

Jam Session, Sociología e Historia del Jazz: una revisión de la literatura

Jam Session, Sociology and History of Jazz: a literature review

Jam Session, Sociologie et Histoire du Jazz : une revue de la littérature

Jam Session, Sociologia e História do Jazz: uma revisão de literatura

Ricardo Futre Pinheiro

Escola Superior de Música de Lisboa, Portugal

rfutrepinheiro@gmail.com



Acceso abierto diamante

Resumen

La cena de jazz en Nueva York está representada por una red compleja y divergente de actores y actividades que se desarrollan en torno a la interpretación musical, y la jam session actúa como un vínculo importante entre varios agentes pertenecientes a este ámbito socialmente construido (Pinheiro, 2012; 2014). Dije que esta práctica no ha sido objeto preferido de estudio detallado, lo que se refleja en la escasez de bibliografía sobre el tema, nominalmente fruto de investigaciones científicas. A través de este texto irei discutir algunas de las bibliografías más relevantes publicadas en torno a la jam session.

Palabras clave: Historia, jazz, sesión improvisada, sociología.

Abstract

The New York jazz scene is represented by a complex and comprehensive network of actors and activities that develop around musical performance. The jam session serves as an important link between various agents within this socially constructed arena (Pinheiro, 2012; 2014). However, this practice has not been a widespread object of detailed study, evident from the limited bibliography available on the subject, namely as a result of scientific research. In this text, I will discuss some of the most significant academic literature concerning the jam session.

Keywords: History, jazz, jam session, sociology.

Résumé

Le dîner jazz à New York est représenté par un réseau complexe et divergent d'acteurs et d'activités qui se développent autour de la performance musicale, et la jam session agit comme un lien important entre de multiples agents appartenant à cette arène socialement construite (Pinheiro, 2012 ; 2014). J'ai dit que cette pratique n'a pas été l'objet privilégié d'études approfondies, ce qui se reflète dans la rareté de la bibliographie sur le sujet, théoriquement fruit de la recherche scientifique. À travers ce texte, je discute de certaines des bibliographies les plus pertinentes publiées autour de la jam session.

Mots clés: histoire, le jazz, jam-session, sociologie.

1. Introdução

Apesar da sua importância na configuração histórica, social, estética e performativa do jazz, o tema da jam session de jazz tem sido pouco aprofundado na literatura académica. O objectivo deste artigo é discutir alguma da literatura mais relevante publicada sobre este tema e identificar de que forma esta influenciou o campo dos estudos de jazz, nomeadamente a construção de perspectivas históricas sobre a música e os músicos.

2. A Jam Session no campo da Sociologia

O mais conhecido estudo académico sobre a jam session foi publicado em 1954 por William Bruce Cameron. Neste estudo, o autor define a jam session como uma associação recreativa, informal e estruturada tradicionalmente, de uma elite de músicos que se juntam com o principal propósito de tocar música escolhida de acordo com os seus padrões estéticos. Segundo Cameron: *The jam session is a transitory recreational association of an élite. It is an informal but traditionally structured association of a small number of self-selected musicians who come together for the primary purpose of playing music which they choose purely in accordance with their own aesthetic standards and without regard to the standards of the buying public or of any acknowledged organizational leader or critic* (Cameron, 1954, pp. 177-178).

Esta definição sugere uma abstracção deliberada de um pequeno grupo de músicos em relação à audiência representando, segundo Cameron, uma reacção à natureza do seu trabalho “vocacional” remunerado e que os força a estar em permanente contacto com o mundo da indústria da música. De acordo com Pinheiro (2010), a actividade laboral dos músicos de jazz leva-os então a recorrer à jam session enquanto “ritual de purificação” e de reafirmação dos valores estéticos”, e explica a alegada tentativa de separação entre estes e a audiência. Esta artificial delimitação dos dois grupos feita pelo autor é problemática. Apesar de não podermos esquecer a data deste estudo e do facto de que nos dias de hoje as jam sessions são essencialmente abertas a todos os participantes, é fundamental reconhecer que audiências e músicos em jam sessions podem não constituir grupos diferentes. Estas categorias podem até estar relacionadas muitas vezes com papéis adoptados por participantes do evento em determinadas fases do mesmo, o que sugere uma forte ligação entre eles, e até por vezes a possibilidade de adopção de papéis vários no decurso de evento. Neste estudo, Cameron defende que o processo de aceitação de um novo músico na jam session é traduzido por um período de experiência performativa de três temas, durante os quais se avaliam as suas capacidades improvisativas e o seu conhecimento da tradição e das normas do funcionamento da sessão. Estas normas incluem não só o processo de escolha do tema e da tonalidade, assim como também o conhecimento e utilização de arranjos populares de discos que poderão eventualmente ser utilizados.

