

DE CÂMERAS E SAXOFONES

Moacir dos Anjos Jr.

I

As histórias do cinema e do *jazz* já se cruzaram muitas vezes e de maneiras várias. Muitos destes encontros foram óbvios na origem e surpreendentes na realização; outros, ao contrário, chamam a atenção pelo desleixo burocrático com que desperdiçaram uma idéia jamais antes pensada. Os poucos que conseguiram metamorfosear este encontro de luz e som em algo novo e criativo serão eternos credores das histórias do filme e da música. Mas é certo que a maior parte destes encontros será – se já não a foi – completamente esquecida. Na verdade, o que mais chama a atenção nesta história de constantes esbarrões é a enorme desproporção entre o número de vezes em que cinema e *jazz* foram postos em contato e o que disto resultou em termos de algo criativo e enriquecedor para as estruturas narrativas de ambas as formas de arte. Esta aparente incompatibilidade tem sido apontada por vários historiadores e críticos de cinema e de *jazz*. Em geral, apenas lamentam e resignam-se. ¹ Contudo, um olhar mais atento àquelas poucas experiências que escaparam à mediocridade que marca a maior parte destes encontros (e também a algumas que não tiveram tal sorte) é capaz não apenas de desvendar o porquê da enor-

* Pesquisador do Instituto de Pesquisas Sociais da Fundação Joaquim Nabuco

¹ Ver, por exemplo, Hobsbawm, Eric J. *The Jazz Scene*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1989, pp. 141-142 e Carr, Roy, Case, Brian e Dellar, Fred. *The Hip. Hipsters, Jazz and the Beat Generation*. London: Faber and Faber, 1986, pp. 86-93.

me impermeabilidade existente entre as linguagens fílmica e jazzística mas também de estabelecer os pequenos espaços e breves instantes em que a interação entre cinema e *jazz* sugeriu formas alternativas de estruturar seus fluxos narrativos.

II

O contexto da primeira aproximação entre cinema e *jazz* revela não apenas sua contemporaneidade mas também sua condição de filhos legítimos de uma época de mudanças radicais no relacionamento dos homens com suas máquinas. No momento mesmo que os irmãos Lumière faziam, na Paris do final do século XIX, suas primeiras adaptações e experiências com o protótipo de cinematógrafo criado pelo americano Thomas Edison, uma comunidade multicultural fortemente marcada pelo preconceito racial dava forma, em Nova Orleans, à música que viria a se chamar *jazz*. E da mesma forma que o nascimento do cinema dependeu da existência do cinematógrafo, foi a invenção do fonógrafo – uma maquininha que gravava e reproduzia sons – que tornou possível o estabelecimento do *jazz* como forma musical. A importância do fonógrafo para o *jazz* foi ter permitido a preservação – no espaço e no tempo – de uma música centrada na improvisação, impossível de ser registrada adequadamente unicamente através da escrita musical. Sem o fonógrafo, os sons imaginados pelos músicos de *jazz* seriam perdidos para sempre no local e instante mesmos em que estavam sendo criados, o que dificultaria enormemente a criação de uma tradição musical jazzística. Por coincidência ou não, o fonógrafo também foi inventado por Thomas Edison.

Em seus vinte ou trinta primeiros anos de vida, cinema e *jazz* criaram linguagens que expressavam o pulso alucinado do século XX. Por ser capaz de dar um testemunho visual das grandes transformações que o mundo passava naquele início do século – e por ser sua própria existência a prova maior destas transformações –, o cinema tornou-se rapidamente uma espécie de espelho ao qual os espectadores voltavam-se freqüentemente como que para confirmar sua própria contemporaneidade. Ao *jazz*, por sua vez (juntamente com a música atonal de Schoenberg e Stravinsky), coube decifrar o equivalente sonoro daqueles nervosos, polifônicos e conflituosos anos de rápidas mudanças tecnológicas e urbanização acelerada, nos quais a cultura afro-americana começou a transpor os limites do gueto e a afirmar a modernidade de uma música nascida no berço da exclusão social. Entre planos, contraplanos, trompetes e saxofones, cinema e *jazz* capturavam as imagens e os sons de uma época de rupturas, anunciando a chegada de novos deuses e demônios e colocando no-

vas linguagens a seu dispor. Como formas de representação estética de um mundo em permanente ebulição, cinema e *jazz* eram, rimbaudianamente, 'absolutamente modernos'.

Sendo portadores da mesma mensagem, não tardou para que cinema e *jazz* se encontrassem. O primeiro flerte deu-se, de forma ainda muito contida, no escurinho das salas do cinema mudo, sobre as teclas dos pianos que acompanhavam as trapalhadas de Buster Keaton e pontuavam os desejos habilmente escondidos no rosto de Greta Garbo. Não que a música lá tocada fosse sempre *jazz* ou que fosse sempre tocada por músicos de *jazz*. Mas estava ali, freqüentemente despercebido, o elemento essencial da linguagem jazzística: a improvisação das construções melódicas e harmônicas. Embora os filmes de produção mais elaborada fossem acompanhados por músicas especialmente compostas para serem executadas durante a projeção, esta não era a regra. E na ausência de partituras, havia apenas as imagens em movimento e um enorme vazio a ser preenchido pelos sonhos do pianista e por sua habilidade em improvisar. Apesar dos enormes prazeres proporcionados por este envergonhado flerte, não tardou para que houvesse um encontro menos ambíguo e mais oficial. E é emblemático da relação de proximidade das duas formas de arte que tenha sido neste primeiro encontro – em 1927, no filme *The Jazz Singer* – que as platéias de cinema tenham ouvido, pela primeira vez, vozes, canto e música misturando-se às imagens projetadas naquela tela imensa: o cinema deixava de ser mudo pela boca do *jazz*. Contudo, nada é mais revelador da natureza ambígua desta proximidade do que o fato do papel do cantor de *jazz* ter sido desempenhado por um ator branco (Al Jolson) com o rosto pintado de preto. Esta ambigüidade – que permearia a relação entre cinema e *jazz* daí por diante – se insinua também numa das mais famosas passagens do filme, na qual o 'cantor' dirige-se agitadamente a uma empolgada platéia e pede, como que tendo uma premonição do que estava por vir. 'Esperem um pouco! Vocês ainda não ouviram nada!' Na verdade, na euforia da 'era do *jazz*' era mesmo difícil ouvir ou ver alguma coisa para além da fruição do momento. Para os mais atentos, porém, já estava claro que, apesar do simbolismo daquele encontro, havia mesmo algo de estranho e artificial naquele relacionamento.

III

Esta relação de proximidade e estranheza ganha corpo e se consolida entre os anos trinta e cinqüenta. A proximidade foi alavancada pela popularidade alcançada pelas *big bands* na década de trinta, o que fez com que o *jazz* passasse a estar presente (ainda que muitas vezes de forma periférica) em

várias das histórias contadas por Hollywood, já então consolidada como a principal usina de ilusões do planeta. E são tantos os filmes daquele período permeados pelo universo jazzístico que é tentador falar deles como se constituíssem um 'gênero' específico, tal como os filmes *noir* ou os *westerns* realizados àquela época certamente constituíam. Mesmo que carecendo da uniformidade estilística destes, é inegável que os filmes jazzísticos de Hollywood possuíam seus próprios valores, códigos e ícones. O que torna esta relação estranha, porém, é que estes elementos não raro entram em choque com os valores, códigos e ícones do *jazz* enquanto forma musical e canal de expressão artística de uma comunidade socialmente discriminada. Talvez o filme que melhor ilustre este tipo de relação seja *New Orleans*, feito em 1944. Sob o pretexto de narrar o nascimento do *jazz*, o filme é, na verdade, um entre vários filmes da época que centram sua narrativa em desencontros amorosos entre brancos ricos cercados de negros pobres, quase sempre mostrados como obsequiosos e subservientes criados daqueles. Misture-se a isto um monte de invenções sobre a origem do *jazz* e tem-se a fórmula para um desastre estético e moral. O filme só não foi relegado a um merecido esquecimento por duas razões. A primeira é que nele podemos ver Louis Armstrong e Billie Holiday, no auge de suas carreiras e em alguns de seus melhores registros visuais (não como atores, obviamente). A segunda é que os papéis dos dois são tão desimportantes para uma história que se propõe a contar como o *jazz* surgiu e tão degradantes para os grandes artistas que foram, que torna o filme exemplar do descompasso então existente entre os valores e a simbologia de Hollywood e aqueles cultivados por uma comunidade de músicos que, por mais fama que conquistasse, vivenciava aberta discriminação racial e social.

