

O *jazz* sob uma perspectiva benjaminiana

Mário Checchetto Neto

O *jazz* nasceu efetivamente na passagem para o século XX e se desenvolveu na velocidade dele. As transformações pelas quais essa música passou tornaram-na um objeto multifacetado pelo fato de que diversas tendências que se poderia colocar cronologicamente como sendo sucessivas, dentre as quais o *swing*, o *bebop* ou o *cool*, por exemplo, acabaram por conviver simultaneamente. A partir dos anos sessenta com o *free jazz*, ele foi abandonando seus elementos idiomáticos mais identificáveis como o *swing* e as melodias de assimilação mais rápida, perdendo assim suas conexões com o que se define como música popular, embora a sua filiação à tradição oral jamais tenha sido negada.

Iniciando com um paralelo entre o *jazz* e outras linguagens artísticas, serão observados neste texto aspectos peculiares do *jazz*, focados no modo de se fazer música por ele desenvolvido: o produzir música instantaneamente, o “tocar de ouvido”. Estes elementos trouxeram novamente para o ocidente a questão da oralidade na música. Para tal realização serão usados como suporte textos de dois pensadores do século XX, Walter Benjamin (1892-1940), em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936 e Theodor W. Adorno (1903-1969), em *O feticismo na música e a regressão da audição* (1938).

Os dois autores discutiram a inserção das artes no contexto da modernidade, com todas as ambigüidades que disto provém, inserções estas que certamente mudaram as percepções do que significa produzir e consumir arte.

Walter Benjamin inicialmente levanta a questão da autenticidade da obra de arte, que se perde na sua reprodução. Ele comenta que “*mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte.*”¹

É fato que a reprodução nos oferece a possibilidade de “possuir” a obra, de olhá-la a qualquer momento fora do que seria o seu *habitat* natural. O exemplo citado por Benjamin de uma paisagem que aparece em um filme explicita esta questão do aqui e agora. Poder olhar a paisagem confortavelmente em casa sem sentir o calor ou o frio do momento em que foi filmada, ou fotografada, sem ter estado no lugar referido, é sem dúvida perder uma parte vital do objeto, é perder o testemunho, a vivência e reter apenas a imagem.

Esta questão tem diversas reverberações no caso específico do *jazz*, “*A sua arte não é reproduzida, mas criada, e existe apenas no momento da criação.*”²

Assistir a um concerto de *jazz* é uma experiência única, pois a cada performance a abordagem das músicas se modifica substancialmente, um mesmo tema nunca é repetido, ele é a cada vez recriado e isto faz parte da própria idéia de *jazz*. A interação com o público e as condições acústicas do lugar de realização de um concerto também são fatores que certamente terão forte influência no resultado final, uma vez que o conteúdo de um concerto jazzístico não está nos temas e sim na abordagem deles.³ Ainda, a substituição de um único integrante em um grupo trará uma nova vivência, uma nova face, uma vez que no *jazz* os músicos não tocam partes predeterminadas e a contribuição individual é de vital importância para a realização musical. No entanto, a gravação de um concerto (a reprodução), também terá seus aspectos positivos. Poder ouvir hoje, por exemplo, um trabalho feito por Miles Davis em 1964 em Tóquio⁴, em um dos momentos de transição de suas estéticas e com a participação de um músico que nunca havia tocado com ele (Sam Rivers, 1923, no sax tenor) e que jamais tocaria novamente, por certo não é uma experiência comum, e somente a reprodução pode nos

¹ Walter BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 167.

² Eric HOBSBAWN. *História social do jazz*, p. 149.

³ Em entrevista ao caderno Ilustrada do jornal Folha de São Paulo em 27/09/2006, o contrabaixista Dave Holland (1946), ao ser questionado sobre as mudanças do repertório a cada apresentação, respondeu: “Isso depende do clima, do ambiente. Até a acústica da sala pode influenciar. Tento escolher as melhores peças, tanto para a platéia como para os músicos. Nossa música é construída de maneira que nos permite tocar com flexibilidade.”

