

Variações da melancolia na música do século XX: o blues e o jazz

Rainer Patriota¹

Resumo: O presente texto se debruça sobre três figuras icônicas da música “melancólica” do século XX: a cantora de blues Bessie Smith, a cantora de jazz Billie Holiday e o trompetista Miles Davis. Com esses exemplos, o que se quer é delinear um panorama histórico fundado em tipos representativos. O blues de Bessie Smith caracteriza a tradição do blues em seu apogeu nos anos de 1920 como a música que vocalizou de modo espontâneo e direto o sofrimento do negro afro-americano. Billie Holiday sintetiza com extremo vigor o canto de jazz em seu máximo potencial expressivo, antecipando o protesto social das próximas décadas e cultivando uma resignação irônica diante de contradições insolúveis. Miles Davis, como porta-voz do cool jazz, avulta como o símbolo de uma concepção moderna de melancolia, musicalmente mediada pelo impressionismo e ideologicamente ligada ao existencialismo.

Palavras-chaves: blues, jazz, música, melancolia.

Abstract: The present text focuses on three iconic figures of twentieth-century "melancholic" music: blues singer Bessie Smith, jazz singer Billie Holiday and trumpeter Miles Davis. With these examples, what is wanted is to delineate a historical panorama based on representative types. Bessie Smith's blues characterizes the blues tradition in its heyday in the 1920s as the song that spontaneously and directly vocalized the suffering of the black African American. Billie Holiday synthesizes jazz singing with utmost vigor to its utmost expressive potential, anticipating the social protest of the coming decades and cultivating an ironic resignation in the face of insoluble contradictions. Miles Davis, as a spokesman for cool jazz, appears as the symbol of a modern conception of melancholy, musically mediated by Impressionism and ideologically linked to existentialism.

Kywords: blues, jazz, music, melacholy

1. Introdução: melancolia e música

Atribuiu-se a Aristóteles o primeiro relato filosoficamente importante sobre a melancolia. Reconhecendo a natureza ambivalente desse fenômeno, o filósofo grego teria compreendido a melancolia não apenas na acepção hipocrática de uma tristeza prolongada, patológica, hoje clinicamente diagnosticada como depressão, mas também no sentido de uma disposição fisiológica e psíquica especialmente produtiva, própria, assim, “de todos os que foram homens de exceção” (ARISTÓTELES, 1998, p.81). Enquanto acidente, estado transitório, a melancolia, nos termos aristotélicos, se

¹ Bacharel em música pela UFPB, doutor em filosofia/estética pela UFMG. Professor do Departamento de Música da UFPB. Email: rainerpatriota@gmail.com

caracteriza como uma doença, mas enquanto temperamento, se define, pois, como um modo de ser, como um perfil psíquico.

A partir do Renascimento, a melancolia tornar-se-ia objeto de reiteradas especulações e estudos nos mais variados campos. No século XV, o filósofo e místico Marsílio Ficino, apoiando-se no pensamento grego, exalta a figura do melancólico, mas não sem antes atentar para à ambivalência da melancolia em si mesma. “Melancolia tem duas naturezas distintas, uma patologia médica na qual o humor apenas está presente e outra, um nirvana espiritual no qual o humor queima ferozmente” (FICINO *apud* RODRIGUES, 2012, p.3).

O melancólico é alguém que se afasta das distrações mundanas para cultivar uma introspecção que é o exato oposto da idiotia. A introspecção melancólica, enquanto estado contemplativo, é fonte de grandes ideias e obras. Mais que isso, ela parece abrir uma janela espiritual para um domínio de valores superiores, dispostos numa camada mais profunda da realidade. E com o desenvolvimento da sociedade industrial, ou seja, com o recrudescimento das contradições da vida urbana e mercantil, a melancolia também será associada a uma certa fibra moral: o melancólico é alguém incapaz de compactuar com a mediocridade, a futilidade e o conformismo da vida cotidiana. A melancolia se torna, assim, um signo de nobreza interior.