Há outros exemplos de encontros pouco felizes em que, mesmo quando a referência ao universo jazzístico não reforça abertamente o racismo hollywoodiano, termina por reforçar outros estereótipos sociais e fílmicos. Em *Young Man with a Horn*, dirigido por Michael Curtiz em 1950, Kirk Douglas relembra, na pele de um personagem fictício, os troços do trompetista Bix Beiderbecke, um dos maiores músicos brancos da história do *jazz*. No filme, após muita bebida, drogas e Lauren Bacall, Douglas termina achando a redenção numa vidinha bem comportada ao lado da mais confiável Doris Day. Boa música, muitas lágrimas e uma escandalosa manipulação biográfica do pobre Bix. Mas veracidade nunca foi mesmo o objetivo de um contador de histórias; como se sabe, o que importa é a moral da história. Contudo, não deixa de ser impressionante o número de vezes que o cinema se apropriou de biografias de músicos de *jazz* para formular suas receitas de bom comportamento. Mas curioso ainda, receitas de um consistentemente duvidoso resultado estético.

Variando apenas na dosagem de manipulação, *The Glenn Miller Story*, *The Benny Goodman Story*, *The Fabulous Dorseys* e outros ainda menos cotados são hoje mais lembrados como arquivos de imagens de grandes músicos do que por suas qualidades enquanto cinema.

Menos mal era *Pete Kelly's Blues*, feito em 1955 por Jack Webb. Ambientado em Kansas City no tempo da lei seca e da barulheira provocada por disputas entre gângsteres, o filme trata o jazz com dignidade e de uma forma não-caricatural, trazendo, de quebra, as presenças luminosas de Ella Fitzgerald e Peggy Lee. Mas apesar de figurar como honrosa exceção ao moralismo contido na fórmula música & lágrimas, *Pete Kelly's Blues* tem em comum com os filmes que a utilizam o fato de contar um estória que gravita em torno de valores e símbolos jazzísticos sem traduzir ou mencionar, em termos fílmicos, o elemento mais essencial da linguagem do jazz: a improvisação. Este elemento é de tal forma ignorado nos filmes jazzísticos de Hollywood que mesmo filmes honestos como *Pete Kelly's Blues* – repletos de referências corretas ao mundo do jazz – têm sua linguagem totalmente moldada a uma linguagem fílmica pré-existente e que lhes é inteiramente estranha. E é esta impermeabilidade ao que o jazz tem de mais característico que termina por fazer de *Pete Kelly's Blues*, mais por sua estrutura do que por seu universo simbólico, apenas um filme *noir* com personagens que tocam e cantam jazz.

IV

A razão principal do sentimento de estranheza e desconforto provocado pela estrutura narrativa destes filmes tem sua origem na enorme diferença entre os métodos de criação utilizados pelos praticantes do cinema hollywoodiano e do jazz. Um filme feito por Hollywood é, usualmente, resultado de uma construção baseada num cuidadoso e rígido planejamento do processo criativo. É através da obediência a um detalhado plano de trabalho – que inclui, entre muitas outras etapas, elaboração de roteiro, definição de planos, filmagem e edição – que os contornos do produto acabado vão sendo definidos. Além disso, se, em meio a este processo, se decide por promover mudanças em alguma etapa do plano de trabalho (ou mesmo se, por algum motivo, algo não sai de acordo com o plano inicial), é possível ‘voltar no tempo’ da produção e, a partir de novo esboço do que se pretende alcançar, tornar a executar o que está em desacordo com as expectativas que produtores e diretores têm, a cada momento, do que será o produto final. Através de permanente cotejo entre o que se pretende fazer e o que está efetivamente sendo feito, o produto realizado se ajusta, por aproximação, ao produto planejado. E é este constante olhar para a

frente, este caráter 'prospectivo' do fazer cinema que fornece um aspecto polido à linguagem fílmica desenvolvida por Hollywood nas primeiras décadas do século XX. Nada ou quase nada é fruto do acaso nesta linha de montagem de imagens e de sonhos, havendo muito pouco espaço para improvisações.

O método de criação do *jazz*, ao contrário, não se baseia em nenhuma idéia prévia de qual será o resultado final a ser alcançado por seus praticantes. É usual que o músico de *jazz* inicie seu solo apenas com um breve motivo melódico já conhecido, sem saber ao certo como irá desenvolvê-lo daí por diante. Ao invés de seguir um esboço ou roteiro pré-estabelecidos, cada frase musical tocada é moldada apenas em função da que foi mencionada no momento anterior. Além disso, uma vez tocada, cada uma destas frases passa a fazer parte, em termos definitivos, do produto final. No *jazz*, o tempo flui unidirecionalmente, sendo impossível 'voltar atrás' para mudar o que foi feito. Aqui, improvisação é tudo, e nada ou quase nada é fruto de planejamento. E como este caráter improvisacional do *jazz* é fruto da reflexão imaginadora do músico sobre as notas já tocadas e não sobre um rascunho de toda a estrutura de seu solo (o qual só terá existência, real e imaginária, no momento mesmo em que for concluído), pode-se afirmar que o método de criação do *jazz* é, em oposição ao do cinema hollywoodiano, 'retrospectivo'.² Não é por nada, afinal, que as duas cidades americanas que melhor simbolizam os mundos do cinema e do *jazz* (Los Angeles e Nova Iorque) ficam à segura distância de milhares de quilômetros uma da outra.

Por conta desta tão radical diferença de métodos de criação, não é de estranhar que os filmes jazzísticos feitos por Hollywood sejam incapazes de traduzir, em linguagem fílmica, o aspecto definidor da linguagem do *jazz*. Fazê-lo implicaria abandonar a tradição de produção cinematográfica na qual aqueles filmes estavam inseridos e negar a própria estrutura narrativa com que estavam comprometidos. Além disso, a hegemonia das convenções morais do cinema de Hollywood nos seus encontros com o *jazz* espelha o contraste entre o poder exercido por esta forma de cinema sobre o imaginário popular e o precário equilíbrio entre marginalidade e absorção pela indústria cultural em que o *jazz* sempre se manteve. Em tal contexto, é difícil imaginar como a relação entre cinema e *jazz* pudesse favorecer a emergência de inovações nas suas estruturas narrativas ou ir de encontro aos estereótipos raciais então vi-

² A diferença entre os métodos de criação do *jazz* e de outras formas de arte é discutida em Gioia, Ted. *The Imperfect Art. Reflections on Jazz and Modern Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1988. pp. 50-69.

gentes na sociedade americana. Como regra, o que há é a total supressão do caráter improvisacional do *jazz* em favor da confirmação das convenções fílmicas e morais consagradas por Hollywood.

Para encontrar algum tipo de relacionamento mais audacioso tanto no plano dos valores transmitidos por ambas as formas de arte quanto no das linguagens em que as mesmas se articulam e expressam aqueles valores, é preciso sair de baixo dos comportados refletores de Hollywood e cascavilhar os caminhos menos iluminados onde cinema e *jazz* já se encontraram. Um deles é o que leva aos *soundies*, filmes de poucos minutos de duração onde músicos, cantores e dançarinos mostravam do que eram capazes. Estes filmes – precursores do formato do vídeo-clip – foram feitos nos anos trinta e quarenta para entreter as platéias dos cinemas enquanto o programa principal não começava. Embora despretensiosos e ainda sem se libertar totalmente dos clichês racistas de Hollywood, funcionaram como um laboratório de experimentação formal com imagens.