⁴ Este concerto somente foi lançado comercialmente fora do Japão em 2005 no formato CD.

trazer de volta, ainda que parcialmente, aquele momento. Há que se destacar ainda como positivos os aspectos didáticos, uma vez que através da reprodução pode-se estudar e passar adiante as idéias contidas em uma abordagem musical, como a citada acima. Mas não há como ignorar também o fator comercial do lançamento deste ou de qualquer outro trabalho. Todas as questões mercadológicas, que incluem campanhas de marketing e o relançamento de antigos produtos com novos suportes tecnológicos, como temos visto muito no setor audiovisual; parecem ser a exacerbação da premissa capitalista na qual tudo é mercadoria e tudo pode ser vendido ou comprado. Adorno antevê esta questão de maneira pontual. “... *Ante o poderio da mercadoria anunciada, já não resta à consciência do comprador e do ouvinte outra alternativa senão capitular e comprar sua paz de espírito, fazendo que a mercadoria oferecida se torne literalmente sua propriedade.*”⁵

“*O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura.*”⁶ Com esta afirmação Walter Benjamin introduz o conceito de aura.⁷ Ele afirma que a técnica de reprodução destaca o objeto reproduzido do domínio da tradição e isto vai muito além da esfera da arte, e ainda que a existência serial permite que o objeto venha ao encontro do espectador em todas as situações. Ele cita o cinema como o agente mais poderoso desta situação, dizendo que este propicia a liquidação dos valores tradicionais do patrimônio da cultura, não sendo concebível sequer sua função social.

Em nosso momento atual, o cinema como veículo de informação ou como linguagem artística está estabelecido, e o questionamento de valores a seu respeito parece ter se esvaziado. Pode-se dizer que os valores devem ser atribuídos ao uso que se faz dele. Em tempos de mega produções hollywoodianas, ele tem assumido um papel que antes cabia à literatura. Atualmente não há como negar o status de arte que o cinema conquistou, e mesmo cineastas ligados à grande indústria podem utilizá-lo como uma

⁵ Theodor ADORNO. *O feticismo na música e a regressão da audição*, p. 181.

⁶ Walter BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 168.

⁷ Incomodado com o excesso de objetividade na sociedade em que vivia, Benjamin pensava que esta maquiava uma falsa subjetividade e que era preciso que as expressões da subjetividade se explicitassem. Ele acreditava que as condições que seus contemporâneos estavam vivendo eram carentes de valores comunitários e afastadas das forças do cosmo, e que a relação com o cosmo se realizava na embriaguez. Ele se interessou pela embriaguez e ficou atraído também pelo haxixe. Entrando em contato com médicos e sob a orientação deles, participou de experiências a partir de 1928. Nos relatórios que fazia então, surgiu pela primeira vez a palavra aura. A partir de 1930 a ideia de aura passou a se tornar um conceito. Leandro KONDER, *Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia*, p. 51/3.

linguagem artística legítima. Apenas para exemplificar, tomemos Stanley Kubrick (1928-1999), que particularmente se serviu do que de mais “novo” havia em sua época (1969), em termos tecnológicos, para criar uma obra cinematográfica, que ironicamente narra uma estória sobre a dominação do ser humano pela máquina. Trata-se de *2001 Uma Odisséia no Espaço*.

A mudança do suporte físico, ou da mídia, tem sido há muito objeto de amplas discussões. No final da década de setenta surgiram as primeiras reportagens dizendo que o disco de vinil iria acabar. Esta notícia foi motivo de grande preocupação, pelo medo do novo, porque “aquelas capas maravilhosas” não existiriam mais, enfim, porque aquele suporte físico deixaria de existir. O fato é que muitas vezes nos apegamos ao suporte e o confundimos com o conteúdo propriamente da obra.