Esta caracterização linear e simplista deste processo não explica contudo claramente como os temas e tonalidades são escolhidos, que critérios são utilizados para a escolha dos mesmos e qual o papel do factor de competência musical em todo o processo. Ficam também por explicar que factores se relacionam com a competência musical e de que modos concretos os músicos demonstram essa mesma competência. Segundo Cameron, o contexto da jam session o músico pode experimentar novas ideias musicais interagindo com outros colegas, relacioná-las com a tradição, e ganhar prestígio de modo a aceder ao maior número possível de oportunidades de trabalho. A jam session será então central para o processo vivencial do músico de jazz: (...) *it is in the session that he [o músico] most meaningfully lives. This is what he practices and learns for. This is the focus of his life* (Cameron, 1954, p. 180).

Apoiando a visão de Cameron, Merriam e Mack (1960) vão mais longe, admitindo que a jam session é importante não só para o músico enquanto indivíduo, como também para a realidade da cena do jazz. Segundo os autores, a “comunidade do jazz” é caracterizada, entre outros elementos, por esta prática que, para além de desempenhar funções essenciais para o músico e para o público, reforça também o sentimento unitário de

grupo. Embora esclareça algumas questões importantes para uma melhor compreensão da jam session, o trabalho de Cameron gera ainda mais algumas conclusões problemáticas. Por um lado, de acordo com Pinheiro (2010), “contribui com uma visão estereotipada do músico de jazz, socialmente auto-isolado, iletrado e sem capacidade para se exprimir verbalmente”. Segundo o autor, a habilidade do músico de jazz para comunicar através da música tem uma contrapartida: If the reader perceives the significance of this, it will be obvious why most jazzmen, unschooled in logic and philosophical esthetics, are at a loss to verbalize their aims and methods, and resort to jargon (itself unexplained) or else refuse to discuss jazz at all. As far as expressing and communicating their basic ideas to outsiders, jazzmen are not only non-literate but non verbal as well (Cameron, 1954, p. 180 apud Pinheiro, 2010).

Cameron explica deste modo a recorrência dos músicos de jazz a uma linguagem própria enquanto marca da sua incapacidade para comunicar recorrendo a convenções estabelecidas pela sociedade. O músico de jazz é também retratado por Cameron como um indivíduo sem qualquer tipo de valores sociais e morais, o que o separa ainda mais da sociedade. Conjuntamente com a natureza dos horários de trabalho, o tempo necessário de dedicação ao instrumento e a existência de relações de compreensão mútua com outros músicos de jazz, o autor refere a falta de adopção de padrões sociais adequados na adolescência como um dos principais causadores deste fenómeno. Segundo Cameron, na sua adolescência o músico de jazz vê-se livre das restrições dos pais e da sociedade, seguindo apenas as normas estéticas e ideológicas do jazz. Esta visão do músico boémio e rebelde¹ que utiliza a jam session como uma actividade “recreativa” é altamente problemática por se enquadrar melhor com traços do adolescente branco americano de classe média, e não com os do músico profissional negro que sobrevive à custa da actividade musical. Infelizmente, Cameron não esclarece a etnia dos músicos observados. O autor deixa também de lado a centralidade do papel de outros agentes no processo, retratando a jam session enquanto acontecimento demasiadamente fechado e cujos seus únicos intervenientes são os músicos.

Outro estudo sociológico sobre a jam session foi publicado em 1995 por Nelson. Em “The Social Construction of the Jam Session” o autor define jam sessions como eventos que combinam inovação e invenção pessoais com interacção e cooperação de grupo, sendo o seu objectivo principal a produção de um resultado colectivo e esteticamente satisfatório. Argumentando que as questões abordadas geralmente em estudos sobre jazz são do foro da estrutura musical, Nelson sublinha que na jam session existem também questões de estrutura social e acção comunicativa centrais e que devem ser alvo de reflexão teórica.

Tendo em conta que as normas de comportamento constituem um aspecto central da estrutura social da jam session, o autor aponta três mecanismos para o mantimento dessa estrutura e para a mediação do factor instabilidade. O primeiro mecanismo consiste na nomeação prévia de um líder que age exercendo diversas e flexíveis acções de controlo sobre os acontecimentos, tais como escolher o tema a ser tocado, ou o tempo a ser utilizado. O segundo mecanismo consiste na adopção de comportamentos de sanção e que consistem em expressões de reprovação em relação a alguma violação de uma regra implícita. Estes podem consistir em expressões faciais ou movimentos corporais específicos. O último mecanismo proposto pelo autor consiste em respostas da audiência. Nelson, ao contrário de Cameron, acredita que os membros da audiência tal como os músicos devem ser encarados enquanto participantes activos no evento, dado que a sua presença contribui de igual modo para a realidade social do evento. O autor defende também que uma das mais importantes convenções sociais presentes na jam session consiste no consenso em relação ao repertório utilizado. Este é composto por um conjunto de temas que devem ser memorizados pelos músicos e que são aceites para a ocasião, sendo a sua totalidade e em certa medida flexível e negociável.