Possuindo este mesmo espírito de libertação estética – embora mais sofisticados na condução de seus experimentos e adicionando-lhes uma dimensão moral – alguns curta-metragens que tomaram o *jazz* como tema são exemplares da existência de um padrão alternativo da relação entre as tradições do cinema e do *jazz*. O primeiro a estabelecer este padrão foi *St. Louis Blues*, filmado em 1929 por Dudley Murphy. O mérito maior deste curta – além do fato de ser o único registro em celulóide da ‘Imperatriz do Blues’ Bessie Smith – é o de ter elaborado uma narrativa centrada em valores da comunidade negra americana. No filme, agredida pelo amante, Bessie vai para o bar e, após várias doses, começa a cantar um *blues*. Numa metáfora da natureza coletiva do *jazz* e também do espírito de solidariedade próprio a uma comunidade que vive na defensiva, ela é respeitosamente acompanhada em seu lamento pelos freqüentadores do bar. No lugar de um condescendente e conciliador final feliz, apenas o registro da dor de saber que a realidade não vai mudar quando o porre passar.

Outro filme que revela valores associados à história do *jazz* estranhos à maior parte das estórias contadas por Hollywood é *Symphony in Black*, realizado em 1935. O filme gira em torno dos últimos retoques que um compositor negro (Duke Ellington) está dando na sua *Symphony of Negro Moods*, que está prestes a estrear. À medida que ele vai concluindo os movimentos da sinfonia, imagens da estréia alternam-se com seqüências que descrevem situações e experiências da vida do negro americano que o inspiram a compor a música. Enquanto as cenas da estréia – ambientadas numa sofisticada sala de concerto – traem a existência de um sentimento de inferioridade em relação à música clássica (e a incompreensão da natureza distinta entre estas duas for-

mas de expressão musical), as demais seqüências revelam o abismo existente entre os valores tão bem articulados por Hollywood em seus filmes sobre jazz e a visão de um membro da comunidade negra sobre sua própria condição e inserção na sociedade americana. Na primeira destas seqüências (*The Laborers*) vemos imagens de negros trabalhando numa mina de carvão sob sórdidas condições de segurança e higiene. A música que testemunha estas imagens é quase mórbida. A segunda seqüência (*A Triangle*) dá conta de desencontros amorosos e de seus freqüentemente violentos desfechos. Nesta seção, a então jovem Billie Holiday faz sua primeira aparição no cinema sendo preterida pela rival, apanhando do amante e, finalmente, sendo jogada com violência ao chão, onde só lhe resta cantar um blues. Apesar da beleza de seu canto, a despudorada e deprimente cena não deixa dúvidas sobre a posição que cabia à mulher no imaginário da cultura americana àquela época (independentemente da cor de sua pele). Na terceira seqüência (*Hymn of Sorrow*), uma colagem de imagens sobre perdas materiais e afetivas expõe as aflições vivenciadas pela comunidade negra, num doloroso contraponto à tristonha melodia tocada. A quarta e última seqüência (*Harlem Rhythm*) celebra a vitalidade dos bares e cabarets, da dança, da música, e resgata a possibilidade do prazer sensorial, do encontro afetivo e carnal e da alegria dionísica, tão sufocados nos outros episódios. Embora curta, é seguramente a seqüência mais rica e inovadora em termos de recursos fílmicos, com um movimento frenético de câmera e utilização incessante de efeitos de sobreposição e duplicação de imagens.

Estas invenções formais ganham, em *Jammin' the Blues*, dirigido em 1944 por Gjon Mili, muito mais atenção e sofisticação do que havia nos *soundies* ou mesmo em *Symphony in Black*. Não há história a ser contada. Apenas o saxofonista Lester Young e seu grupo tocando relaxadamente num cenário onde só é possível identificar, atrás de muita fumaça de cigarro, os músicos, seus instrumentos, e algumas poucas cadeiras. Não existe profundidade, não existe entrada nem saída. Não há definição de espaço e o tempo é do jazz. Neste vácuo virtual, há abundante uso de recursos fílmicos para a elaboração de comentários e contrapontos sobre a exuberante e sensual música tocada. Através do contraste cromático entre o preto e o branco, sombras são interpostas sobre e entre os músicos e contornos feitos e desfeitos; os temas musicais são visualmente dissecados em colagens, disjunções, repetições e duplicações de imagens e pelo uso de uma enorme variedade de planos. Nunca antes deste filme imagens haviam se assemelhado tanto ao dinamismo rítmico e harmônico do jazz; nem tampouco havia sido o jazz motivo para tão interessantes experimentações com os recursos formais do cinema. Ao contrário da maior parte

dos filmes sobre jazz, *Jammin' the Blues* propõe uma linguagem visual que registra e pontua – através do uso de recursos fílmicos estranhos ao cinema de Hollywood – a natureza improvisacional do processo criativo do jazz.

A potencialidade do caminho mostrado por *Jammin' the Blues* é confirmada por *Jazz on a Summer's Day*, dirigido por Bert Stern durante o festival de jazz de Newport em 1958. Embora sem os malabarismos formais presentes em *Jammin' the Blues*, *Jazz on a Summer's Day* também busca construir sua estrutura narrativa a partir dos ritmos e harmonias que emanam da música tocada no festival. Mais interessante ainda, tece paralelos entre o festival de jazz e uma competição de iatismo que estava sendo realizada simultaneamente a poucos quilômetros dali, com efeitos surpreendentes. O paralelo começa já na checagem que músicos e iatistas fazem em seus instrumentos e barcos e na atitude do público chegando para os dois eventos. Por meio deste artifício, não só o clima relaxado mas também a complexidade da música e do esporte são sutilmente introduzidos e comparados. Mas é só quando Thelonious Monk começa a tocar e somos levados a passear pela baía de Newport que nos damos conta de como a simples – porém inesperada – justaposição de imagens e sons pode ser eficaz em enfatizar a natureza da música ali tocada. Embora o estilo expressionista de Monk seja eloqüente o suficiente por si só, a seqüência o exacerba de tal forma que ondas e barcos se transformam em alguma outra coisa, da mesma maneira que banais campos de trigo são transformados em algo absolutamente único e pessoal nas telas de Van Gogh.

Após alguns números, o intervalo do festival. Num belíssimo dia de verão, crianças brincam, adultos mergulham no mar, vão aos bares, dançam e namoram ao som do jazz e de Bach. O jazz não é só música de interiores esfumaçados nem se opõe à música clássica. Chega a noite, os barcos se recolhem e o filme passa a dar um maravilhoso testemunho visual da interação entre músicos e platéia. Passeando entre palco, bastidores e cadeiras alinhadas num gramado, a câmera captura as mais variadas respostas corporais à música: concentração para ouvir Jimmy Giuffre e Chico Hamilton, estranhamento diante das dissonâncias de Monk e do histrionismo de Anita O'Day, surpresa com os ritmos latinos de George Sharing e puro êxtase com Louis Armstrong. Dinah Washington e Mahalia Jackson realçam, por sua vez, a natureza ambígua do jazz, uma música que não faz escolhas entre o paganismo da sensualíssima versão de *All of Me* cantada pela primeira e a comunhão religiosa que emana do canto da segunda. O público – dançando, rindo, brincando – celebra e agradece esta ambigüidade.

V

As sutilezas da relação entre o cinema e o jazz não passaram despercebidas entre aqueles que estavam experimentando com a ainda jovem linguagem da televisão dos anos cinquenta. A partir de um roteiro feito pelos críticos de jazz Whitney Balliett e Nat Hentoff, a rede de televisão americana CBS levou ao ar em dezembro de 1957 um programa chamado *The Sound of Jazz*. A idéia, segundo Balliett, era oferecer uma amostra do melhor do jazz da maneira a mais simples e direta, sem didatismo ou apologias.³ O grupo de músicos convocado para tal tarefa não deixa dúvidas quanto ao nível de excelência pretendido. Entre outros, estavam lá Countie Basie, Roy Eldridge, Ben Webster, Coleman Hawkins, Gerry Mulligan, Thelonious Monk, Lester Young e Billie Holiday. Agrupados em diferentes formações ao longo do programa, os músicos deram um testemunho, em uma hora de programa, dos caminhos trilhados pelo jazz nas quatro décadas anteriores. Só por ter congregado tantos e tão bons músicos nesta celebração da história do jazz, *The Sound of Jazz* já mereceria um lugar especial em qualquer antologia dos registros sonoros daquela história. Mas a aura de obra-prima que cerca hoje *The Sound of Jazz* deve-se também – e muito – à forma visual como este memorável encontro foi transposto para a telinha.