Adorno denomina o apego a aspectos materiais da obra de arte de fetiche, que seria o desvio da atenção para algo que não é a essência da obra e sim exterior a ela, como no exemplo dos cantores⁸, que são famosos por terem boa voz e não por dominarem a técnica do canto; ele também cita como exemplo o som dos violinos:

Todo este processo culmina abertamente no absurdo culto que se presta aos grandes mestres do violino. Cai-se prontamente em estado de êxtase diante do belíssimo som convenientemente anunciado pela propaganda de um Stradivarius ou de um Amati; no entanto, só podem ser distinguidos de um violino moderno razoavelmente bom por um ouvido especializado, esquecendo-se de prestar atenção à composição ou à execução, da qual sempre se poderia tirar algo de valor.⁹

Os suportes continuarão mudando, seja por questões de desenvolvimento tecnológico ou por interesses financeiros. Mas voltando à questão dos discos de vinil, vale a pena destacar um fato curioso: muita gente se apegava ao chiado da agulha passando pelos sulcos do disco. Este chiado é uma marca do tempo, do desgaste do disco, portanto pode ser lido como uma questão “aurática”. Por outro lado, o apego que às vezes temos a aspectos exteriores dos objetos, e o chiado pode ser um deles, também pode ser lido como um fator fetichista. Neste ponto o foco da atenção do observador será o fiel da balança.

⁸ Cf. Theodor ADORNO. *O fetiche na música e a regressão da audição*, p. 171.

⁹ *Ibid.*, p. 172.

A questão da aura também reverbera no *jazz*, no invólucro que se cria em torno do artista e em torno do repertório. No filme *Vanilla Sky*, dirigido por Cameron Crowe (1957), em 2001, surge no meio de uma festa um holograma em tamanho real de John Coltrane, tocando *My Favorites Things*, numa versão ao vivo gravada no início dos anos sessenta. O filme se passa supostamente no futuro, e um personagem atônito com o que vê vai até a imagem e tenta tocá-la. Tem-se aí tanto a questão do novo suporte para reproduzir algo que era originalmente de um outro momento histórico, como também, se assim se pode dizer, a aura do próprio Coltrane, enquanto exposição de uma imagem icônica. Será que ela se mantém no holograma? Temos ainda a aura da canção que não tem uma existência única, e que tem a reprodução como pré-requisito para sua realização.

A referida canção *My Favorites Things* ficou mundialmente conhecida no filme *A Noviça Rebelde*¹⁰, e Adorno conheceu este tipo de canção exatamente neste contexto, das trilhas dos filmes comerciais de Hollywood e pela difusão destas canções no rádio. Ele afirma que essa música somente se presta a uma audição desconcentrada. “O costumeiro *jazz* comercial só pode exercer a sua função quando é ouvido sem grande atenção durante um bate-papo e, sobretudo como acompanhamento de baile.”¹¹

O fato é que o *jazz* pós *bop* (a partir da década de cinquenta), apropriou-se das canções comerciais das primeiras décadas do século XX e fez um novo uso delas, transformando-as em *standards* no sentido de suportes para improvisação¹². Muitas vezes os temas se tornam irreconhecíveis, porque o compromisso com a métrica da linha melódica da canção deixa de existir numa versão instrumental e o músico passa a ter uma grande liberdade na abordagem das melodias. Porém a harmonia (embora possa sofrer alterações), e principalmente a forma, se mantém; desta maneira a versão criada em uma performance dialoga com a versão que o ouvinte tem como referência. Isto tem se mostrado algo bastante positivo, e funciona como um suporte (ou seja, o solo que Keith Jarrett fez, ou que Pat Metheny fez, ou que Dave Liebman fez, sobre a forma

¹⁰ Título original *The Sound of Music*.

¹¹ Theodor ADORNO. *O feticismo na música e a regressão da audição*, p. 182.