Nesse sentido, não é casual que a melancolia passe a ser vinculada com bastante ênfase à personalidade do artista. De fato, segundo a visão moderna, é na arte que o melancólico preferencialmente se expressa. A arte se converte na principal atividade do melancólico não apenas porque o artista é aquele que mais se ressentir dos efeitos colaterais do processo civilizatório, mas também e sobretudo porque apenas a arte é capaz de objetivar a própria melancolia. Ao contrário do que ocorre em outros campos, como a ciência, a política e a ética, na arte, a melancolia não se limita a ser uma disposição criativa, aflorando na própria obra do melancólico, tornando-se matéria e componente expressivo do criador.

Na verdade, a melancolia converte-se na atmosfera dominante de uma arte cuja temática será cada vez mais a distância entre ser e dever-ser, entre realidade e essência. Assim, a beleza da arte é melancólica porque o mundo se tornou hostil e os indivíduos solitários e fragmentados. Para o filósofo húngaro Georg Lukács, por exemplo, o gênero literário mais representativo da modernidade, o romance, é profundamente melancólico na medida em que configura a busca do herói romanesco – e do próprio escritor – pelo

seu destino num mundo esvaziado e hostil. A melancolia do romance é a melancolia da vida adulta, que nasce

da experiência conflitante de que a confiança absoluta e pueril na voz interior da vocação se rompe ou diminui, mas de que também é impossível extrair do mundo exterior, a cujo despotismo nos devotamos agora docilmente, uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos (LUKÁCS, 2000, p.87).

Dá o estreito nexos que se corporifica exemplarmente no artista moderno entre melancolia e nostalgia. É a nostalgia de essências eternamente perdidas e no entanto irrenunciáveis que insufla a melancolia na alma.

Mas por ser a melancolia antes de tudo um afeto, é na música que ela se materializa de modo mais imediato, já que a música é sabidamente a arte mais congenial aos afetos. E a melancolia, por sua vez, é sem sombra de dúvida um dos afetos mais congeniais à expressão musical. Na forma genérica de “lamento”, parece ser possível atestar sua ubiquidade em todas as culturas e épocas. A relação entre música e melancolia talvez faça pensar primeiramente na tradição romântica, num *Lied* de Schubert ou Schumann; no entanto, entre o final do século XVI e começo do século XVII a melancolia se torna especialmente presente na música e na reflexão sobre a música. Isso vale especialmente para a Inglaterra do período Elisabetano, em que floresce a música de John Dowland e o pensamento de Robert Burton, o autor de *Anatomia da Melancolia*. De fato, como observa Robin Headlam Wells, a melancolia é um traço característico da sociedade elisabetana, permeando todas as suas manifestações artísticas e atingindo com a música de Dowland o seu grande marco musical (cf. WELLS, 1985).

Contudo, a melancolia é um conceito que não se deixa capturar de modo unívoco, pluralizando-se antes de infinitas formas. Do ponto de vista estético-musical, a melancolia se fará presente ou será sugerida, ao menos na cultura ocidental (embora certos padrões associativos pareçam se repetir em outras culturas), quando predominarem andamentos mais lentos, melodias predominantemente descendentes, timbres mais escuros, registros mais graves. No entanto, cada obra e cada estilo apresentará suas sutilezas e por meio delas o que entendemos por melancolia assume formas extremamente variadas.

No que se segue, abordarei o tema da melancolia no blues e no jazz. Para tanto, me deterei em três figuras icônicas: a cantora de blues Bessie Smith, a cantora de jazz Billie Holiday e o trompetista Miles Davis. Com esses exemplos, o que pretendo é

delinear um panorama histórico fundado em tipos representativos que revelem variações da melancolia. O blues de Bessie Smith caracteriza a tradição do blues em seu apogeu clássico nos anos de 1920 como a música que vocalizou de modo espontâneo e direto o sofrimento do negro afro-americano. Billie Holiday sintetiza com grande vigor o canto de jazz e seu potencial expressivo, antecipando o protesto social das próximas décadas e cultivando, em termos estilísticos, uma resignação irônica diante de contradições insolúveis. Miles Davis, como porta-voz do cool jazz, avulta como o símbolo de uma concepção moderna de melancolia, musicalmente mediada pelo impressionismo e ideologicamente ligada ao existencialismo.

