, *op. cit.*

metade. Isso me fez pensar. Se compararmos o que meus discos geralmente vendem com o que Bob Dylan ou Sly Stone fizeram, nenhuma disputa é possível.<sup>30</sup>

E tão logo acrescentou:

Então esse era o clima entre Columbia e eu, pouco antes de eu entrar no estúdio para gravar *Bitches Brew*. O que eles não entenderam foi que eu não estava pronto para ser mais do que uma memória, não estava pronto para entrar na lista do que Columbia chamou de “clássicos”. A música havia me mostrado meu futuro, e como sempre fiz, eu atacava. Não para a Columbia e seus números de vendas, para não tentar atrair jovens compradores brancos. Eu faria isso pra mim mesmo, pelo que queria e pelo que precisava na minha música. *Eu* queria mudar de direção, *precisava* fazer isso para continuar amando e acreditando no que estava tocando.<sup>31</sup>

Postular que o dinheiro foi o motor da mutação 1969-1970 é um erro. Deve-se notar antes de tudo que, relativamente, a operação falhou. O sucesso da *Bitches Brew*, que rapidamente vendeu mais de 500.000 cópias, é excepcional em todos os sentidos da palavra. É um fogo de palha. As biografias são bastante explícitas nesse ponto. Desde 1970, o trompetista não parava de reclamar à Columbia que sua música não era promovida como deveria e ficou irritado, para dizer o mínimo, pelo sucesso encontrado por suas criaturas, Herbie Hancock, com *Headhunters*, Joe Zawinul e Wayne Shorter, com o *Weather Report*, John McLaughlin, com *Mahavishnu Orchestra* ou Chick Corea, com *Return to Forever*.

Mas se essa tese da alma vendida ao comercialismo não se sustenta, é porque em última instância ela simplesmente não dá conta da evolução da música de Miles Davis durante esse período, que é absolutamente inexorável, de *Filles de Kilimanjaro* a *Pangea*. Não que tenha sido escrito com antecedência, mas vem de uma lógica inteiramente musical. Miles Davis é a personificação perfeita da formatividade de Luigi Pareyson e seus correlatos, forma formante e forma formada<sup>32</sup>. Ele não sabe (exatamente) para onde está indo, mas inventa como fazê-lo, fazendo. Quantas vezes seus *sidemen* da época indicaram que as sessões de gravação eram extremamente erráticas, ninguém, incluindo Miles, realmente sabia o que estava acontecendo, o que fazer e em que ordem<sup>33</sup>. E do outro lado, eles pareciam ser movidos por uma força quase sobrenatural, a estrela do pastor mostrando o caminho, dando lógica, força incorporada apenas

<sup>30</sup> Davis & Troupe, *op. cit.*, p. 256.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 257.

<sup>32</sup> “Se essa é a natureza do processo artístico, urge dizer que a forma existe não somente formada, no sentido de produzida, já age como formante no decurso da produção. A forma já é ativa antes mesmo de existir; dinâmica e propulsora antes mesmo de conclusiva e satisfatória; toda em movimento antes mesmo de sustentar-se em suas próprias bases, recolhida em torno de seu próprio centro. Assim, durante o processo de sua produção a forma existe e não existe: não existe, porque como formada só existirá quando se concluir o processo; e existe, porque como formante já age desde que começa o processo. Mas a forma formante também não difere da forma formada, pois sua presença no processo não é como a presença da finalidade em uma ação que pretende atingir uma meta: se o valor dessa ação reside em sua adequação ao fim preestabelecido, o valor da forma consiste, assim, em sua adequação consigo mesma. E com efeito a formação chega a bom termo quando termina, e não existe outro critério para se avaliar o resultado senão o êxito. É apenas quando a obra termina que pode-se observar como o processo era orientado pelo seu próprio resultado, que dali adviria”. (Pareyson, *op. cit.*, p. 75-76). Voir aussi Caporaletti & Cugny & Givan, *op. cit.*, p. 35-37.