¹² Um exemplo é a canção *All The Things You Are*, de Jerome Kern e Oscar Hammerstein. Vale a pena comparar as versões de Keith Jarrett (1945), *Standards, Vol. I*, 1983, de John Scofield (1951), *Flat Out*, 1989, de Pat Metheny (1954), *Question and Answer*, 1989 e também a paráfrase (que se constitui de um novo tema sobre uma forma e uma harmonia já conhecidas), de David Liebman (1946), *trio+one*, 1988.

métrico-harmônica de *All the things you are*), se for considerado o fator de abstração inerente à música. A complexidade no desenvolvimento dos solos nas versões citadas é muito grande; sentir o tempo sem se perder também requer treinamento e sensibilidade e acompanhar estes solos cantando o tema mentalmente é uma tarefa difícil mesmo para um músico treinado.

*“Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”*¹³

Uma outra questão a ser observada a respeito da aura pode ser abordada a partir do exemplo da estátua de Vênus¹⁴, a qual dentro da tradição dos gregos era um objeto de culto e depois, na Idade Média, foi vista pelos doutores da Igreja como um ídolo malfazejo. Walter Benjamin relaciona isto a aspectos rituais e políticos pelo fato de as duas tradições se remeterem de maneira oposta ao mesmo objeto. Isto nos revela um traço que pode ser lido como de valor localizado da aura em termos de tempo e espaço, mais uma vez, o valor que lhe é atribuído a partir da experiência pessoal do observador. As marcas do tempo podem dizer coisas diversas a culturas diversas. Alguém incondicionalmente antiamericano pode odiar o *jazz* somente pelo berço de nascimento deste.

Walter Benjamin faz observações a respeito da concepção de arte desvinculada de uma tradição, de um culto, e aponta a fotografia como o elemento que conduziu a arte a pressentir a proximidade de uma crise¹⁵ e por fim assumir uma postura de negação em relação a qualquer função social que ela viesse a ter. Ele afirma que com a fotografia, a pintura e a gravura aos poucos foram se libertando de suas funções sociais de registro da realidade, chegando assim ao que denomina “arte pura”, uma arte para ser contemplada. Segundo o autor, esta concepção do culto ao belo, da arte pela arte, já era latente desde a Renascença e tornou-se, no fundo, uma teologia da arte.

Benjamin coloca o valor de culto e o valor de exposição como dois pólos em oposição dentro da história da arte, e afirma que a produção artística começa com imagens a serviço da magia, onde o que importa é a existência da obra e não a sua

¹³ Walter BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 170.

¹⁴ Cf. Walter BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 171.

¹⁵ Cf. Walter BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 171.

exposição, citando como exemplo um alce copiado pelo homem paleolítico nas paredes de uma caverna. O valor de culto fica patente em exemplos como o de estátuas divinas que somente são acessíveis ao sumo sacerdote, ou madonas que ficam cobertas quase o ano inteiro, e ainda esculturas em catedrais, que para o observador não são visíveis a partir do solo.

O autor afirma que à medida que as obras de arte são apreciadas fora do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. Desta maneira, o valor de culto e o valor de exposição seriam inversamente proporcionais. E ainda a função artística da obra de arte, que é a única que conhecemos, talvez se revele mais tarde como secundária.¹⁶

O *jazz* teve durante muito tempo uma função de entretenimento e de dança, mas também uma função ritual, com os cantos religiosos (*gospel*) e os cantos de trabalho (*worksong*). Porém, o chamado *free jazz*, surgido nos anos sessenta, rompeu todas as conexões com as estéticas jazzísticas anteriores.¹⁷ Berendt lista alguns elementos que são novidades trazidas pelos músicos que praticaram o *free*. São eles: entrada no campo livre da atonalidade, dissolução da simetria rítmica do metro e do *beat*, incorporação de elementos musicais de diversas culturas, maior intensidade na execução instrumental, chegando quase ao êxtase e ao “culto da intensidade”, e o ruído passando a fazer parte do som musical. Estes elementos, mas acima de tudo o uso que se fez deles, esvaziaram o *jazz* de suas funções sociais e lhe concederam também o *status* de arte dentro da perspectiva ocidental do século XX. “*Vamos tentar fazer música e não um fundo musical*”. Esta frase foi dita por Ornete Coleman (1930), nos comentários de capa do disco *Free jazz*, que é tido como o marco zero dessa experiência musical.