Nelson aponta também para o componente social significativo que a comunicação possui. Esta, podendo ser verbal ou não, assenta sobre um sistema de significados partilhados e é, a todos os seus níveis, fundamental para a criação e manutenção do ambiente no qual a jam session se desenrola. A comunicação verbal característica do meio do jazz, vista desfavoravelmente por Cameron tem, de acordo com Nelson, finalidades particulares

relevantes: a de distinguir membros da “cena” de estranhos², e a de, segundo Pinheiro (2010) “traduzir comportamentos de sanção”. Por outro lado, a comunicação não verbal, tal como o uso de gestos, pode ter a função de facilitar a negociação de aspectos musicais entre os músicos ou de traduzir apreciação por parte da audiência. Existem também, contudo, formas de comunicação não verbal menos salientes e por isso não menos importantes: Bringing one’s instrument to a jam session is a signal that indicates a willingness to perform; it also implies that the person is claiming to be capable of doing so competently. On occasion, the choice of song to be performed can send a nonverbal message (Nelson, 1995, p. 98).

Como veremos no decurso deste trabalho, outras fontes de comunicação verbal e não verbal são importantes no desenrolar do processo da jam session. A perspectiva de Nelson é extremamente valiosa para o estudo da jam session por tentar traçar um quadro das várias realidades possíveis em que se estrutura e desenrola o processo criativo. Contudo, fica a necessidade de estudar os espaços físicos nos quais se desenvolve esta ocasião performativa, visto estes serem também constituintes da realidade da performance. Lippincott (1958) caracteriza genericamente os acontecimentos mais relevantes no âmbito de jam sessions. Em “Aspects of the Jam Session” o autor discute de forma geral como ocorre a escolha de repertório, dos músicos, do tempo e da tonalidade. Lippincott descreve ainda o processo de construção de introduções e a organização dos solos.

Segundo o autor:

The tune settled, the key and tempo decided upon, the piano-man usually takes an 8-bar intro. In the old days it was 4 bars, perhaps 2 (Lippincott, 1958, p. 170).

Apesar do carácter generalista e até algo prescritivo deste estudo, são abordados não só aspectos da dimensão musical da jam session, como também fenómenos relacionais entre músicos, incluindo considerações a respeito de interações com a audiência. O seguinte parágrafo documenta esta ideia:

Audience applause for an individual soloist as he finishes his solo is often disconcerting. It disrupts the continuity of the piece (Jazz is like a relay race to most musicians, who hand the baton of melody from one soloist to the next). Also, audience applause can create a great deal of self-consciousness among the musicians; they may worry to the point of compromising their solo if they don’t get clapped for; playing for the crowd and not for the group is not good, unless the group itself is bad (Lippincott, 1958, p. 173).

Este estudo incorre frequentemente em afirmações não comprovadas cientificamente. Os acontecimentos apresentados aqui em forma de regra são apenas uma só possibilidade num espectro de possíveis ocorrências num evento desta natureza. Esta limitação deriva em parte do facto deste trabalho, tal como os anteriores, não ter o objecto de estudo definido em termos de espaço e tempo, o que acarreta consequentemente falta de rigor científico.

3. A Jam Session no campo da História do Jazz

Alguns trabalhos de natureza histórica realizados sobre a jam session definem espacial e temporalmente objectos de estudo. Scott DeVeaux em *The Birth of Bebop: A Social and Musical History* (1997) retrata a jam session a partir de uma perspectiva histórica, relacionando-a com o aparecimento do bebop, em meados dos anos 1940. O autor elege-a como entidade reveladora da estética e modo de pensar do músico de jazz em relação à sociedade e à arte naquela época. De acordo com Pinheiro (2010), estas novas atitudes e procedimentos “vieram redefinir o conceito do músico “entertainer” da era do swing”, transformando-o num artista autónomo e digno que não se sujeita a satisfazer o gosto das audiências e que mantém o “equilíbrio entre a seriedade do contexto do palco de concerto e a atmosfera informal que liga o jazz às suas raízes populares”. Segundo DeVeaux:

The jam session, in short, underlies all claims for the legitimacy of bebop—not simply as a jazz idiom, but as the decisive step toward jazz as art (DeVeaux, 1997, pp. 202-203 apud Pinheiro, 2010). Jam sessions therefore encouraged techniques,

procedures, attitudes-in short, the essential components of a musical language and aesthetic-quite distinct from what was possible or acceptable in more public venues (DeVeaux, 1997,p. 217, apud Pinheiro, 2010).

DeVeaux postula, ao contrário de Cameron, que estas novas atitudes e procedimentos não teriam como função principal deixar o público branco de fora e humilhar os músicos menos capazes. De acordo com Pinheiro (2010), a jam session seria principalmente um meio de “prática, aprendizagem, troca de ideias e um contexto social privilegiado para o estabelecimento de hierarquias de competência profissional”³, mais do que um substituto para formas de educação formal focadas no desenvolvimento de capacidades aplicadas à vida profissional das “Big Bands” tais como a leitura musical. DeVeaux enumera alguns dos mais importantes clubes da altura que acolhiam jam sessions tais como o Monroe’s Uptown House, o Onyx, o Minton’s Playhouse, e o Rhythm Club, classificando-os como clubes para músicos, mas admite que estes seriam também frequentados por personalidades do “show business”, apostadores, e outros tipos de pessoas da noite.