Por ser transmitido ao vivo, não havia a possibilidade – dadas as limitações técnicas da época – de utilizar os paralelismos visuais empregados em, por exemplo, *Jammin' the Blues*. E nem interessava aos realizadores do programa fazer uso destes recursos. Ao invés de realçar as características básicas do jazz através de efeitos especiais, eles decidiram utilizar a televisão como um meio para dar transparência àquelas características. Para tanto, eliminaram tudo que pudesse interferir com a música e fizeram o programa num estúdio sem cenários e sem a preocupação de esconder das câmeras técnicos trabalhando, cabos e fios espalhados pelo chão ou o movimento dos músicos buscando um melhor posicionamento nos números dos colegas. Nada disso importava. Ou importava – e muito – exatamente por liberar as câmeras para que, deslizando entre os músicos, buscassem os melhores ângulos e captassem, ainda que não-intencionalmente, a tensão entre a expressão individual e interação com o grupo que marca o jazz.⁴ Além disso, como notou o crítico Martin Williams,

³ Balliett, Whitney. *Goodbye and Other Messages*. Oxford: Oxford University Press. 1991, p. 87.

⁴ Para descontrair os músicos e criar um ambiente relaxado, o produtor do programa sugeriu também que eles se vestissem informalmente, tal como estavam acostumados a fazer em sessões de gravação de discos. Whitney Balliett recorda que Billie Holiday havia trazido um sofisticado vestido especialmente para a ocasião e ficou espantada quando pediram que permanecesse do jeito que estava: blusa de malha, calças compridas e um prosaico rabo-de-cavalo prendendo o cabelo. Balliet, op. cit., p. 89.

a concentração e a proximidade das câmeras em *The Sound of Jazz* mostraram como, no jazz, o envolvimento físico dos músicos também se manifesta como envolvimento psicológico.⁵ E em nenhum momento do programa isto é mais evidente que em *Fine and Mellow*, que Billie Holiday canta acompanhada, entre outros, por Lester Young. Lester e Billie haviam sido muito próximos nos anos trinta, tendo realizado juntos alguns de seus melhores trabalhos. Ele a batizou de *Lady Day* e ela o chamava de *Prez* (abreviação de *President*). Depois se afastaram, pouco se viram, esfriaram. Na época do programa a crítica especializada considerava ambos decadentes, destruídos pelos fantasmas habituais dos músicos de jazz: álcool e drogas. Mas naquela noite Billie cantou *Fine and Mellow* (de sua autoria) como há muito não cantava. *Prez*, na hora de seu solo, levantou da cadeira onde estava quase imóvel, pegou seu sax e fez o mais bonito e emocionante solo da noite. As câmeras, atentas, se alternam entre Lester e a expressão do rosto de Billie. Ela fecha os olhos, balança a cabeça lentamente e sorri, como quem reconhece naquelas notas os traços do rosto de um amigo após anos de separação. Mas é um sorriso triste, de quem conhece a fugacidade de momentos como aquele. Ele termina o solo, volta a sentar e ela canta a parte final da música. Dali a pouco mais de um ano ambos estariam mortos. *Prez* aos 49 e Billie aos 44 anos. É difícil imaginar uma seqüência de imagens e sons que, de forma tão sintética, encapsule tanto da história do jazz e dos dramas que seus pioneiros tiveram que enfrentar.⁶

VI

Há ainda um outro tipo de relação entre cinema e jazz que, surpreendentemente – por sua obviedade –, rendeu alguns dos mais interessantes encontros já realizados entre estas duas formas de arte: o uso do jazz em trilhas sonoras. Este padrão de relacionamento começa a aparecer com mais frequência no início dos anos cinqüenta. Entre as melhores, do ponto de vista musical, estão as feitas para *The Wild One* (Shorty Rogers), *I Want to Live* (Johnny Mandel), *Des Femmes Disparaissent* (Art Blakey/Benny Golson), *No Sun in Venice* (Modern Jazz Quartet) e *Anatomy of a Murder* (Duke Ellington). Duas, porém, se destacam. Não por serem necessariamente mais

⁵ Williams, Martin. *Jazz Master in Transition 1957-1969*. New York: Da Capo Press, 1970, p. 166.

⁶ Seguindo o modelo consagrado em *The Sound of Jazz*, dois outros ótimos programas seriam ainda produzidos pela mesma equipe para a CBS: *The Sound of Miles*, com Miles Davis e a orquestra de Gil Evans e *Jazz from Studio 61*, com o Ahmad Jamal Trio e Ben Webster, ambos levados ao ar em 1959.

competentes que as demais, mas por terem exercitado ao máximo a busca por elementos de contato entre as linguagens do cinema e do jazz.

O primeiro destes exercícios aconteceu no filme de estréia de Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud*, produzido em 1957. Nele é narrada a estória de um crime quase perfeito, no qual Maurice Ronet mata o patrão e também marido de sua amante, Jeanne Moreau, para que ambos pudessem ficar juntos. Só não contavam que, saindo da cena do crime, Ronet pudesse ficar preso no elevador. Sem saber do acontecido, Moreau busca seu amante desesperadamente pelas ruas de Paris; para aumentar a confusão, roubam o carro de Ronet e ele acaba sendo acusado por um outro crime que não cometeu. Apesar do roteiro frágil e do uso um tanto alegórico – para um filme que se pretende realista – de um prosaico elevador, não há como resistir ao estilo preciso de Malle e às belas imagens em branco e preto. Contudo, os elementos que realmente cimentam a estória e sustentam o interesse pelo filme são a ‘máscara sensual’ de Jeanne Moreau (que voltaria a ser trabalhada no filme seguinte de Malle, *Les Amants*) e a trilha sonora composta por Miles Davis e seu grupo.

Fã de jazz, Malle aproveitou a presença de Miles na Europa para, através da musa existencialista e amiga comum, Juliette Greco, convidá-lo para fazer a música de seu filme. Miles diz em sua autobiografia que aceitou o convite por ser uma experiência nova, na qual ele poderia aprender algo a ser incorporado em seu trabalho como músico.⁷ Não suspeitava ele que seria algo novo também para a história da relação entre jazz e cinema. A novidade estava na forma em que a trilha sonora viria a ser composta. A partir da projeção de um copião do filme e de conversas com o diretor sobre o roteiro e as motivações dos personagens, Miles tomou notas e esboçou algumas linhas melódicas ao piano. Duas semanas depois, músicos, técnicos, diretor e atores reuniram-se em estúdio para a gravação da trilha do filme. Na frente de uma tela onde eram projetadas as imagens para as quais o diretor queria música, Miles informava aos músicos apenas qual o tom em que eles deveriam tocar e qual o tempo de solo reservado a cada um deles. Malle, por sua vez, tentava exprimir, em linguagem não-musical, o efeito que ele buscava extrair através da junção de suas imagens com a música a ser tocada. A partir dessa estrutura básica, os músicos começaram a assistir ao filme e a tocar, improvisadamente, sobre os temas esboçados por Miles. Quatro

⁷ Davis, Miles e Troupe, *Quincy*. The Autobiography. New York: Simon & Schuster, 1989, p. 217.

horas depois, toda a trilha sonora estava pronta.