2. Três variações da melancolia

No século XX, uma nova cultura musical iria renovar a expressão dos afetos melancólicos: o blues e, por extensão, o jazz, em larga medida, ele próprio uma extensão e um desdobramento do blues. Na articulação dos elementos musicais (como harmonia, melodia e ritmo) e poéticos, o blues e o jazz tornam inequívoco o seu compromisso estético (e anímico) com a expressão das dores e tristezas da alma, expressando não apenas a história do povo negro dos Estados Unidos, sua heroica luta por reconhecimento, mas também a complexa síntese étnico-cultural da sociedade norte-americana.

O blues nasceu no sul dos Estados Unidos no final do século XIX. Nas suas origens estão o negro spiritual, os cantos e lamentos de trabalho, bem como a música folclórica do branco. Tudo indica que o termo “blues” deriva de “blue devils” (demônios azuis), uma expressão que na velha Europa havia sido utilizada com o sentido de depressão, melancolia patológica (WILLIAMS, 2011, p.39). O blues é um gênero que, em sua fase germinal, vocalizou sobretudo as dores, angústias e tragédias individuais e sociais dos negros submetidos à escravidão e à discriminação no Novo Mundo. Porém, mesmo em sua fase “clássica”, o blues continuou sendo uma crônica realista das experiências do negro-afro-americano (JONES, 1967, p.59-104). Talvez como nenhuma outra música popular, o blues conseguiu retratar com extremo realismo a amarga condição de um povo. Uma de suas raízes mais fundas é a dor, o sofrimento. Uma antiga cantora de blues assim se expressou:

nenhum homem branco jamais conheceu o blues, pois o branco não tem com o que se preocupar. Se você se deita na cama e vira de um lado para outro e não consegue dormir, o que é que está acontecendo com você? O blues lhe pegou. Se você acorda

pela manhã e fica sentado na cama, mesmo que estejam com você mãe e pai, irmã ou irmão, amigo ou amiga, marido ou mulher, sem querer falar com nenhum deles, embora ninguém tenha feito nada contra você, o que é que está acontecendo? O blues lhe pegou. Se você senta à mesa e olha para o prato com frango assado e arroz, levanta, treme e diz: ‘Deus do céu, não consigo comer, não consigo dormir, o que está acontecendo comigo?’ O blues lhe pegou. (LEADBELLY *apud* BERENDT, 2014, p197).

Essa citação evidencia uma grande proximidade entre o blues como atmosfera anímica e o banzo, a doença da alma que acometia o negro trazido para a América do Sul e que na literatura médica do século XVIII e XIX era definida como nostalgia, *Heimweh* ou melancolia helvética (ODA, 2008, p.741). No entanto, enquanto criação musical, o blues é, antes de tudo, uma reação. E nisso os caminhos se separam. O artista que dá forma à sua tristeza não sucumbe a uma melancolia patológica. O blues é, pois, uma melancolia esteticamente sublimada. E por isso o blues não se confunde com morbidez e estados depressivos.

Uma característica marcante do blues é, sem dúvida, sua visão realista do mundo. As letras de blues – sobretudo do blues urbano – falam de forma crua e direta da vida, às vezes com humor, às vezes com tristeza, mas nunca de modo fútil.

Nos guetos, onde os negros são mantidos em virtude da segregação, os negros têm menos confiança no Salvador. O amor é mais áspero, a sexualidade mais truculenta, fica-se enclausurado no fundo de poços sem ventilação e assim se cantam o álcool, os quartos, as camas, a faca e os gangsters, os defensores dos oprimidos e também as lutas pela integração (FRANCIS, 2000, p.17).

A melancolia do blues é a melancolia que nasce de uma situação social. Como reação estética, o blues é antes de tudo a expressão de uma utopia, uma afirmação da existência e uma esperança em dias melhores. Talvez seja o ritmo, sua pulsação quaternária e cadenciada, o aspecto que melhor articule esse caráter afirmativo do blues. Como escreveu Wynton Marsalis:

Apesar de toda a tristeza de algumas letras de blues, a música sempre tem *groove*. E *groove* implica dançar e dançar sempre traz alegria. Dizzy Gillespie encontrou a expressão perfeita: “dançar não faz ninguém chorar”. Essa é a chave para entender o blues. O blues envolve tanto a tristeza quanto a alegria (MARSALIS, 2008, p.48).