Nestes espaços a atmosfera entre músicos seria para além de competitiva, amigável, leal e encorajadora. Nas jam sessions, os músicos tinham reunidas as condições ideais que potenciavam o desenvolvimento das suas ideias audaciosas e vanguardistas⁴.

A visão histórica de DeVeaux sobre a jam session complementa-se com o artigo “The Emergence of the Jazz Concert” (1989). Neste trabalho o autor discute o facto da jam session nos anos 40 estar associada à visão romântica do jazz na sua forma mais pura, visto que os músicos tocariam por motivos de realização artística em detrimento de recompensas monetárias. No início, estas constituiriam acontecimentos mais fechados às audiências habituais do jazz, mas no fim da segunda grande guerra a jam session desenvolvera uma audiência entusiástica e dedicada. Este facto levou à realização de concertos em ambiente de jam session, tendo-se estes tornado numa das formas mais bem sucedidas de apresentação de jazz ao vivo. DeVeaux compara a jam session com o formato de concerto formal e aponta que, para além de ambos se terem desenvolvido diferentemente com os seus próprios critérios estéticos, a jam session seria menos rentável. O concerto baseado nos valores menos interactivos da “música de concerto” ocidental atraía massas entusiásticas, ao passo que a jam session seria maioritariamente frequentada por jovens que queriam ter um contacto mais directo com a essência do jazz, mas que não possuíam meios monetários para consumir produtos do clube, dando pouco rentabilidade à prática: Listening to jazz in theaters was simply part of the kaleidoscope of popular entertainment (DeVeaux, 1989, p. 17)

As Club owners who opened their doors to jam sessions sourly noted, the most devoted fans of the music were often too young to support the music adequately (DeVeaux, 1989, p. 20). Joe Peterson (2000) tenta ligar a perspectiva histórica ao presente da jam session. Focando-se na discussão da eventual “pureza” romântica do jazz criticada por DeVeaux, e através da busca pela “verdadeira” jam session, Peterson compara as sessões do Minton’s Playhouse nos anos 40 com as do Cleopatra’s Needle no final dos anos 90. By analysing sessions from the present, one can access characteristics from the past that still exist today: However, many argue that are no true jam sessions left today. (...) What this paper hopes to explore is this argument, the argument defining true jam sessions, an argument that can be explored through the characteristics of sessions (Peterson, 2000, p. 8).

Segundo Peterson existem duas visões históricas opostas que se relacionam com a “verdadeira” jam session. A primeira é defendida por Gunther Schuller e que acusa o factor comercial de obscurecer os propósitos originais desta. A segunda, defendida por DeVeaux, sublinha que este comercialismo viabiliza a prática do jazz, nomeadamente na época do bebop, visto este estar aliado à vontade do público de ver e ouvir jazz na sua forma mais pura. A redução da discussão em torno da jam session a esta dicotomia tendo como questão central a sua “verdade” ou “pureza”, para além de ser incompleta e discutível, gera um erro fundamental. A jam session é avaliada em dois diferentes períodos sob um mesmo ponto de vista e que leva à adopção de um mesmo conjunto de critérios de “verdade” para diferentes momentos da história (ver também Pinheiro, 2010). Por outro lado, a origem destes critérios não foi claramente explicada por Peterson, o que levou a um não

relacionamento entre estes e um determinado grupo ou conjunto de indivíduos. Outra questão importante é a falta de referência a outros autores que se identifiquem com uma ou outra destas hipóteses, aliada ao facto da bibliografia apresentada pelo autor ser claramente insuficiente para proporcionar conclusões sólidas acerca desta matéria. Para além de gerar uma perspectiva fixa da história, esta abordagem obscurece a natureza dinâmica e mutável das jam sessions no decorrer do tempo. De acordo com Pinheiro (2010), “Peterson, afirmando que a jam session está intimamente relacionada com o prazer artístico, a aprendizagem, a competição e a sobrevivência, não explicita claramente que características pertencem ou não ao passado e ao presente, de que forma se manifestam em cada um dos casos, e de que modo essas manifestações terão evoluído ao longo dos anos”. Pinheiro (2010) acrescenta ainda: “O autor deixa também por explicar por que razão estes quatro elementos são considerados como “verdadeiros”, e qual o critério utilizado para esta classificação, dado o carácter problemático do termo”. Finalmente, a jam session no clube Cleopatra’s Needle não é descrita nem analisada com objectividade e profundidade, visto não haver um relacionamento entre o seu estudo e qualquer tipo de notas pessoais, entrevistas realizadas com frequentadores da mesma, e a registo áudio ou vídeo dos eventos.