Ainda a respeito desta gravação¹⁸ Coleman diz:

O objetivo era fazer os instrumentos falarem como talvez tenham falado nossos ancestrais longínquos, antes da invenção da linguagem. Para isso, utilizei um quarteto duplo: dois sax (sic!), dois trompetes, dois contrabaixos e duas baterias que dialogavam. No disco, ouve-se um quarteto em um canal e o segundo quarteto no outro. Em “*Free Jazz*”, faixa de 37 minutos e três segundos, a noção de virtuosidade desapareceu, em prol da mensagem: aquilo que era acidente se convertia em nova possibilidade sonora. Ruídos, efeitos do sopra,

¹⁶ Cf. Walter BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 173.

¹⁷ Cf. Joachim BERENDT. *O jazz do rag ao rock*, p. 36.

¹⁸ Publicada originalmente no L' Express. Traduzida para o português por Clara Allain e publicada no MAIS, por Paola Genone em 17/09/2006.

assobios da palheta, tudo era explorado e trabalhado. Cada instrumento se tornava um prolongamento da vida e do corpo. Todas as nuances emocionais da voz – gritos, gemidos - se exprimiam livremente. Os instrumentos rítmicos podiam revelar suas qualidades melódicas: os bateristas exploravam todos os timbres, usando-os como notas para formar um discurso. Os contrabaixos desfraldavam sua riqueza lírica sem ser relegados ao papel de acompanhamento. Enquanto isso, os trompetes e o sax (sic!), exploravam os ritmos. Ao tocar aquela música, éramos levados a um equivalente musical das “action paintings” de Jackson Pollock. Por sinal, a capa do disco trazia uma reprodução de uma tela de Pollock.

Walter Benjamin faz uma distinção entre dois modos de reprodução: fotografar um quadro seria um e fotografar um acontecimento fictício em um estúdio seria outro.¹⁹ Com estas colocações, o autor levanta uma nova questão a respeito da reprodução. Ele afirma que no primeiro caso o objeto reproduzido é uma obra de arte, mas a reprodução não. No segundo caso nem o objeto nem a reprodução o são, e que na melhor das hipóteses, a obra de arte passa a surgir através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que isoladamente não constitui uma obra de arte.

Benjamin justifica tais afirmações na forma com que o ator de cinema representa o seu papel, que difere totalmente da maneira como um ator de teatro o faz. O ator de cinema representa para máquinas e para uma equipe técnica e não para um público, como é o caso do ator de teatro. Além disto, diversas tomadas de uma mesma cena podem ser mixadas, e o que vai surgir na edição final é muito mais o trabalho do editor do que propriamente o do ator, e que “*os maiores efeitos são alcançados quando os atores representam o menos possível (...) O estágio final será atingido quando o intérprete for tratado como um acessório cênico, escolhido por suas características (...) e colocado no lugar certo*”.²⁰

Estas questões reverberam intensamente na música de uma maneira geral, e não somente no caso específico do *jazz*, pois a reprodução técnica na música se dá através da gravação. Este foi um fator que influenciou inclusive a própria criação artística, pois antes da invenção do disco de vinil as peças musicais tinham que se acomodar no tempo máximo de três minutos, porque até o final da década de quarenta os discos de 78 rotações eram praticamente o único meio acessível para gravações no caso específico do

¹⁹ Cf. Walter BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 177.

²⁰ Fonte primária: Rudolf Arnheim. *Films als Kunst*, Berlim, 1932, p. 176-7. Fonte utilizada: Walter BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p.181.

jazz. Hobsbawm²¹ coloca que os discos de 12 polegadas que poderiam conter até cinco minutos de música talvez fossem caros demais para o *jazz*.