<sup>33</sup> Muitos músicos falam de ensaios, mais do que de sessões de gravação, nem sempre sabendo que o que eles levam para a prática é gravado. Como costuma ser o caso, é Wayne Shorter quem melhor resume a situação: “Às vezes, quando Miles fazia certas coisas, dizíamos ‘ele vai se dar mal’. Mas ele achava um jeito. Ele tentava destruir algo, algo aprendido ou algo que ele já havia feito e repetido. Era como se ele se encurralasse com algo. E de repente, a coisa se tornava magnífica. Na verdade, ele não se encurralava. Ou ele fez e não fez. Era um processo contínuo em andamento” (Szwed, *op. cit.*, p. 406).

por Miles Davis<sup>34</sup>, sempre ouvindo uma espécie de voz interior, o *Prince of Darkness* da formatividade musical.

Finalmente, devemos retornar à recepção para concluir os dois termos da condenação, rock e comercialismo. Acabamos de dizer que a operação comercial terminou em fracasso, apesar do relâmpago *Bitches Brew*. Isso é ainda mais evidente quando se trata da questão do gosto. Permito-me voltar à minha experiência pessoal uma última vez. Passando, para simplificar, de *Communication Breakdown* e *Led Zeppelin II* à *Bitches Brew* e *Jack Johnson*, senti, no auge da minha adolescência recém-concluída, que esse gesto era mais uma despedida do rock (ou pelo menos um “até breve”) na forma de não retorno, do que um refúgio encontrado no coração do jazz. Mas, acima de tudo, não foi difícil ver a absoluta indiferença, para não dizer o tédio profundo, dos meus amigos do rock quando lhes apresentava um trecho mínimo de uma obra de Miles Davis, que também me disseram que ele se vendeu ao comercialismo branco. Do lado afro-americano, também não é certo que a juventude negra dos guetos estadunidenses tenha se unido por unanimidade a um par recém-chegado na área e imediatamente o tenha assimilado à família de James Brown, Sly & The Family Stone, e que, em se tratando de novidade, não preferia Little Stevie (Wonder). As aparições em Fillmore ou na Ilha de Wight, as roupas guardadas no vestiário, os cabelos compridos de Dave Holland, as tiras de cabelo de Chick Corea, não podiam esconder o fato, acreditado, de que o público do rock nunca aderiu a essa música, muito longe de seus hábitos de escuta. Por mais que tenhamos trazido um pouco de Miles Davis para os templos pop de Fillmore (leste e oeste), o sucesso da *Bitches Brew* é muito mais um acidente da história neste período psicodélico iniciado por um certo *Summer of Love* e assombrado por um fiasco vietnamita anunciado. Mais uma vez, o recuo do tempo apenas acentuou a impressão de uma certa incongruência nas recepções da época.

E, finalmente, talvez a grande questão: “*I don’t play rock, I play black*”<sup>35</sup>. É obviamente fácil chegar ao primeiro sentido óbvio: Miles Davis é, entre muitos outros músicos de jazz, um incansável denunciante do racismo, o porta-voz definitivo de “*I’m black and I’m proud*” browniano (James). E, mais do que qualquer outro, esse primeiro período elétrico soa “*black*” no sentido de “música negra” (qualificação mais difícil de aplicar, como dissemos, ao segundo período elétrico, o da década de 1990).

Mas há outro significado para essa palavra. A litania dos horrores da vida privadas de Miles Davis - drogas, vícios de todos os tipos, violência, especialmente contra as mulheres (começando pelas suas próprias), doenças, corpo martirizado, desordem crônica - como se espalha nas várias biografias<sup>36</sup> não deixa de surpreender. E não se pode deixar de fazer a pergunta: de onde vem toda essa “negreza”, que força atrai tanto para o negro? Portanto, é tentando chegar a uma teoria do reflexo, não mais sócio-política (Miles Davis toca uma música negra, música afro-americana), mas psico-existencial (Miles Davis toca a música negra da vida). No entanto, verifica-se que pouco crédito é dado às teorias de reflexão. Ouvindo e ouvindo incansavelmente essa música, escuto um músico despedaçado, atormentado, obcecado, em busca de uma “negreza”, seja ela política, racial, antropológica, psicológica, existencial ou outro. Mas, acima de tudo, ouço um músico excepcional (para dizer o mínimo), torturado primeiramente pelo destino de sua própria música.