Na medida em que induz o corpo a se mexer, o blues é um chamado à vida. Melodicamente, as *blues notes* são um dos aspectos mais característicos dessa música. Trata-se de um abaixamento da terça e da sétima (com o bebop, a quinta também será abaixada). Esse abaixamento, porém, não é concebido nos termos do temperamento igual. Não se trata de abaixar meio-tom exato. As notas bluesificadas obedecem a uma

necessidade expressiva, melancólica. Por isso, podem ser mais instáveis na altura, oscilando entre o intervalo maior e o menor. Melodias e modulações vocais descendentes (como as blues notes) tendem a ser associados a afetos tristes, melancólicos. Provavelmente porque nossas expressões vocais seguem esse padrão.

Pela voz de Bessie Smith – conhecida como a “imperatriz do blues” – podemos ouvir toda a força melancólica do blues em seu período clássico, os anos de 1920. Sobre a singularidade do canto de Bessie Smith, escreveu o crítico de jazz Joachim-Ernst Berendt:

É difícil dizer de onde provinha o encanto fenomenal de sua voz. Talvez do fato de seu aspecto duro e rude evocar uma tristeza profunda, inclusive em melodias mais relaxadas e divertidas. Bessie cantava como a porta-voz de um povo que tinha vivido séculos de escravidão e que, após a libertação, ainda tinha de sofrer com uma discriminação pior do que a da própria época da escravidão. Seu segredo residia na falta de sentimentalidade com a qual ela cantava sua tristeza, na dureza e na imponência de seu canto (BERENDT, 2014, p. 98).

Considere-se, por exemplo, a canção *St. Louis Blues*, de W. C. Handy, gravada por Bessie Smith em 1925. A letra é o lamento indignado de uma mulher cujo homem vai embora com outra. A primeira estrofe diz: “I hate to see that evening sun go down/I hate to see that evening sun go down/ case my baby, he’s gone left this town” (Odeio ver o sol se pôr no fim do dia/Odeio ver o sol se pôr no fim do dia/ pois meu bem se foi, deixou a cidade).

A interpretação feita por Smith em 1925 é bastante lamentosa (cf. BESSIE SMITH – ST. LOUIS BLUES, 2009) já na gravação para o filme *St. Louis Blues* de 1929 (cf. BESSIE SMITH – ST. LOUIS BLUES, 2007), o afeto da indignação soa mais enérgico. Uma indignação agravada ainda pela certeza de que o amor não morre com a traição. Na última estrofe da canção, pode-se ler: “I love my baby like a school boy loves his pie/ Like a Kentucky colonel loves his mint 'n rye/ I love my man till the day I die” (Amo meu bem como um estudante ama sua empada/ como um fazendeiro ama sua menta e seu trigo/ amo meu bem até o dia em que eu morrer).

Ambas as gravações de Bessie Smith são um excelente exemplo da melancolia característica do blues, uma melancolia a que falta qualquer traço de sentimentalismo, a despeito de toda a tristeza que se canta e expressa. Nesse sentido, é natural que, em ambas as interpretações de Bessie Smith, as blue notes e os ornamentos acrescentado à melodia original de Handy (cf. HANDY, 1914) reforçam o caráter emotivo e lamentoso da canção.

Uma das teses sobre o surgimento do jazz é a que procura derivá-lo do comentário improvisado no instrumento – na guitarra – ao final de cada uma das seções de quatro compassos do blues. Ainda que o blues não seja a única origem do jazz, ele certamente desempenhou um papel importante. Mais que isso, o blues deixou marcas duradouras na linguagem do jazz. Talvez possamos dizer que o que há de melancólico no jazz vem do blues. É verdade que no jazz há muito espaço para a alegria e o humor, mas toda a alegria do jazz – e foi isso que críticos como Adorno não conseguiram entender – nasce de fontes essencialmente melancólicas e leva consigo o selo dessa melancolia. Melancolia enquanto inadaptação, nostalgia, utopia, reação.