Esta experiência foi significativa porque, pela primeira vez, houve uma relação de real interação entre as linguagens do cinema e do jazz. Por um lado, a estória, as imagens e o ritmo do filme foram os elementos dinamizadores do processo de criação da música. Através deles – e em função deles – Miles e seus músicos recriaram as angústias e os medos vividos pelos personagens do filme em temas musicais improvisados de excepcionais beleza e força. Temas que, não fosse por este inusitado encontro entre estas duas formas de arte, jamais seriam criados. Mas apesar de intrinsecamente ligada às suas imagens, a música inspirada pelo filme ganhou vida própria e fez do disco contendo a trilha sonora um dos melhores dos muitos gravados por Miles Davis nos anos cinquenta. Neste sentido, ao mesmo tempo que a música criada e tocada por Miles carrega, desde sua origem e de modo indissolúvel, as belas imagens de *Ascenseur pour l'échafaud*, ela transcende o filme e se autonomiza em termos puramente musicais.

Por outro lado, esta relação de união e independência entre imagens e música também opera no sentido oposto. Se as imagens inspiram a música, os temas compostos para o filme são fundamentais para a construção do significado narrativo de várias situações criadas pelo diretor. Não há como dissociar, por exemplo, o misto de angústia e raiva contido nos olhos tristes de Jeanne Moreau vagando pelas calçadas dos *Champs-Élysées* da etérea e melancólica melodia soprada em seu ouvido pelo trompete de Miles. É impossível 'ver' esta e outras cenas sem a música que as acompanham. Luzes, sombras e som parecem combinar-se de formas várias para, discretamente, comunicarem que foram feitos uns para os outros. Mas nem tudo é como nos parece. Com o objetivo de criar contrapontos entre imagens e música que nem os músicos, por seu envolvimento com o processo de criação, podiam vislumbrar, Malle empregou algumas das músicas em seqüências distintas daquelas que as inspiraram. Desta forma, ele subverteu sua idéia original mas, conscientemente ou não, introduziu no filme elementos de acaso e livre associação, os quais são centrais à natureza improvisada do jazz. Além disso, ao quebrar a unicidade entre uma determinada seqüência e a música nela inspirada, Malle criou novas e inicialmente insuspeitadas significações não só das imagens, mas também da música tal como foi composta. E ao experimentar com os métodos de criação fílmico e jazzístico, Malle mostrou que, afinal, não é preciso que cinema e jazz renunciem ao que lhes é mais caro – contar uma estória e criar música improvisada – para que mantenham alguma proximidade.

Feito dois anos após *Ascenseur pour l'échafaud*, *Shadows* é outro exemplo de interação criativa entre cinema e jazz. Primeiro filme dirigido por

John Cassavetes, *Shadows* é, antes de qualquer coisa, um filme sobre a Nova Iorque do final dos anos cinqüenta. Através de uma edição nervosa e de uma sensual fotografia em branco e preto, Cassavetes nos guia por uma cidade imersa na cultura *beatnik* e plugada numa *blue note* qualquer. A estória, se há alguma, evolui em torno das relações entre três irmãos negros (Hugh, Ben e Lelia), seus amigos e amantes. Jogando com situações-limite, Cassavetes nos expõe com crueza as tensões raciais e frustrações profissionais então vivenciadas pela comunidade negra novaiorquina: Hugh, músico e cantor de *jazz*, tem que se contentar com eventuais trabalhos em clubes suburbanos para sobreviver; Ben, trompetista desempregado e parecendo ter saído de algum livro de Jack Kerouac, vaga por ruas, lanchonetes e clubes atrás de excitação e, se possível, alguma garota; Lelia, por fim, tem que aprender a se defender do preconceito racial (exacerbado pela ambigüidade da cor de sua pele) e dos cafajestes em geral. Mas o fascínio que o filme exerce até hoje depende menos do que nos é contado e mais dos recursos narrativos usados por Cassavetes, os quais subvertiam inúmeros dogmas de Hollywood.

Inicialmente, e repetindo o que Louis Malle havia feito em *Ascenseur pour l'échafaud*, a maior parte da trilha sonora foi composta por um músico de *jazz* a partir do copião do filme e de sugestões do diretor. Desta vez, o encarregado da tarefa foi o baixista Charlie Mingus, então experimentando em seus discos a fusão do *jazz* com a literatura *beatnik*. O baixo de Mingus e o sax de Shafi Hadi (saxofonista do grupo de Mingus) pontuam o ritmo e as texturas da vida de cada uma das personagens, não apenas acentuando o teor dramático de situações específicas, mas também propondo, de forma sutil e envolvente, motivos sonoros para os temas tratados no filme. Desta forma, o caráter improvisado do processo criativo do *jazz* não apenas é preservado no filme, mas, seguindo a experiência feita em *Ascenseur pour l'échafaud*, é potencializado a partir das suas imagens.

A principal inovação proposta por Cassavetes foi, contudo, a ausência de roteiro e diálogos detalhados. Ao partir apenas de minuciosas descrições dos personagens e do esboço das situações exaustivamente discutidas com os atores, Cassavetes fazia com que estes criassem falas e construíssem cenas improvisadas, tecendo tensões dramáticas e um estilo de atuação e direção até então desconhecidos no cinema americano. Por conta disto, *Shadows* talvez seja o mais jazzístico dos filmes jamais feito. De forma análoga ao líder de um grupo de *jazz* que define o tema musical a ser tocado e a ordem e tempo em que os componentes do grupo podem improvisar sobre o mesmo, Cassavetes definia, com seus atores, o conteúdo da cena e o rumo no qual ela deveria se desenvolver. E para não deixar dúvidas quanto à natureza de sua proposta

subversiva, os créditos finais de *Shadows* afirmavam, ostensivamente, que o filme que acabava de ser exibido havia sido uma improvisação. A estética da improvisação era nítida até mesmo no trabalho de câmera, que, com seu foco difuso e manejo impreciso, evocava, mesmo quando não intencionalmente, os ritmos do *be bop* e o pulso caótico das ruas de Nova Iorque. Muito mais que um filme meramente 'realista', *Shadows* propunha uma ordem gramatical para a linguagem cinematográfica centrada nos métodos de criação de uma outra forma de arte, expressando assim um profundo estranhamento e desconforto de seu diretor em relação aos cânones fílmicos vigentes. E ao contrário do que havia ocorrido até então na relação entre cinema e jazz, em *Shadows* era a linguagem do cinema que cedia terreno em favor da intrusão desestabilizadora do jazz.

Neste sentido, é curioso notar que há uma grande semelhança entre a fotografia e a edição de *Shadows* com a de *A Bout de Souffle*, filme de estréia de Jean-Luc Godard, também concluído em 1959 e também anunciador da desconstrução das convenções formadas em Hollywood nas décadas anteriores. Há, porém, para além dessas similaridades, uma diferença fundamental entre as propostas do pioneiro do cinema independente americano e as do inaugurador da *nouvelle vague* francesa. Enquanto Cassavetes explorava as potencialidades do cinema improvisado, Godard estava fascinado apenas como nota a ensaísta Susan Sontag, com a 'aparência' do cinema improvisado,⁸ que era usada para fins formalistas num contexto de experimentação estética distinto do de Cassavetes e de diretrizes programáticas bem mais definidas.

Menos evidente é o simbolismo contido nas referências à cultura *beatnik* feitas em *Shadows* e sua importância para a proposta de improvisar cinema, ou, dito de outra forma, de fazer um cinema jazzístico. Mais que apenas 'citar' seus ícones, *Shadows* espelhava, em termos fílmicos, a pretensão estética dos escritores *beatniks* de fazer literatura como se fossem músicos de jazz. Jack Kerouac, por exemplo, que escreveu *On the Road* num rolo de papel sem saber ao certo aonde ele ou seu romance iriam chegar e sem reescrever o que ia ficando pra trás (utilizando, portanto, um método de criação 'retrospectivo'), costumava dizer que seu ideal como escritor seria conseguir emular, em literatura, o método de improvisação de Charlie Parker. Embora qualquer tentativa de traduzir as complexas estruturas harmônicas e rítmicas criadas por Parker

⁸ Sontag, Susan. 'Theatre and Film'. In *Styles of Radical Will*. New York: Anchor Books, 1991, p. 113.

em termos fílmicos tivesse grandes chances de chegar a lugar nenhum, é inegável que a utilização da gramática jazzística em *Shadows* tem paralelos com as aventuras narrativas feitas pelos escritores *beatniks*. Na verdade, é emblemático desta relação de proximidade entre cinema, literatura *beatnik* e *jazz* que o personagem principal de *On the Road* passe o tempo todo viajando entre as costas oeste e leste dos Estados Unidos, costurando os precários laços que unem Los Angeles e Nova Iorque, o cinema e o *jazz*.