<sup>34</sup> O papel de Teo Macero, se é fundamental, deve entretanto ser distinguido. Macero é o artesão - o artista - indiscutível da pós-produção, mas, durante as reuniões propriamente ditas, é Miles, da mesma maneira indiscutivelmente, quem dirige, que pode até ocasionalmente ter que se opor às sugestões de seu produtor (principalmente quando se trata de saber como nomear os extratos, veja o prelúdio de “Corrado” durante a sessão de 19 de novembro de 1969, às 0’09). Mas ele também pode brincar com ele « Feio, » 28 janvier 1970, 11’13-11’48).

<sup>35</sup> Szwed, op. cit, p. 287.

<sup>36</sup> A de John Szwed, é particularmente edificante neste ponto (Szwed, op. cit.). A autobiografia também não tenta esconder as coisas.

Ouçá isso, é de tirar o fôlego. Você não pode imaginar como é aterrorizante estar no meio de tudo isso. É um som sem fim. Música é uma maldição. Estou tão dentro disso que preciso ter outras coisas para me afastar.<sup>37</sup>

E estamos prontos para fazer a aposta, muito pouco pós-moderna, entretanto, que a posteridade manterá “Ascension”, “Shhh/Peaceful”, “Early Minor”, “Bitches Brew”, “Feio”, “Guinnevere”, “Konda”, “Nem Um Talvez”, “Black Satin”, “Mr. Foster”, “Calypso Frelimo”, “He Loved Him Madly”, “Mtume”, “Prelude”, como obras-primas. Obras-primas autênticas.

Laurent Cugny  
Sorbonne Université  
Institut de recherche en musicologie ([IReMus](#))

*Traduzido por  
Fabiano Araújo Costa e  
Patrícia de Souza Araújo  
Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil [eMMa – UFES]*

---

<sup>37</sup> Szwed, op. cit., p. 339.

## Bibliografia

- ARBO, Alessandro & RUTA, Marcello, *Ontologie musicale – Perspectives et débats*, Paris, Herman, 2014.
- CANONNE, Clément, « Sur l'ontologie de l'improvisation », in Arbo, Alessandro & Ruta, Marcello, *Ontologie musicale – Perspectives et débats*, Paris, Herman, 2014
- CAPORALETTI, Vincenzo & CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité : édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris, Outre mesure, 2016.
- CARR, Ian, *Miles Davis – A Critical biography*, London, Quartet, 1982.
- COLE, Bill, *Miles Davis – A Musical Biography*, New York, William Morrow, 1974.
- CUGNY, Laurent, *Électrique – Miles Davis 1968-1975*, Marseille, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019 (1/ Marseille, André Dimanche, 1993).
- DAVIS, Miles & Troupe, Quincy, *Miles – The Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1989. Traduction française : *Miles – L'autobiographie*, traduction Christian Gauffre, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.
- FREEMAN, Philip, *Running the Voodoo Down: The Electric Music of Miles Davis*, San Francisco, Backbeat Books, 2005.
- GASPARINI, Stéphane, *Qu'est-ce que penser-en-musique ?*, thèse de doctorat, sous la direction de Roger Pouivet, Université de Lorraine, 2013.
- JAMES, Michael, *Miles Davis*, New York, A.S. Barnes, 1961.
- MERLIN, Enrico & RIZZARDI, Veniero, *Bitches brew: genesi del capolavoro di Miles Davis*, Milano, Il saggiatore, 2009.
- NIENSON, Eric, *Round About Midnight – Un portrait de Miles Davis*, Paris, Denoël, 1983 (1/ *Round About Midnight – A Portrait of Miles Davis*, New York, Da Capo, 1996).
- PAREYSON, Luigi, *Esthétique – Théorie de la formativité*, trad. Gilles Tiberghien, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2007 (1/1954, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di Filosofia).
- SZWED, John, *So What: The Life of Miles Davis*, London, Random House, 2003 (1/ New York, Simon & Schuster, 2002).