



Who Says a Jazz Band Can't Play Rock?: a Crítica Musical e a Música Elétrica de Miles Davis¹

Mário Augusto Oliveira Monteiro ROLIM²

Jéder JANOTTI JR.³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Este trabalho busca analisar as diferenças na recepção da fase elétrica do trompetista Miles Davis (de 1969 a 1975) entre as críticas especializadas de jazz e rock, a partir da leitura das críticas dos álbuns desta fase de Davis publicadas nas revistas *Down Beat* e *Rolling Stone*. Através desta análise, busca-se mostrar como as ideologias e critérios específicos a cada gênero musical funcionam como base para as críticas e são remodelados a partir delas, influenciando o modo como a crítica interpreta cada produto cultural.

Palavras-chave:

Crítica musical; Crítica; Jazz; Miles Davis; Rock.

Introdução

No final da década de 1960, o trompetista Miles Davis chocou o mundo do jazz ao mostrar que, depois de ser essencial na formação de novas correntes do jazz como o cool jazz, o Third Stream (jazz mesclado à música clássica), o jazz modal e o pós-bop, sua nova guinada seria uma mistura entre elementos do jazz acústico a qual ele estava acostumado (assim como seu público) com elementos de gêneros da música pop da época como rock, funk, soul, mesclando tudo isso com o que havia de mais inovador em termos de instrumentação elétrica e efeitos de pós-produção de estúdio. Vista em retrospecto, esta fase da carreira de Davis (a qual eu me refiro apenas como “fase elétrica”), que vai do lançamento de *In A Silent Way* em 1969 até o início de um hiato de cinco anos em 1975, rendeu alguns dos mais misteriosos, fascinantes e ousados discos de toda a carreira do trompetista, como *Bitches Brew* (1970), *On The Corner* (1972) e *Agharta* (1975), que marcaram uma ruptura violenta com a estética do jazz acústico tocado por Miles até então.

¹ Trabalho apresentado no IJ 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de junho de 2015.

² Graduando do 8º Período do Curso de Jornalismo do CAC-UFPE, email: marioaugusto1993@hotmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo do CAC-UFPE, email: jederjr@gmail.com.



Até por causa da violência dessa ruptura e do caráter inédito dessa mistura de sons, esta fase da carreira de Miles acabou se tornando a mais controversa de toda a sua carreira, ajudando a solidificar seu posto como um dos artistas (senão o artista) de jazz ao qual os críticos musicais reagiam de maneira mais polarizada, contraditória e muitas vezes confusa, sendo que, no geral, a crítica de rock avaliou estes discos de maneira mais elogiosa do que a crítica de jazz.

Partindo de uma definição de gêneros musicais como campos culturais argumentada a partir de teorias dos sociológicos Pierre Bourdieu e Simon Frith, este trabalho visa mostrar como os valores e ideologias específicos do jazz e do rock influenciaram na avaliação destes discos da fase de Miles, analisando como os gêneros formam e ao mesmo tempo limitam os critérios de avaliação da crítica. Para isto, foram analisadas as críticas dos discos desta fase de Miles publicadas nas revistas *Down Beat* e *Rolling Stone*. As revistas foram escolhidas para servir de parâmetro por serem as mais vendidas de seus respectivos gêneros durante a época analisada, sendo consideradas até hoje como as mais influentes e importantes revistas de jazz e rock, respectivamente.

Gêneros como campos culturais, e o jazz e o rock nos anos 1960

Antes de partir para a análise propriamente dita, é preciso ressaltar que, ao falarmos de rock e jazz, estamos falando de gêneros musicais, rótulos que têm o objetivo de facilitar a venda e promoção de canções e artistas nas mais diversas do mercado. Como coloca Simon Frith, “gênero é uma forma de definir a música em seu mercado ou, alternativamente, definir o mercado em sua música” (FRITH, 1996, p. 76). É evidente que nestas definições de gêneros e subgêneros são usados, além dos critérios mercadológicos, critérios musicais relacionados à forma e ao conteúdo das músicas. No entanto, é importante ressaltar que essas classificações também envolvem fatores ideológicos e sociológicos, relacionados ao posicionamento e função que eles ocupam dentro da sociedade. Afinal de contas, artistas de um mesmo gênero estão ligados não só por traços musicais semelhantes, mas também por uma série de similaridades nas ligações entre seus consumidores, expressas nas atitudes e condições às quais o público se relaciona no processo de identificação com esses gêneros, o que pode envolver lugares de convivência, formas de apreciação musical, vestimentas e classes sociais, entre outros fatores.