Uma das personificações mais intensas da melancolia do jazz é a cantora Billie Holiday. Assim como as cantoras de Blues, Holiday canta a realidade nua e crua, e a canta melancolicamente, mas nela a espontaneidade calorosa das cantoras do blues cede lugar a uma introspecção irônica e amarga. O canto de Holiday nos põe em sintonia com uma subjetividade dilacerada, solitária, desamparada existencialmente, portanto, moderna. Nas palavras de Berendt:

Billie Holiday cantava de modo muito sincero e veraz. As feridas e suscetibilidades da alma transpareciam em sua voz com uma dignidade quase masoquista – do desejo e do prazer sexual, passando pela alegria e o otimismo, até o desespero, a tristeza e a dor. Sua boca era uma espécie ferida aberta. Ela tinha o coração na voz. E, quando cantava a solidão, ela arrastava o ouvinte para dentro de uma solidão que era a dela própria (BERENDT, 2014, p.494).

Um belo exemplo disso é a canção *My Man* (cf. BILLIE HOLIDAY, *MY MAN*, 2007).

Novamente, temos uma mulher que ama um homem e se lamenta, não porque ele a deixou, mas por ele ser mal com ela. O lamento aqui é resignado e irônico. Ao descrever o “seu homem”, a narradora põe em evidência seus graves defeitos, como as traições (“two or three girls has he, That he likes as well as me”) e seu caráter violento (“he beats me too”). Ao mesmo tempo, a letra é uma confissão de amor e dedicação, afinal de contas, “he’s my man”. A ironia emerge na parte B da canção, que deixa para traz o caráter lamentoso e lúgubre da parte A (em tom menor) para se converter numa balada e instaurar (agora na tonalidade relativa maior) um clima de felicidade e leveza. A letra, no entanto, não esconde a situação paradoxal do eu lírico:

Oh, my man I love him so
He'll never know
All my life is just despair
But I don't care

When he takes me in his arms
The world is bright, all right
What's the difference if I say
I'll go away, When I know
I'll come back on my knees some day?
For what ever my man is
I am his forever more.

(Oh, meu homem, eu o amo tanto/ Ele nunca saberá/ minha vida é puro desespero/mas eu não ligo/ quando ele me toma em seus braços/ o mundo brilha e tudo fica bem/ que importa se eu digo/ que vou embora, quando eu sei/que voltarei de joelhos um dia?/ Não importa o que meu homem seja/ eu sou sua para sempre).

Nessa e em outras canções, a interpretação de Holiday se caracteriza pela sensibilidade sóbria e nuançada com a qual ela narra os fatos e assume seus papéis. Sua voz não se destaca nem pela extensão nem pela potência, mas pelas sutilezas que ela imprime à canção com seu canto pungente, além de seu timbre marcante. Mas talvez sua maior qualidade fosse a ambiguidade e a ironia:

Billie Holiday, por sua vez, conseguia produzir ao mesmo tempo emoções e sensações antagônicas e mutuamente ofuscantes. Ou, como observou o cantor de rock Brian Ferry: “estilisticamente, ela canta a esperança, mas sua mensagem é o desespero” (BERENDT, 2014, p.494).

A biografia de Holiday é uma daquelas típicas tragédias que, durante muito tempo, marcaram o universo do jazz. Ao longo de toda a sua vida, Holiday colecionou infinitas dores, sofrimentos e frustrações. Na juventude sofreu abuso sexual, se prostituiu, depois, como cantora, conheceu o peso da discriminação, mergulhando em drogas e álcool. No fim, estava só e decadente, embora continuasse cantando com espantosa expressividade (Cf. FOL, 2005).

Bem diferente foi o destino de outro grande melancólico do jazz: o trompetista Miles Davis. De família abastada e normal, Miles viveu condições mais favoráveis. No entanto, viveu numa época em que o conflito racial recrudescia e desde cedo assumiu uma postura agressiva contra os brancos. Sua biografia nem sempre é retratada como a história de um homem exemplar. Muitos o descrevem como egocêntrico, vaidoso, oportunista etc. E para alguns esses defeitos não deixaram de afetar negativamente sua produção artística. Wynton Marsalis, ao traçar o perfil de Miles em seu livro *Moving to Higher Ground*, escreveu:

Miles Davis tem duas lições a nos dar: uma é artística e a outra é uma advertência do que não devemos fazer. A primeira parte de sua carreira, de 1945, quando ele saiu de St. Louis para Nova York, até a metade dos anos de 1960, é um poço de

arte e de integridade; o segundo capítulo, do final dos anos de 1960 até sua morte, é um poço de adulação e mercantilismo (MARSALIS, 2008, p.126-127).