Há um outro bom exemplo – marginal mas exemplar – de como, na época de sua maior efervescência, o universo *beatnik* funcionou como cimento de experimentos que propunham uma relação entre cinema e *jazz* alternativa àquela proposta por Hollywood. Em *Pull My Daisy*, curta dirigido em 1959 pelo fotógrafo Robert Frank e pelo pintor Alfred Leslie, Kerouac narra, em *off*, uma bizarra estória de sua autoria onde um casal e seus amigos *beatniks* recebe o bispo (!) e sua família para jantar. Na tela, como era de se prever, vemos como o ‘dono’ da casa (interpretado pelo pintor americano Larry Rivers) e seus amigos (entre outros, os escritores Alan Ginsberg e Gregory Corso, no papel deles mesmos) escandalizam os convidados com seus modos nada clericais e praticamente os expulsam do apartamento onde se desenrola a ação. Único autêntico filme – em forma e conteúdo – do movimento *beatnik*, *Pull My Daysy* caçoa, sem remorso, do governo, da igreja e da família. Em troca, propõe uma vida regada a muita bebida, drogas e *jazz*. As referências ao *jazz* são várias, indo desde a explícita trilha sonora até ao fato do pintor e doublê de ator Larry Rivers ter tocado *jazz* profissionalmente nos anos quarenta. É também significativo que Rivers fosse, à época de realização do filme, ligado ao expressionismo abstrato (na companhia, entre outros, de Jackson Pollock, Willen de Kooning e Franz Kline), movimento de pintores que partilhava com o *jazz* um método de criação ‘retrospectivo’. Mas é na estrutura narrativa sugerida pelos diretores que o *jazz* mais se expõe ao celulóide. De forma ainda mais radical que em *Shadows* (pois as motivações dos personagens são muito menos explicitadas), a interpretação dos ‘atores’ depende apenas de sua capacidade de improvisação. Além disso, não parece haver senão o mínimo acordo prévio sobre o desenrolar da estória filmada. E não há falas tampouco, todos os movimentos labiais sendo preenchidos – nem sempre de forma articulada – pela narração aloprada de Kerouac. Esta superposição descompassada entre narração e ação quebra a sincronicidade entre som e imagem consagrada por Hollywood e, ao gerar uma tensão entre estória ouvida e estória vista, permite uma multiplicidade de interpretações sobre as intenções dos personagens e do próprio desenrolar do filme. Reproduzindo em termos fílmicos a liberdade discursiva e rítmica do *jazz* feito nos anos cinquenta, *Pull My Daisy* confunde

o espectador/ouvinte e convida-o a participar da construção do significado daqueles sons e imagens.

VII

A partir do início dos anos sessenta há um grande arrefecimento na intensidade do relacionamento entre cinema e jazz. Curtas e documentários continuam sendo feitos, mas sem conseguir repetir a magia presente em *Pull My Daisy* ou *The Sound of Jazz*. Talvez porque tenham tentado cristalizar numa fórmula rígida algo que tirou sua força exatamente da inexistência de um roteiro detalhado.⁹ Quanto aos longa-metragens, nada de muito original surge após *Ascenseur pour l'échafaud* e *Shadows*. É verdade que Louis Malle continuou a incluir, vez por outra, o jazz em seus trabalhos, mas sem conseguir repetir a inventividade e o frescor presentes em seu filme de estréia. Suas referências ao jazz passam a ser mais a expressão saudosista do entusiasta do que o resultado de experimentos com novas formas narrativas.¹⁰ Cassavetes, por sua vez, depois de provar que era possível fazer um filme livre das imposições dos grandes estúdios, descobre o quão é difícil distribuí-lo eficazmente sem a cumplicidade destes. Rendido a esta constatação, faz, financiado e tutelado por Hollywood, *Too Late Blues*. Embora um filme explicitamente jazzístico em sua temática, *Too Late Blues* usa uma linguagem filmica conservadora e bem comportada, dando um passo atrás no caminho aberto por *Shadows* e sendo, por isso, assemelhado aos tantos filmes sobre jazz produzidos em décadas anteriores.

Além das dificuldades financeiras enfrentadas pelos que recusavam as bênçãos e a orientação de Hollywood, outra razão para o recuo no movimento de integração entre as linguagens do cinema e do jazz parece ter sido o reconhecimento dos limites de aproximação entre dois métodos de criação tão distintos. A despeito das potencialidades de inovação criativa contidas nos experimentos acima descritos, ficava cada vez mais claro que qualquer real interação entre as linguagens do cinema e do jazz implicaria a supressão de elementos básicos da tradição do cinema. Se nos filmes jazzísticos de Hollywood ficava evidente o descolamento do burocrático jazz ali tocado da tradição improvisacional

⁹ Isto fica evidente em *After Hours*, curta feito em 1961. Apesar da ótima música tocada (entre outros, estão presentes Coleman Hawkins e Roy Eldridge), existem tantas intrusões do narrador e de cenas ficcionais tão desnecessárias quanto improváveis que se fica com a impressão que um detalhado roteiro sobre improvisação está sendo dramatizado.

¹⁰ Em *Le Souffle au Couer* (1971), por exemplo, um garoto distrai o dono de uma loja de discos para que seu irmão consiga roubar o último lançamento de Charlie Parker. Evidentemente, o filme se passa nos anos cinquenta.

do *jazz*, ainda maior era a distância que separava o caráter ‘improvisado’ dos filmes experimentais do final dos anos cinquenta (principalmente *Shadows* e *Pull My Daisy*) da tradição de cinema forjada nas cinco décadas anteriores. E a impossibilidade de dar continuidade àqueles experimentos mantendo, simultaneamente, um diálogo com a linguagem fílmica hegemônica (requisito básico para um filme ser reconhecido como ‘cinema’), desestimulou cineastas a utilizarem o *jazz* como elemento de reflexão para suas atividades.

É curioso notar, contudo, que este afastamento acontece justamente num período em que cinema e *jazz* repensam suas linguagens e questionam suas tradições. Os anos sessenta são, afinal, o período de maior experimentalismo da *nouvelle vague* francesa e do fortalecimento de vários outros cinemas nacionais que propunham narrativas alternativas à consagrada por Hollywood; além disso, são os anos em que ganham popularidade propostas de radical liberdade harmônica e rítmica para o músico de *jazz* (*free jazz*). Uma possível explicação para a pouca interação entre estes movimentos de desconstrução das estruturas narrativas convencionais do cinema e do *jazz* é o fato deles – justamente por sua radicalidade e simultaneidade – terem implodido as referências até então utilizadas por cineastas e músicos no estabelecimento de ligações entre as duas formas de arte. A desorientação causada por tantas e tão rápidas mudanças ajudou a brechar, assim, a crescente aproximação entre as linguagens do cinema e do *jazz* que tão claramente se delineava no final dos anos cinquenta.