Esses padrões de comportamentos (ou seja, disposições sociais) dos membros de cada um desses públicos se encaixam no conceito de *habitus* do francês Pierre



Bourdieu, que pode ser definido resumidamente como “conhecimento imbuído – o gosto, estilo e jeito com as palavras de cada pessoa” (LINDBERG ET AL, 2011, p. 30).

Essas ações atribuídas ao *habitus* só ocorrem sob o estímulo de um campo, ou seja, uma conjuntura social e histórica específica. Assim, um campo social seria um “sistema de relações entre posições ocupadas por agentes especializados e instituições dedicadas a uma batalha por algo que eles têm em comum” (BROADY, 1990, p. 270 *apud* LINDBERG ET AL, 2011, p. 35). No caso dos campos culturais, pode-se apontar a existência de campos de produção e consumo, dominantes e dominados, formados por artistas, público, críticos, entre outros agentes.

Essa noção de campos culturais pode se enquadrar na definição de gêneros musicais, especialmente os já estabelecidos dentro do mercado fonográfico através de anos e anos de desenvolvimento e obtenção de autonomia. Bourdieu apontou que a criação de diversos novos campos culturais era uma tendência do desenvolvimento capitalista, com crescimento na importância e autonomia dos campos culturais (LINDBERG ET AL, 2011, p. 34). A partir disso, “novos campos culturais devem se erguer e [...] contestar campos mais velhos, buscando legitimidade ao adotar os padrões dos campos mais velhos. Gradualmente esses novos campos tendem a se misturar com a hierarquia dominante, mas ao mesmo tempo novos campos devem emergir, particularmente em tempos de [...] mobilidade social” (LINDBERG ET AL, 2011, p. 34).

Em geral, esses critérios e valores que se combinam para a transformação e criação de diferentes campos/gêneros a partir de três mundos artísticos distintos, organizados por Simon Frith (1996) a partir das teorias de Pierre Bourdieu e Howard Becker. O primeiro deles é o mundo da arte burguesa ou da cultura dominante, ao qual pertencem a música clássica e a alta cultura do século XX. Este mundo artístico é marcado por uma “constante tensão entre seu firme senso de tradição musical [...] e sua igualmente firme crença no valor da criatividade e na importância do que é novo e original” (FRITH, 1996, p. 37). Nele, o valor essencial da música é “a provisão transcendental que [...] só [é] disponível para aqueles com o tipo certo de conhecimento” (FRITH, 1996, p. 39), se apoiando nos conceitos de apreciação privilegiada da alta arte. O segundo mundo artístico é o da arte folk, onde a autenticidade está ligada a “noções de comunidade, raízes e tradição”, e, por causa disso, os “trabalhos são avaliados na medida em que representam uma experiência *compartilhada*, da qual o artista se torna o porta-voz” (LINDBERG ET AL, 2011, p.



45), com um discurso que “pode ser compreendido como uma crítica do comércio cotidiano” (FRITH, 1996, p. 40). O terceiro mundo artístico é o comercial, com valores e processos fortemente ligados aos da indústria musical. O mundo da música comercial também está organizado em torno de

“tipos particulares de eventos musicais – eventos (como shows promocionais e discotecas) que oferecem um tipo de transcendência rotinizada, que vendem ‘diversão’. Diversão é uma válvula de escape da labuta diária (que é o que a faz agradável) mas é, por outro lado, integrada aos seus ritmos – os ritmos de trabalho e brincadeira, produção e consumo” (FRITH, 1996, pp. 41-2).

Assim, as ideologias de cada gênero musical seriam uma combinação entre os valores desses três mundos culturais ou musicais. Da mesma forma, o exercício de gosto – tanto por parte do público quanto dos críticos – também seria um posicionamento em relação às ideologias desses gêneros e desses três mundos culturais, de acordo com as relações entre esses gêneros e determinados grupos e conjunturas sociais. Como Bourdieu sucintamente colocou,

“o gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas” (BOURDIEU, 1979, p. 13).

O julgamento por parte da crítica é particularmente interessante por causa de seu “poder [...] de orientar o consumidor para a adesão e consumo de determinada produção, numa pluralidade de outras possíveis” (GADINI, 2009, p. 268), servindo como “campo de integração de saberes” (AGUADO, 1998, p. 145 *apud* GADINI, 2009, p. 260) e como “forma de interpretação de sentidos” (GADINI, 2009, p. 260). Voltando à questão dos gêneros musicais, a crítica não só julga os produtos culturais de acordo com os critérios do gênero específico deste produto, mas também ajuda a construir os critérios e ideologias deste gênero a partir deste julgamento, num processo de mudança constante e troca de significados entre artistas e crítica.