Marsalis alude ao fato de que a fase madura da carreira de Miles foi uma sucessão de mudanças estilísticas orientadas às tendências da música popular americana da época, como o rock, o funk, o pop e o hip-hop. Essas mudanças não teriam obedecido a princípios artísticos, mas sim comerciais e midiáticos. É verdade que nem todos concordam com essa leitura. Para muitos, a trajetória camaleônica de Miles é antes um exemplo de renovação e versatilidade. Por outro lado, é quase unânime a opinião de que seu maior legado artístico está concentrado nos anos de 1950, isto é, nos anos de sua contribuição essencial à estética do cool jazz.

É sabido que os estilos de jazz podem ser caracterizados como frio ou quente. Os estilos frios são o ragtime, o estilo de Chicago e por fim – e como coroamento – o cool jazz. No entanto, dois grandes precursores do cool jazz fizeram sua carreira nos anos de florescimento do estilo swing, o estilo hot por excelência, a saber, o sax-tenorista Lester Young e a cantora Billie Holiday (BERENDT, 2014, p.494ss). Em ambos, aspectos importantes da estética cool já estão em alguma medida presentes: a introspecção, a melancolia, a economia de recurso, a valorização do silêncio, a pureza abstrata do som. Mas é com Miles que essa sensibilidade musical se estabelece como um padrão estético canônico. Para isso concorreram alguns fatores decisivos. Através do arranjador e compositor Gil Evans, Miles ganhou familiaridade com a sonoridade impressionista e etérea que no jazz vinha sendo cultivada por músicos como Claude Thornhill, para quem Evans havia trabalhado na década de 1940 (WILLIAMS, 2011, p.47ss; JONES, 1967, p.212). Como o próprio Miles esclareceu depois, Evan foi para ele – que na época possuía pouco mais de 20 anos de idade – uma espécie de mentor musical e intelectual, fornecendo-lhe o esquema de uma arquitetura sonora que viria a ser crucial para a formação de seu estilo nos anos vindouros. Segundo Richard Williams, o apartamento de Gil Evans, no centro de Manhattan, foi, entre 1947 e 1949, a incubadora da estética moderna do jazz, pois “foi ali que a introspecção e a contenção entraram em cena, desviando o jazz de sua função primária como entretenimento, para assumir um papel mais autoconsciente” (WILLIAMS, 2011, p.43). Williams também destaca a importância da concepção modal de George Russel, que nesse período se tornou amigo de Miles (WILLIAMS, 2011, p.46-47).

Digno de nota é, ademais, a atmosfera existencialista dos pós-guerra e a viagem de Miles à França em 1949. Em sua estada parisiense, ele não apenas viveu um

inusitado e mágico caso de amor com a atriz branca Juliette Greco (e é importante lembrar que o segregacionismo racial dos Estados Unidos tornava uma relação como essa simplesmente impossível), como também foi inserido no grupo da Margem Esquerda, tornando-se amigo de Sartre e do escritor e músico Boris Vian. A esse respeito, Richard Williams tem razão em ponderar que “sob a luz de seu subsequente desenvolvimento, contudo, seria difícil acreditar que seu contato com as diretrizes do movimento existencialista não tenha exercido uma influência considerável sobre sua visão de si mesmo como artista” (WILLIAMS, 2011, p.57).

Miles e Evans também haviam realizado juntos o importante trabalho camerístico para a temporada no Royal Roost em setembro de 1948 e que em 1953 seria lançado em disco com o título programático de *The birth of the cool*. Na França, uma outra experiência musical altamente representativa do cool jazz teria lugar: a gravação da trilha sonora do filme *Elevador para o cadafalso* (*Ascenseur pour l'échafaud*), do diretor Louis Malle. Nas breves faixas gravadas por Miles e os quatro músicos que o acompanhavam na turnê europeia (Berney Wilen, no sax tenor, René Urtreger, no piano, Pierre Michelot, no baixo, e Kenny Clarke, na bateria), a melancolia ressoa em primeiro plano. Uma execução altamente econômica em notas, a entonação quase sem vibrato e sem ataque de Miles, bem como o caráter estático das peças, que parecem desprovidas da noção de começo e fim, como se pairassem existencialmente entre um nada e outro, criam uma atmosfera lânguida, altamente abstrata, compensada, nesse sentido, apenas pelo fraseado bluesístico e a marcação contínua ao fundo em 4/4.