4. A Jam Session e o discurso dos músicos

As perspectivas dos músicos sobre os aspectos da jam session são das mais valiosas. Nos trabalhos previamente analisados, as interlocuções e entendimentos dos principais intervenientes nas jam sessions são ignorados, o que compromete o esclarecimento de inúmeras questões relevantes para uma análise profunda desta prática. Contudo, os pontos de vista dos músicos sobre as jam sessions estão patentes, na sua maioria, em autobiografias e entrevistas. Patrick (1983) publicou um artigo constituído por uma entrevista a Al Tinney, pianista algo desconhecido pelas narrativas históricas do jazz. Tinney foi, entre 1940 e 1943, líder da “banda da casa” no Monroe’s Uptown House, tendo estado no seio dos desenvolvimentos que levaram ao aparecimento do bebop. Esta entrevista revela em primeira mão ocorrências e procedimentos utilizados nas jam sessions do emblemático clube, proporcionando assim a emergência de novas questões que só se podem levantar a partir da perspectiva dos músicos.

Al Tinney revela que nestas jam sessions, após as horas de trabalho nas orquestras, os músicos desenvolveram uma nova abordagem musical através da aplicação prática de ideias alusivas a determinadas concepções artísticas, sociais, políticas e económicas, já identificadas por DeVeaux. Terá sido através do seu contacto e interacção com outros músicos que fez com que Tinney tivesse evoluído no sentido do apuramento de uma nova forma de musicalidade. A música terá ganho um carácter mais unificado e definitivo, como se cada solo fosse uma melodia integrante do tema. *We just started playing and, like I say, there started to become a unity, the music started developing. We would play different melodies on the same chord changes as an existing melody. We would take a song and use the same chord changes, but put a different melody on top, which would make it our song now. We’d put some sort of, not an obligato, but you could use it as an obligato to the actual melody, you see. It was that much of a counterline. So that’s what started happening* (Al Tinney em Patrick, 1983, p. 157, apud Pinheiro, 2010).

O pianista explica a utilização de alguns métodos de desencorajamento aplicados a músicos menos proficientes (um tipo de comportamento de sanção sugeridos por Nelson), tais como a substituição de acordes ou a utilização de tempos rápidos. Segundo o pianista, estes artefactos acabaram por ser incorporados também enquanto características estruturais definidoras do estilo do bebop.

É também através de autobiografias de músicos que podemos encontrar dados históricos importantes acerca da jam session. Em Miles: The Autobiography (1990), o trompetista aponta para a relevância das sessões do Minton’s Payhouse na aquisição de competências por parte dos jovens músicos:

Minton 's was the ass-kicker back in those days for aspiring jazz musicians, not The Street [52nd Street] like they arte trying o make out today. It was Minton's where a musician really cut his teeth and then went downtown to the Street. Fifty-second street was easy compared to what was happening up at Minton 's. You went to 52nd to make money and be seen by the white music critics and white people. But you came uptown to Minton's if you wanted to make a reputation among the musicians. Minton 's kicked a lot of motherfuckers' asses, did them in, and they just disappeared-not to be heard from again. But it also taught a whole lot of musicians, made them what they eventually became (Davis, 1990, pp. 53-54, apud Pinheiro, 2010).

Para aprender coisas novas não seria necessário apenas tocar com músicos como Charlie Parker. A observação do ponto de vista da audiência constituía também um prisma privilegiado para a aprendizagem de novas competências. On Monday nights at Minton's, Bird [Charlie Parker] and Dizzy [Gillespie] would come in to jam, so you'd have a thousand motherfuckers up theretrying to get in so they could listen to and play with Bird and Dizzy. But most of the musicians in the know didn't even think about playing when Bird and Dizzy came to jam. We would just sit out in the audience, to listen and learn. (...)Man, people would be fighting over seats and shit. If you moved you'd loose your seat and have to argue and fight again. It was something. The air was just electric (Davis, 1990, pp. 59-60).

O contrabaixista Charles Mingus na sua autobiografia (1971) valoriza também a importância do ponto de vista do observador para a aprendizagem numa jam session. Relatando um encontro envolvendo Charlie Parker e o pianista Art Tatum em Nova Iorque, Mingus escreve: 'How're you doing there Mingus? Can you still play, boy?' 'Yeah Art, but I'd rather listen tonight, for future reference. I hear on this coast people pay attention... Bird's taking his horn out'. 'Come on, Bird, let's see what you got to say tonight!' "Lover". One, two, one, two, three, four... (Mingus, 1971, p. 185).

Através deste diálogo entre Mingus e o pianista, percebemos que o primeiro opta por não tocar com dois dos seus maiores ídolos, de modo a poder ter a oportunidade de observar atentamente os acontecimentos sob uma perspectiva exterior à do grupo performativo. Miles Davis narra também a atmosfera competitiva do Minton's Playhouse em meados dos anos 1940, descrevendo determinados "comportamentos de sanção": If you got up on the bandstand at Minton 's and couldn't play, you were not only to get embarrassed by people ignoring you or booing you, you might get your ass kicked (Davis, 1990, p. 54, apud Pinheiro, 2010).