A diminuição do impacto e da influência destes experimentos após alguns anos de grande ebulição e o conseqüente retorno a uma visão mais conservadora do cinema e do *jazz* na década de setenta não foram capazes de, por si sós, impulsionar uma retomada daquela aproximação. Na verdade, a forma que este retorno assumiu criou ainda outros obstáculos para um possível reencontro com o dinamismo alcançado anos atrás. Ao sair do período conturbado e isolacionista do *free jazz*, a maior parte dos músicos de *jazz* apostou na estabilidade e, principalmente, na maior absorção pelo público e pela mídia que a fusão *jazz-rock* poderia trazer. Embora inovadora nos ritmos e timbres propostos, esta fusão terminou por empobrecer a dimensão improvisacional do *jazz* e, portanto, por diminuir sua capacidade de inovar a linguagem do cinema ou de ser por esta estimulado a correr os riscos de criação corridos por Miles Davis e Charlie Mingus duas décadas antes. Como resultado, e excetuando-se delicadas e nostálgicas homenagens ao *jazz* feitas por cineastas filiados à tradição do cinema independente americano [e.g. Martin Scorsese em *New York, New York* (1977) e Woody Allen em *Manhattan* (1979)], pouco de criativo resultou da interação entre estas duas formas de arte nesta década.

Na verdade, o mais popular filme relacionado ao *jazz* feito na década de setenta foi um típico representante do cinema moralizante feito por Hollywood nos anos trinta e quarenta. Supostamente um tributo a Billie Holiday, *Lady Sings the Blues* (1972) afunda no didatismo da sua tentativa de justificar o fato de Billie ter sido viciada em heroína e de explicar porque ela teria gravado uma música ('*Strange Fruit*') que desnudava o racismo da sociedade americana. Em forma e conteúdo, é difícil pensar em filme menos permeável aos valores do universo jazzístico. E tal como acontecera em 1944 com *New Orleans*, também aqui Billie terminou como a vítima maior deste grande estranhamento entre cinema e *jazz*. Contudo, este parece ter sido o último suspiro de um tipo de filme cada vez mais em desacordo com os valores menos discriminatórios já então vigentes na sociedade na sociedade americana. De fato, a partir de meados dos anos setenta a consolidação das conquistas do movimento pelos direitos civis iniciado nos anos sessenta traz para o centro de manifestações políticas e artísticas valores até então de pouca visibilidade e de ainda menor capacidade de expressão.

Além disso, as contradições estéticas do *jazz-rock* não tardaram por impulsionar uma nova geração de músicos em direção ao passado, numa tentativa de resgatar o que havia sido o dínamo do *jazz* por tantas décadas. Em consequência, os anos oitenta são marcados pelo retorno da comunidade jazzística à vitalidade improvisacional do *be bop* e do *hard bop* e pela revalorização de músicos que haviam sido esquecidos em algum ponto dos amnésicos anos setenta. Somada à popularização do formato do videocassete, esta busca de valores aparentemente perdidos levou à produção de uma série de documentários biográficos sobre a mitologia do *jazz*. Quase sempre feitos por duplês de cineastas e amantes da música, estes filmes tratam a história do *jazz* e os músicos que a fizeram com respeito e admiração (muitas vezes excessivo, ao ponto de desumanizarem o músico focado). Pena que, formalmente, sejam a antítese dos valores estéticos que tanto dizem admirar no *jazz*. Como regra, a estrutura dos filmes se resume a imagens do músico em ação (geralmente com narração sobreposta) entrecortadas por entrevistas feitas com seus amigos ou com o próprio, se ainda vivo. Nada mais distante deste academicismo burocrático do que o dinamismo da música ali celebrada.

A mais notável exceção é *Let's Get Lost* (1988), sobre o trompetista e cantor Chet Baker. Dirigido por Bruce Weber, o filme impressiona, primeiramente, por não ser moralmente asséptico como a maioria dos seus congêneres. Se há espaço para elogiosos depoimentos sobre a música e o canto de Chet, também não faltam queixas, feitas por parentes e amigos, de sua instabilidade emocional e completa dependência às drogas. Não há a menor intenção em

construir uma imagem edificante de Chet, escamoteando o caráter duvidoso que parece ter tido. Mas é nos momentos em que não há ninguém falando que, como nota o crítico Francis Davis, o filme mais seduz o espectador.¹¹ Este efeito está certamente relacionado ao fato que, dos anos cinquenta ao final dos oitenta (Chet morreu logo após o término das filmagens), câmeras fotográficas jamais tenham se cansado de registrar a metamorfose do fotogênico rosto de garoto-propaganda do jovem Chet numa máscara precocemente carcomida por uma vida nada convencional. Esta exposição excessiva tornou impossível dissociar as mudanças na sua música das transformações operadas em sua aparência física. Chet nunca foi apenas um trompete ou uma voz. Ele foi sempre também um rosto; rosto que nos anos cinquenta era freqüentemente comparado aos de James Dean e Marlon Brando e que foi transformado em ícone daqueles anos dourados. E ao trilhar minuciosamente este rosto com luzes e sombras, seja nas seqüências feitas com fotos antigas ou no esmiuçar curioso da face envelhecida de Chet, *Let's Get Lost* reafirma – ao som de gravações contemporâneas às imagens mostradas – a importância da personalidade do músico no imaginário do universo jazzístico. Na verdade, é tal o cuidado com estas imagens – feitas em 16 mm e num branco e preto que evoca um Chet atemporal – que o espectador fica em dúvida se o tema do filme é mesmo Chet ou se apenas o fascínio que sua imagem pública desperta. Um filme sobre um fetiche. Talvez, como sugere a crítica Pauline Kael, o fato de Weber só ter conhecido Chet pessoalmente quando já era difícil adivinhar, em seu rosto, os traços bonitos que o fascinavam desde os anos cinquenta, tenha lançado o filme na direção de uma busca, no Chet espectral dos anos oitenta, da imagem angelical do Chet de trinta anos antes.¹² Neste sentido, como diz Francis Davis, embora *Let's Get Lost* seja um filme sobre Chet Baker, ele é também um filme autobiográfico; um filme sobre uma obsessão que perseguiu seu diretor por muitos anos.¹³ E assim sendo, *Let's Get Lost* pode ainda ser visto como um

¹¹ Davis, Francis 'Obsession'. In *Outcats. Jazz Composers, Instrumentalists, and Singers*. New York: Oxford University Press, 1990, p. 226.

¹² Kael, Pauline. 'Let's Get Lost'. In *5001 Nights at the Movies*. London: Marion Boyars, 1993, p. 418.

¹³ Davis, Francis. *Op. cit.*, p. 225.

¹⁴ Um outro filme que se destaca diante da falta de inventividade que marca a produção de documentários sobre jazz nos anos oitenta é *Straight No Chaser* (1988), sobre a vida e a música de Thelonious Monk. Embora não fuja totalmente à estrutura burocrática seguida pela maioria daqueles documentários, são tantas as imagens de Monk (tocando e dançando passos ensandecidos em volta do piano) e tão poucos os comentários que nada adicionam ao que é mostrado, que é impossível não deixar de prestar atenção no convencionalismo da narrativa e mergulhar no universo de invenção de sua música.

filme sobre a relação de proximidade e identificação que existe entre o artista e seu público, entre o músico e o aficionado de *jazz*, entre o ator e o amante de cinema.¹⁴

Além daqueles documentários, dois longa-metragens produzidos nos anos oitenta dão os contornos do padrão atual de relacionamento entre cinema e *jazz*: *'Round Midnight*, dirigido por Bertrand Tavernier em 1986, e *Bird*, dirigido por Clint Eastwood em 1988. Expandindo um tema sugerido em *Let's Get Lost*, *'Round Midnight* é uma longa e comovente reflexão sobre a relação de proximidade e identificação entre o músico e seu público. Ambientado na Paris dos anos cinquenta, ele conta o encontro do saxofonista 'Dale Turner' (personagem fictício baseado nas vidas de Bud Powell e Lester Young e interpretado pelo também músico Dexter Gordon) com um grande admirador, 'Francis Borier' (personagem decalcado da biografia do entusiasta francês Francis Poudras e vivido por François Cluzet). *'Round Midnight* ganhou o respeito dos músicos de *jazz* por retratá-los com respeito, por descrever sem sensacionalismo situações vivenciadas por parte significativa da comunidade jazzística e por estar repleto de referências honestas à história do *jazz*. Muito desta imagem deve-se também à interpretação sincera e segura de Dexter Gordon (em sua primeira e única aparição no cinema) e à presença de vários outros músicos, que, embora em papéis coadjuvantes, têm a mesma liberdade de criação musical que teriam num clube de *jazz*. Alie-se a isto a reprodução não-caricatural do ambiente em que músicos americanos viveram na Europa do pós-guerra e as indiscutíveis qualidades cênicas do filme e não é difícil entender sua credibilidade e aceitação.