Em tempos de tecnologia digital os problemas são outros. Na música comercial uma infinidade de recursos faz com que todo o processo de produção de um CD ou de um DVD se torne muito semelhante ao da edição de um filme. Pequenas frases musicais são gravadas sem qualquer seqüência que faça sentido ao “intérprete”, posteriormente elas serão montadas pelo produtor. Um percussionista grava um compasso que é posto em *looping*²² durante toda uma seção ou até durante uma música inteira, isso quando não se usa um *sampler*²³. A afinação também não é mais um problema devido a dispositivos dos programas de gravação que corrigem pequenos deslizes de cantores ou instrumentistas que toquem instrumentos sem afinação fixa. Todos estes recursos possibilitam que se consiga aquela definição perfeita em uma gravação digital, tão perfeita que chega facilmente a ser irreal, não somente do ponto de vista da realização acústica, mas também do ponto de vista do arranjo e da instrumentação. Muitos arranjos modernos são impossíveis de se executar ao vivo, simplesmente porque não são pensados para isto; ouvir um violão de nylon soar à frente de uma bateria *pop* é absolutamente irreal, então quando estão “ao vivo”, muitos músicos *pop* dublam seus próprios CDs. A gravação de música *pop* chegou a um estágio onde não pode mais ser considerada reprodução, ela passou a ser o objeto em si, e em alguns casos a apresentação dos artistas é que é a reprodução da gravação.

Na música erudita, os novos processos de gravação (por sessões ou com o uso de *overdub*²⁴) são utilizados com a justificativa legítima de que o concerto e a gravação são coisas totalmente distintas. A gravação tem que ser perfeita do ponto de vista técnico, uma vez que a obra já está totalmente preconcebida, e cabe assim ao intérprete realizar a idéia do compositor da melhor maneira possível, mesmo porque haverá diversas gravações de uma obra, que serão referências da mesma, e serão ouvidas em ambientes diversos, longe do calor (aqui agora) de um concerto.

²¹ Cf. Eric HOBSBAWN. *História social do jazz*, p. 205.

²² Reprodução automatizada de um ritmo ou frase musical, feita pelo sequenciamento de uma amostragem.

²³ Reprodução digital, pregravada, de timbres de instrumentos acústicos ou de ritmos. Pode-se comprar CDs ou usar alguns teclados que já trazem de fábrica um banco de timbres e de “levadas” para serem inseridos em arranjos.

²⁴ Gravação feita por camadas que são adicionadas umas sobre as outras e sincronizadas, ao invés de serem gravadas simultaneamente.

Os músicos de *jazz*, do *jazz* no sentido *stricto*, perceberam cedo que a perfeição buscada pelas gravações digitais estava ameaçando o que o *jazz* tem de mais caro: a espontaneidade, a conversa dos músicos que constrói a obra musical, e o ouvir o outro para poder interagir. Assim, a despeito das novas tecnologias, continuaram encarando a gravação como o registro de uma performance, o chamado “ao vivo no estúdio”. Do ponto de vista comercial, este procedimento é ruim, pois não propicia a mesma qualidade de reprodução que uma gravação *pop* feita em camadas, o que seduz o ouvinte pela tal “perfeição”. Porém do ponto de vista da criação musical, tal procedimento simplesmente garante a sobrevivência criativa do *jazz*. Pequenas imperfeições de afinação ou “guinchos” de clarinetes ou saxofones, até mesmo uma leve aceleração no andamento da música, são aceitos se o *take* for considerado musicalmente bom.