5. A Jam Session Enquanto Prática Performativa

Pinheiro, no artigo "A Jam Session Enquanto Objecto de Estudo" (2010) analisa os principais trabalhos académicos publicados sobre jam sessions, destacando como esta prática performativa tem sido alvo de diferentes abordagens, nomeadamente no universo dos Estudos de Jazz. Com base em investigação bibliográfica desenvolvida no Institute of Jazz Studies (Rutgers University) e em pesquisa de campo efectuada em clubes de jazz em Manhattan entre os anos de 2004 e 2005, o autor defende que os estudos existentes até então são não só escassos, como também imprecisos relativamente à descrição e aprofundamento da natureza complexa e dinâmica de uma prática fundamental para o processo criativo dos músicos de jazz, para a aquisição de competências instrumentais e estéticas, e, por último, para a construção de relações profissionais. De acordo com o autor:

Os escassos estudos existentes sobre a jam session, apesar de contribuírem para o levantamento de algumas questões importantes, são insuficientes para um profundo conhecimento desta prática nas suas vertentes musical, social e cultural, nomeadamente em termos do seu funcionamento e papel no âmbito do jazz. O discurso dos músicos é negligenciado na grande maioria dos trabalhos realizados (Pinheiro, 2010).

Em "The creative process in the context of jazz jam sessions" (2011a), o mesmo autor, partindo de uma perspectiva etnomusicológica, discute os processos criativos dos músicos de jazz no contexto das jam sessions. Este trabalho resulta de pesquisa de terreno realizada com músicos profissionais de jazz que trabalham e vivem

principalmente nascida de Nova Iorque. Uma vez que representam um contexto importante para a partilha de informação musical, as jam sessions são neste artigo analisadas enquanto ocasião privilegiada para a demonstração de ideias, capacidades musicais e abordagens à improvisação no jazz. Tentando preencher uma lacuna patente no campo dos Estudos de Jazz, uma área que até à altura incidiu particularmente sobre a análise de movimentos harmónicos e de padrões melódicos, o autor focou a sua discussão nos processos criativos dos músicos de jazz em jam sessions, baseando-se nas circunstâncias culturais e sociais que contribuem para a configuração da performance do jazz. Neste trabalho, a caracterização dos processos criativos nas jam sessions foi efectuada de acordo com a organização estrutural de uma performance de um "jazz standard", nomeadamente, a selecção de repertório e músicos, e a execução de uma introdução, a exposição de melodias, "solos", "trades", "head-out", e finais. De acordo com o autor, os principais aspectos que influenciam o processo criativo dos músicos no contexto dos eventos analisados neste artigo são: a competência musical, os diferentes tipos de interacção entre os participantes e o público, e as características dos espaços de actuação. Estes aspectos encontram-se intimamente relacionados com princípios estéticos partilhados pela maioria dos músicos de jazz, e que se encontram enraizados na tradição cultural Africana- Americana. De acordo com Pinheiro (2011a):

The musicians' creative process in the context of jam sessions in Manhattan is complex, being influenced by multiple factors. Interaction is one of the most important agents in terms of shaping musical experience, along with musicians' competence and space characteristics. It is important to be aware that this process is deeply embedded in certain performance and aesthetic principles that are shared by most jazz musicians. I hope that this study will open a new way forward for future interpretations of jam sessions, stimulating the in- depth analysis of this performative occasion, given its importance for musicians and for the "jazz scene". Future analytical perspectives on jazz must continue to emphasize musical events, contexts, and concepts, which shape its performance, evaluation and interpretation. The perspectives of the musicians and main parties in the jazz universe are essential, both as regards the understanding of musical, social and cultural practices, and as regards the reinterpretation of the historic perspectives in jazz literature (Pinheiro 2011a, pp. 4-5).

Também em 2011, no artigo "Aprender Fora de Horas: A Jam Session em Manhattan Enquanto Contexto Para a Aprendizagem do Jazz", publicado na revista *Acta Musicologica* da International Musicological Society, Pinheiro postula que a aprendizagem do jazz envolve muitas vezes a participação assídua de músicos em performances de grupo. Essa participação torna-se fundamental em termos da partilha de conceitos e métodos de improvisação, e poderá, a longo prazo, levar à edificação de novas perspectivas improvisativas. De acordo com Pinheiro (2011b), no decurso destas ocasiões performativas, os músicos desenvolvem diversas capacidades, nomeadamente competências de execução musical, perícia interpretativa, som individual, domínio de repertório, e uma atitude competente e responsável perante a sua actividade. Grande parte dos entrevistados pelo autor defendem que as jam sessions constituem-se enquanto importante adição ao ensino institucional. Por outras palavras, podemos afirmar que as jam sessions poderão fornecer aos músicos um enquadramento fundamental para o estudo do jazz, uma vez que potenciam a interacção entre os estudantes de jazz e outros intervenientes no processo educativo. O autor avança ainda que, de acordo com a Ritual Theory, estas ocasiões performativas fomentam o desenvolvimento de competências anível da interacção musical, promovem e garantem a identidade dos músicos de jazz enquanto grupo, e incentivam também, ao mesmo tempo, uma constante renovação estética e performativa. De acordo com o autor:

As jam sessions em Nova Iorque constituem um contexto central para a aprendizagem do repertório e dos estilos performativos do jazz, e para o desenvolvimento de uma postura profissional, complementando a aprendizagem formal. Através do contacto com situações reais de performance ao vivo e de relacionamento social e profissional, os músicos desenvolvem capacidades especializadas determinantes para o desenvolvimento da sua carreira, principalmente experiência de performance e conhecimento do repertório, o que poderá contribuir para o aperfeiçoamento de uma "voz" própria. Alguns músicos, como Patience Higgins e Andy McCloud, e estudiosos, como David Ake, defendem que a aprendizagem formal do jazz é muitas vezes descontextualizada e incompleta, e criticam o facto de alguns conservatórios e universidades adoptarem ideais de musicalidade provenientes da tradição da "música erudita" ocidental. Muitos estudantes

com quem contactei no decurso do trabalho de terreno, frequentam jam sessions procurando o contacto com “a vida real”. Advogam que determinados aspectos do jazz não podem ser aprendidos “academicamente”. A ideia de que alguns dos aspectos do jazz só podem ser transmitidos oralmente e através da prática performativa contraria, de certo modo, aquela de que o jazz, enquanto “America’s Classical Music”, deverá ser aprendido através de metodologias provenientes da música erudita ocidental. Desempenhando um papel fundamental na aproximação dos aprendizes ao meio, as jam sessions fornecem uma ponte de ligação entre estes, músicos profissionais, público e o mercado de trabalho. Esta ocasião performativa constitui um dos principais agentes responsáveis pela continuidade do jazz enquanto expressão cultural e representa uma importante componente da sua história, tendo constituído ao longo da sua existência um dos meios mais profícuos para a aprendizagem (Pinheiro, 2011b, pp. 19-20).

No artigo “Jam sessions em Manhattan: socialização dos músicos de jazz e regulação da performance” (2013), publicado na Revista Brasileira de Música, Pinheiro defende que as jam sessions servem muitas vezes como porta de entrada no mercado de trabalho profissional, no âmbito da cena do jazz em Nova Iorque. A partir deste trabalho, o autor examina como se realiza a regulação da performance, defendendo também que no âmbito destas ocasiões performativas se estabelece o estatuto dos músicos. De acordo com o autor:

... as jam sessions constituem um contexto significativo para o estabelecimento de relações entre músicos de jazz em Nova Iorque. No âmbito desta ocasião performativa, estes conhecem outros elementos da jazz scene e estabelecem o seu estatuto. O conhecimento de outros músicos poderá originar futuras relações musicais e o desenvolvimento de novas abordagens à improvisação no jazz. As jam sessions constituem igualmente um contexto fundamental para a integração de músicos na vida profissional através do seu recrutamento no decurso da ocasião performativa para o mercado profissional. No contexto das relações sociais e musicais entre músicos em jam sessions, proferem-se críticas que asseguram a regulação da ocasião performativa, servindo para demonstrar os valores musicais e comportamentais vigentes na jazz scene. Alguns músicos defendem que o processamento das críticas deve ser efectuado de forma severa. Outros sustentam que as críticas devem ser proferidas cordialmente e em privado. Contudo, muitas vezes estas são proferidas através de olhares, indiferença ou verbalmente, a posteriori (Pinheiro, 2013, p. 290).

6. Conclusão

Após a análise da literatura referida podemos verificar que, salvo algumas excepções, os poucos trabalhos que incidem directamente sobre a jam session têm reflectido predominantemente duas perspectivas: a sociológica e a histórica. A abordagem sociológica tem muitas vezes sido guiada pela falta de enfoque num objecto de estudo concreto e situado no tempo e no espaço. O entendimento racialmente controverso de Cameron coaduna-se com grande parte das abordagens sobre os músicos de jazz que, para além de reforçarem a ideia destes enquanto auto-isolados da sociedade e por vezes das audiências, tendem também a alimentar uma visão estereotipada destes indivíduos, retratando-os enquanto pessoas indiferentes à moral, iletradas, frustradas pela indústria musical, impulsivas e instintivas (Esman, 1951; Becker, 1951; Merriam e Mack, 1960; Pinheiro, 2010). Esta visão “primitivista” do jazz e dos músicos (Gioia, 1989) influenciou os Jazz Studies, nomeadamente a visão histórica da música e dos seus principais intervenientes (Pinheiro, 2010). A perspectiva histórica em torno da jam session debruça-se sobre eventos em determinados locais e em determinados períodos e expõe algumas questões relevantes. Contudo, esta perspectiva estuda geralmente o evento a partir da sua ligação com o movimento do bebop e, de acordo com Pinheiro (2010) “não esclarece até que ponto a prática se transformou ao longo do tempo, não existindo nenhuma articulação satisfatória entre o passado e as jam sessions contemporâneas”.

Becker, H. S. (1951). The Professional Dance Musician and His Audience. *American Journal of Sociology*, 57(2), 136–144. <https://doi.org/10.1086/220913>

Becker, H. S. (1951). The Professional Dance Musician and His Audience. *American Journal of Sociology*, 57(2), 136–144. <https://doi.org/10.1086/220913>

Cameron, W. B. (1954). Sociological Notes on the Jam Session. *Social Forces*, 33(2), 177–182.