No caso específico dos críticos de jazz e rock, o posicionamento social deles no período analisado (entre o fim da década de 1960 e meados da década de 1970) era, em várias instâncias, completamente diferente. Por um lado, as principais correntes do jazz da época (free jazz e pós-bop) se mostravam cada vez mais radicais politicamente (se associando com o nacionalismo negro e a luta pelos direitos civis dos negros) e cada vez mais avessas à música comercial, buscando para o jazz uma legitimidade digna de alta arte. Por outro, o jazz vinha sendo assimilado pela cultura mainstream norte-americana desde o final da década de 1950, quando “comentadores e *gatekeepers* da cultura



mainstream evangelizaram a música [o jazz] como uma força da harmonia racial e normalidade burguesa, limpando o jazz de suas afiliações com radicalismo político e subculturas boêmias” (GENNARI, 2001).

Assim, se o jazz servia como símbolo de rebeldia juvenil na década de 1950 (principalmente entre os membros da chamada geração beat), na década de 1960 ele viu esse lugar ser ocupado por gêneros musicais como soul, R&B e principalmente o rock, considerando o espírito antielitista e de ruptura em relação à cultura da geração anterior do rock. O gênero era visto até como perigoso, sob alegações de que as canções “carregavam muita sexualidade (e, se não isso, vulgaridade), continham atitudes que pareciam desafiar a autoridade” e eram cantadas por “vocalistas que ou eram negros ou soavam como negros” (GILLET, 1970, p. 21 *apud* LINDBERG ET AL, 2011, p. 42), o que também levava muitos críticos de jazz a acusar bandas de rock de apropriação cultural, com Martin Williams criticando os Beatles pela sua “estridente imitação do canto de blues dos afroamericanos” (WILLIAMS, 1964 *apud* GENNARI, 2001, p. 293).

No entanto, nem todas as revistas ou críticos de jazz se mostravam absolutamente contra o rock. Em um editorial publicado em junho de 1967, Dan Morgenstern, então editor da *Down Beat*, afirmou que a “crescente sofisticação” do rock e o fato de “muitos dos mais talentosos músicos de rock estão mostrando uma crescente consciência sobre jazz” exigiam que a revista passasse a incluir em sua cobertura “aspectos musicalmente válidos da cena rock”, assegurando que tal cobertura de rock seria “estimulante, informativa, e sempre preocupada em encorajar padrões musicais altos” (MORGENSTERN, 1967 *apud* GENNARI, 2001, p. 292) – o que deixava claro que os críticos de jazz vinham o gênero como musicalmente superior ao rock.

Em novembro do mesmo ano, surgiria a revista *Rolling Stone*, que “dentro de um ano ou dois, [...] tinha sucedido em se tornar a voz dominante na música popular para a maioria do mundo ocidental” (LINDBERG ET AL, 2011, p. 133), adaptando em suas críticas alguns dos preceitos da crítica de jazz, como “o estabelecimento da oposição entre os polos ‘quente’ (*hot*) e ‘comercial’”, que marcou os embates ideológicos da crítica de jazz principalmente nos anos 1920, e acabou antecipando “a construção da oposição entre os polos ‘sério’ e ‘comercial’ (e depois ‘rock progressivo’ versus ‘pop’)” (LINDBERG ET AL, 2011, p. 89). No geral, a ideia era que o rock “era tão arte quanto o jazz, mas, como o cinema, muito mais democrático” (LINDBERG ET AL, 2011, p. 51).

Down Beat: tradição e preservação

Ao introduzir sua coletânea de notícias, artigos e críticas sobre Miles Davis publicadas na *Down Beat* ao longo dos anos, Frank Alkyer afirmou que a coletânea “serve como prova de que uma revista [de música] pode ter uma relação de amor com um artista”, declarando que os editores e escritores da revista “amavam cada mudança e guinada [da carreira de Miles]” porque “eram fãs” (ALKYER, 2007). Por isso, não é de se surpreender que Alkyer considere que, nas críticas da revista, Miles “começa como um músico secundário [da banda] de Charlie Parker, mas se torna um artista que é quase além de crítica” (ALKYER, 2007). A ênfase aqui fica no “quase”, considerando que, ao longo da fase elétrica de Miles Davis, as críticas da *Down Beat* tenham se mostrado, ainda que geralmente positivas, cheias de ressalvas em relação à assimilação de gêneros como rock, pop e funk por parte do trompetista.