Em termos de narrativa, contudo – e apesar da inserção de alguns curtos diálogos improvisados –, é um filme convencional, não conseguindo reproduzir, na linguagem fílmica empregada, a estrutura conversacional própria do *jazz*. Ao contrário, há uma grande aderência aos cânones vigentes na indústria cinematográfica. É neste sentido que *'Round Midnight* é exemplar do tipo de relação entre cinema e *jazz* que vem se forjando nas duas últimas décadas. Ao lado do abandono dos preconceitos que permeavam esta relação no cinema Hollywoodiano dos anos trinta e quarenta, há também um seguro distanciamento dos experimentos formais ensaiados no final da década de cinquenta. E este distanciamento é tanto mais eloqüente quando se sabe que o diretor de *'Round Midnight* faz parte de uma geração de diretores franceses que, anos atrás, questionou a hegemonia da linguagem de Hollywood, inclusive – como no caso de Louis Malle – com o uso inteligente e original da natureza improvisada do *jazz*.

Estas mudanças também são visíveis em *Bird*, que conta a história aci-

dentada da vida e morte de Charlie Parker, um dos criadores do *be bop* nos anos quarenta. A biografia de Parker tem todos os elementos trágicos comumente associados aos grandes músicos de *jazz*: pobreza, talento imenso, racismo, drogas, bebidas, casamentos feitos e desfeitos, morte súbita ainda jovem. Nas suas quase três horas de duração, Eastwood – fã confesso de *jazz* e especialista em personagens atormentadas – lança mão do máximo destes elementos, numa tentativa de mostrar a composição de coisas boas e ruins que formaram o gênio de Parker. Tal como ocorre em *'Round Midnight*, o tratamento destes elementos tão comuns à história dos músicos de *jazz* é feito de forma respeitosa, em momento algum resvalando para a caricatura ou o paternalismo. Há, além disso, um deliberado e nítido intuito do diretor de valorizar o *jazz* como forma musical. Neste sentido, *Bird* guarda poucas semelhanças com os filmes hollywoodianos sobre *jazz* feitos décadas antes e aponta, explicitamente, para uma relação mais ética entre cinema e *jazz*.

Em termos formais, contudo, a dessemelhança de *Bird* daqueles filmes é mais ambígua. Se se consideram as cenas isoladas, ele é claramente um filme de narrativa convencional e totalmente integrado à tradição de Hollywood, utilizando-se inclusive de clichês cênicos presentes em tantos outros filmes sobre *jazz* (ambientes claustrofóbicos e escuros, chuva intermitente, etc.). Porém, se se analisa a edição, há um nítido desejo de romper aquelas convenções e adotar uma linguagem fílmica que se assemelhe à linguagem musical do *be bop*. Daí as frenéticas idas e vindas no tempo da narrativa e o uso simbólico de um prato de bateria, que cruza a tela ressoando seu timbre metálico sempre que um humilhante episódio vivido por Parker na juventude parece importar para explicar seu comportamento adulto. O resultado deste descompasso entre direção e edição é, para o espectador, uma tremenda confusão de épocas, episódios e personagens. É quase impossível, para quem não conhece bem a biografia de Parker, saber quem está no *flash-back* de quem, em que ano a ação está acontecendo, porque está acontecendo e, pior de tudo, fica-se sem entender direito porque, afinal, Parker é tão importante para a história do *jazz*. Se por um lado a edição anula a aparente convencionalidade da narrativa, por outro não consegue articular nenhuma linguagem alternativa. Esta esquizofrenia reflete, na verdade, um pouco da própria carreira de Eastwood, que, embora sendo herdeiro dos ensinamentos de Cassavetes e fazendo parte de um grupo de diretores associados ao cinema independente americano, notabilizou-se igualmente como um exímio contador de histórias e competente manipulador da tradição de Hollywood.

Assim, embora *Bird* ainda ecoe mais a proximidade entre as linguagens do cinema e do *jazz* atingida em *Shadows* do que *'Round Midnight* a alcançada

em *Ascenseur pour l'échafaud*, nenhum dos dois pode ser realmente visto como continuador da radicalidade presente naqueles experimentos. São, ao contrário, exemplares do reconhecimento (senão em intenção, ao menos em seus resultados) das grandes diferenças entre os métodos de criação e estruturas narrativas destas duas formas de arte e da impossibilidade de uma fusão completa sem o anulamento da tradição de invenção formal de uma ou de outra.¹⁵

VIII

O reconhecimento destas diferenças é ainda reforçado no mais recente (e talvez o mais improvável) dos tantos encontros entre cinema e jazz já realizados: o do guitarrista de jazz Bill Frisell com o sisudo cômico Buster Keaton. Em 1994 e 1995, Frisell e seu grupo encantaram público e crítica de vários países com um espetáculo em que, ao mesmo tempo que alguns dos hilariantes filmes feitos por Keaton nos anos vinte (*Go West*, *Sherlock Jr.*, *The High Sign* e *One Week*) eram projetados num telão, os músicos tocavam uma moderna trilha sonora jazzística. Como parte da música foi composta de antemão – a partir de repetidas projeções do filme – e parte era improvisada a cada noite, o projeto de Frisell evoca as experiências vividas por Miles Davis e Charlie Mingus no processo de criação das trilhas sonoras de *Ascenseur pour l'échafaud* e *Shadows*. Contudo, é significativo do reconhecimento dos limites da relação entre o cinema e o jazz que este experimento também remeta Frisell de volta ao início daquela relação, quando, para as mesmas trapalhadas de Buster Keaton, havia sempre alguém improvisando um tema ao piano. Embora desta vez filme e música relacionem-se em pé de igualdade (como se o pianinho fosse trazido para a frente da tela ou, conforme disse um crítico do *New York Times*, como se Keaton tivesse se tornado parte da banda), este experimento é anunciador da forma mais relaxada e respeitosa em que cinema e jazz passaram a conviver. Reconhecem-se as diferenças de método de criação e nem por isso abandona-se a possibilidade de interação criativa. Renuncia-se tanto à fusão de linguagens quanto à anulação de uma pela outra. Abandona-se mesmo a possibilidade de traduzir uma linguagem na outra. Mas não se renuncia ao diálogo entre diferentes, ao estabelecimento de canais de comu-

¹⁵ Outros dois filmes que, de formas distintas, também seguiram este padrão foram *The Cotton Club* (1984), de Francis Ford Coppola e *Mo' Better Blues* (1990), de Spike Lee. Não por coincidência, ambos os diretores são ligados à tradição do cinema independente americano.

nicação que ilustrem e reforcem os valores e a riqueza das estruturas narrativas do cinema e do *jazz*.

Embora para muitos só décadas de experimentos bem e mal resolvidos tenham dado visibilidade a estes limites, para alguns poucos nunca houve muitas dúvidas quanto a sua existência. Em 1941, por exemplo, Orson Welles anunciou seu intento de fazer um épico sobre a história do *jazz*.¹⁶ Por ter sido um dos maiores inovadores da linguagem do cinema, é difícil, em retrospecto, imaginar alguém mais qualificado para tornar esta tarefa um fantástico exercício de fusão entre duas tradições de narrativas tão distintas como as do cinema e do *jazz*. Apesar disso, Welles jamais sequer tentou realizar seu projeto. O fato de ter se recusado a concretizá-lo pode até ter sido apenas o resultado das eternas dificuldades que ele sempre encontrava para produzir seus filmes. Mas é provável que tenha sido simplesmente mais uma prova de seu gênio.

¹⁶ Carr, Roy et alii. *Op. cit.*, p. 87