Daniels, D. H. (1985). Lester Young: Master of Jive. *American Music*, 3(3), 313-328. <https://doi.org/10.2307/3051473>

Davis, M., & Troupe, Q. (1990). *Miles: The Autobiography*. Simon and Schuster.

DeVeaux, S. (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. University of California Press.

DeVeaux, S. (1989). The emergence of the jazz concert, 1935-1945. *American Music*, 7, 6-29.

Ellison, R. (1953). *Shadow and Act*. Vintage Books.

Esman, A. H. (1951). Jazz-A Study in Cultural Conflict. *American Imago*, 8(2), 219-226. Gioia,

Esman, A. H. (1951). Jazz-A Study in Cultural Conflict. *American Imago*, 8(2), 219-226.

Gioia, T. (1989). Jazz and the primitivist myth. *The Musical Quarterly*, 73(1), 130-143

Lippincott, B. (1958). Aspects of the Jam Session". In Gleason, R. (Ed.), *Jam Session: An Anthology of Jazz*. The Jazz Book Club.

Merriam, A. P., & Mack, R. W. (1960). The Jazz Community. *Social Forces*, 38(3), 211– 222.

Mingus, C. (1971). *Beneath the Underdog*. Alfred Knopf.

Nelson, L. D. (1995). The social construction of the jam session. *Jazz Research Papers*, 15, 95-100.

Patrick, J. S. (1983). Al Tinney, Monroe's Uptown House: And the Emergence of Modern Jazz in Harlem. *Annual Review of Jazz Studies*, 2, 151-179.

Peterson, J. M. (2000). *Jam Session: An Exploration Into The Characteristics Of An Uptown Jam Session* (Masters dissertation, Rutgers University).

Pinheiro, R. (2010). A Jam Session Enquanto Objecto de Estudo. *Electronic Musicological Review/Revista Eletrônica de Musicologia*, 14.

Pinheiro, R. F. (2011a). The Creative Process in the Context of Jazz Jam Sessions. *Journal of Music and Dance*, 1(1), 1-5.

Pinheiro, R. F. (2011b). Aprender Fora de Horas: A Jam Session em Manhattan Enquanto Contexto Para a Aprendizagem do Jazz. *Acta Musicológica*, 83(1), 113-134.

Pinheiro, R. F. (2012). Jam Sessions in Manhattan as Rituals. *Jazz Research Journal*, 6(2), 113-133.

Pinheiro, R. F. (2013). Jam sessions em Manhattan: socialização dos músicos de jazz e regulação da performance. *Revista Brasileira de Música*, 26(2), 273-293.

Pinheiro, R. F. (2014). The jam session and jazz studies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 45(2), 335-344.

Notas

1

Este ponto de vista tem sido transmitido também por outros autores e será discutido posteriormente a propósito de perspectivas sobre os músicos.

2

Daniels em 1985 publicou um trabalho sobre a linguagem verbal utilizada por Lester Young. Em “Lester Young: Master of Jive” o autor estuda o sistema de significados relacionado com algumas das suas expressões, traduzindo o alcance que estas tiveram para os seus colegas, para o meio do jazz e para o sistema cultural americano. Douglas Daniels reforça a ideia de que a criação de “calão” está intimamente ligada à componente “oral” da tradição africana. Pode-se concluir que a criação de códigos verbais é uma marca fulcral para a manutenção da identidade das comunidades afro-americanas, e leva (ao contrário do que Cameron atesta) ao desenvolvimento de uma ligação entre o grupo e a audiência através da utilização de um sistema de significados comuns.

3

Esta actividade remete para a tradição cultural Africana Americana, assim como também é o caso de outras competições verbais, no âmbito das quais se valoriza a utilização de interjeições tempestuosas, a originalidade e a espontaneidade (ver DeVeaux, 1997, p. 211).

4

Ralph Ellison em *Shadow and Act* (1953) descreve também os tempos “dourados” das jam sessions do Minton’s Playhouse. De acordo com o autor, as jam sessions constituíam a ocasião ideal para os músicos assimilarem a tradição do jazz e as técnicas de improvisação em grupo, assim como também para encontrarem e desenvolverem uma voz pessoal (ver pp. 208-209). Segundo o autor, e de acordo com Pinheiro (2010), as jam sessions que lotavam a casa, proporcionaram a criação de uma comunidade homogénea “com padrões colectivos resultantes da experiência em grupo”.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279079262010>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Ricardo Futre Pinheiro

**Jam Session, Sociología e Historia del Jazz: una revisión
de la literatura**

**Jam Session, Sociology and History of Jazz: a literature
review**

**Jam Session, Sociologie et Histoire du Jazz : une revue de
la littérature**

**Jam Session, Sociologia e História do Jazz: uma revisão
de literatura**

Calle14: revista de investigación en el campo del arte
vol. 19, núm. 35, 2024

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
calle14.ud@udistrital.edu.co

ISSN: 2011-3757

ISSN-E: 2145-0706