No encarte de um CD do saxofonista Branford Marsalis (1960), chamado *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, lançado em 1991, portanto no início da era digital, há a seguinte inscrição: “Para o purista, este disco foi gravado com dois microfones direto para dois canais analógicos, sem mixagem, edição ou *overdubbing*. Para o audiófilo, este disco foi gravado em tape digital multicanal, editado e mixado várias vezes. Para o amante da música isto realmente não importa!”²⁵ Ouvindo-se este trabalho fica claro que se trata da gravação de uma performance feita no estúdio. Com uma formação de trio (saxofone, baixo e bateria), os músicos tocam buscando um desenvolvimento contínuo, mal dá para se perceber as mudanças de *chorus*. Se alguém resolvesse colocar um solo posteriormente no lugar do solo original, a música ficaria sem sentido, pois ela é toda construída a partir da “conversa” entre os três músicos, e do desenvolvimento das idéias, que são colocadas em forma de motivos rítmicos, melódicos ou texturas por qualquer um dos integrantes.

As observações de Walter Benjamin aqui mencionadas encontram lugar para reverberar, em uma expressão artística como o *jazz*, que se realiza no momento da fruição. Assistir a um concerto de *jazz* ao vivo, é na verdade participar dele, pois a presença e o envolvimento do público em um concerto influenciará certamente a

²⁵ For the purist, this disk was recorded with two microphones direct to 2-track analog, with no mixing, editing or overdubbing. For the audiophile, this disk was recorded to digital multitrack tape, edited and mixed several times. For the listener and music lover, it really doesn't matter! Tradução de Marlene Desidério.

performance dos músicos, e os eventos musicais “ainda por acontecer” serão vivenciados pelos artistas e pelo público no mesmo momento. Portanto, público e artista pactuarão desta maneira um momento único. Viver o momento de um concerto é uma experiência bastante diversa da audição de um CD. Nele, por mais que se opte pelo registro fiel de uma performance, os eventos já terão ocorrido.

REFERÊNCIAS

Livros

- ADORNO, Theodor W. *O feticismo na música e a regressão da audição*. São Paulo:
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In *Magia e técnica arte e política, Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 2.ed.
- BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (col debates, música).
- HOBBSAWM, Eric J; NEWTON, Francis. *História social do jazz*, São Paulo: Paz e Terra, 2004. 4.ed.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin : O Marxismo da Melancolia*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Periódicos

- GENONE, Paola. O Joyce da Música. *Mais, Folha de São Paulo*, p.10, 17 set. 2006.
- CALADO, Carlos. Dave Holland Leva seu Quinteto ao Ibirapuera. *Ilustrada, Folha de São Paulo*, p.3, 27 set. 2006.

Encartes

- Free Jazz* Ornette Coleman Double Quartet. n. 8122723972. ATLANTIC. 1998. CD.
- The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. Branford Marsalis Trio. n. 7580402 Columbia. 1991. CD.

Gravações

- All The Things That... David Liebman. *Trio+One*. Faixa 1, n. 7897842 EMI.1988. CD.
- All The Things You Are. John Scofield. *Flat Out*. Faixa 3, n. 79400. GRAMAVISION. 1989. CD.
- All The Things You Are. Keith Jarret. *Standards. Vol.1*, Faixa 2, n. 78118-21255-2 ECM. 1983. CD.
- All The Things You Are. Pat Metheny. *Question and Answer*. Faixa 7, n. 140.04 GEFEN. 1989. CD.
- Miles in Tokio*. Miles Davis. n. 93596. COLUMBIA/ Legacy. 2005. CD.
- Standards, Vol.1*. Keith Jarrett. N. 78118-212552. ECM. 1985. CD.
- The Beautiful Ones Are Not Yet Born. Branford Marsalis Trio. *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. Faixa 2, n. 7580402 Columbia. 1991. CD.
- This is Our Music*. Ornette Coleman Quartet. n. 7567807672. ATLANTIC. 1998. CD.
- .

DVDs

- A Noviça Rebelde*. Dir. Robert Wise. EUA. 20th CENTURY FOX, 1965. s/n.
- 2001 Uma odisséia no espaço*. Dir. Stanley Kubrick. EUA. MGM/UA,1968. ntsc 53103
- Vanilla sky*. Dir. Cameron Crowe. EUA. PARAMONT, 2001. 7896012214237