A concepção sonora de *Elevador para o cadafalso* prenunciava, naqueles anos de infância do cool jazz, o formato que, dez anos depois, Miles imprimiria ao seu disco *Kind of Blue*, tido por muitos como uma das maiores obras-primas do jazz. Austeridade, introspecção e uma certa aura de mistério. A melancolia de *Kind of Blue* funda-se numa sensibilidade moderna, cosmopolita e, acima de tudo, intelectual. Embora críticos como LeRoi Jones tenham manifestado seu desapeço pelo cool jazz, considerando-o um recuo conciliador de orientação “branca” frente à “aspereza” e “assimetria” radicais do bebop de raízes “negras” (JONES, 1967, p. 210-219), não há como ignorar a importância dessa inflexão estética para a história do jazz e para o processo de afirmação do negro norte-americano no terreno da chamada “cultura superior”. O cool jazz, a despeito de seus porta-vozes “brancos”, surge numa linha de absoluta continuidade em relação ao bebop, fazendo avançar a paleta de possibilidades formais e estéticas do gênero. Avanço que seria decisivo para que o jazz pudesse ser encarado

como uma música “séria”. Seriedade que muitos associaram a certo *pathos* melancólico e moderno. Assim, um crítico inglês da época escreveu:

Davis obteve sucesso ao introduzir uma nova estética no contexto do jazz. Cada nota que ele toca é repleta da melancolia perturbadora de um artista altamente sofisticado e supersensível... De repente, através do prisma da concepção de Davis, todos os outros tipos de jazz parecem extremamente otimistas, mais preocupados com a liberação da tensão do que com a expressão dela. Com Miles Davis, a introspecção chega ao mundo do jazz...(GREEN *apud* WILLIAMS, 2011, p.11).

A introspecção (mas poderíamos dizer, também, a melancolia) da música instrumental de Miles Davis é um dos grandes ápices estilísticos de uma tradição musical que desde o começo mostrou uma imensa abertura à realidade, bem como a capacidade necessária para permanecer artisticamente rigoroso em suas aventuras e experiências. Tradição protagonizada por um povo para o qual a melancolia consistiu não apenas numa disposição subjetiva de desencontro existencial, mas sobretudo numa condição sociológica de deslocamento, hibridização e uma dramática luta por reconhecimento e aceitação. Certamente, isso ajuda a explicar porque o blues e o jazz promoveram a renovação musical de maior alcance e impacto do século XX, afinal, desde sempre, a melancolia tem sido uma das mais poderosas aliadas da música e da arte.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- BERENDT, J-E. *O livro do jazz*. De Nova Orleans ao século XXI. Tradução e apresentação de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FOL, S. *Billie Holliday*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- FRANCIS, A. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HANDY, W. C. *St. Louis Blues*, New York: Handy Bross. Music Co., 1914. Disponível em http://library.duke.edu/digitalcollections/hasm_a1311/. Acesso em: 14 de outubro de 2015.
- HOLLIDAY, B. *Billie Holliday, my man*, 2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IQlehVpcAes>. Acesso em: 10 de julho de 2015.
- JONES, L. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1967.
- MARSALIS, W. *Moving to higher ground*. How jazz can change your life. New York: Random House, 2008.
- ODA, A.M.G.R. *Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo*. In: revista Latino-americana de psicopatologia fundamental. Vol. 11, nº4. São Paulo, 2008.

- RODRIGUES, A. *Entre Ficino e Dürer: uma possibilidade de diálogo entre o texto e a imagem*. Revista Cantareira, nº16, 2012.
- SMITH, B. *St. Louis Blues*, 2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JpVCqXRIXx4>. Acesso em: 15 de julho de 2015.
- SMITH, B. *St. Louis Blues*, 2009. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jNWsOLsimFs>. Acesso em: 15 de julho de 2015.
- WILLIAMS, R. *Kind of blue*. Miles Davis e o álbum que reinventou a música moderna. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- WELLS, R. *John Dowland and Elizabethan Melancholy*. In: Early Music, nº 13, 1985, p.514-528.