Estas ressalvas se concretizaram de maneira mais clara na visão dos críticos sobre os elementos mais básicos de uma performance musical: os instrumentos. E

“em nenhum outro lugar a distinção entre jazz e música pop [e rock] estava tão proeminente quanto no código baseado em gênero que colocava guitarras e baixos elétricos como instrumentos de rock em contraste com baixos acústicos e pianos como instrumentos de jazz” (SMITH, 2008, p. 96).

Na prática, os críticos de jazz apresentavam uma tendência a avaliar melhor os instrumentistas mais jazzísticos da banda de Miles e criticar os que se aproximavam mais da estética de outros gêneros, baseando-se em critérios e sons específicos do jazz. Assim, geralmente o instrumentista a receber mais elogios era o saxofonista ou o próprio Miles – mas a avaliação de Miles é uma questão que será tratada posteriormente.

A primeira vez que este padrão surgiu foi na crítica do disco *In A Silent Way* (1969), quando Larry Kart afirmou que “a participação de Wayne Shorter é breve, mas linda. Ele tem um notável comando do instrumento [saxofone soprano] e revela um lirismo tocante” (KART, 1969). Outro saxofonista destacado mais que seus companheiros de banda foi Steve Grossman, cujos solos no disco *A Tribute To Jack Johnson* (1971) foram classificados como “belos e graciosos” (RAMSEY, 1971). Já na crítica de *On The Corner* (1972), o saxofonista Carlos Garnett foi praticamente o único a receber elogios, tendo seu trabalho com o saxofone tenor descrito como “forte e distintivo” (SMITH, 1973).



O outro lado desta questão, ou seja, o julgamento desfavorável em relação a instrumentos como a guitarra, o baixo e o piano elétricos, também transparece em várias dessas críticas. Na crítica de *In A Silent Way*, por exemplo, Larry Kart afirmou que na canção ‘Shh/Peaceful’ havia um “solo de guitarra que nunca consegue emergir da enrolação da seção rítmica” (KART, 1969). Na crítica de *A Tribute to Jack Johnson* (1971), o disco desta fase de Miles em que a influência do rock ficou mais evidente, Doug Ramsey afirmou que “em grande parte do tempo em que Davis não está tocando, a música cai vários níveis criativos para se tornar meramente um bom rock ‘n’ roll. Isto se deve em grande medida a [John] McLaughlin, um guitarrista que não lida com sutileza” (RAMSEY, 1971). Além de implicar uma relação de superioridade do jazz em relação ao rock, o crítico mostra aversão à forma como o som de McLaughlin se afastava do som que caracterizava os guitarristas de jazz até aquele momento, que “historicamente utilizavam um som caracterizado pela falta de distorção e um tipo de timbre descrito como ‘limpo’, ‘quente’ e ‘redondo’” (SMITH, 2008, p. 85).

Outro quesito onde os críticos de jazz mostravam seu apreço pelas tradições era em relação à pós-produção de estúdio. Na tradição do jazz, os discos deveriam dar ao ouvinte uma sensação próxima da de ter presenciado a interação entre os músicos, com o máximo de fidelidade e o mínimo de edição possível. Esta ideologia ia de encontro à tendência de artistas de rock da época, que investiam cada vez mais em tecnologias de pós-produção de estúdio, com a edição se tornando uma ferramenta de composição. Assim, a ideologia do jazz nos anos 1960 dizia que “quanto mais audível a tecnologia, menos autêntica a música”, com fãs de jazz avaliando discos “com base na sua falta de envolvimento com tecnologias de estúdio”, do mesmo jeito que fãs de rock “começaram a valorizar discos de rock pelas suas intencionais e consistentes explorações das mesmas tecnologias” (SMITH, 2008, p. 118).

Esta dicotomia entre arte e tecnologia aparece na crítica de *Bitches Brew* (1970), por exemplo, onde Jim Szantor comentou que “apesar de efeitos eletrônicos serem proeminentes, arte, e não artifício, prevalece e a música sobressai grandiosamente” (SZANTOR, 1970). Já na crítica de *In A Silent Way* (1969) esta comparação não é tão favorável, com Larry Kart afirmando que “a frequência de eventos musicais significativos [...] é bastante baixa. Quando alguma coisa acontece de fato é quase sempre alguma coisa boa, mas mais coisas boas durante a maioria das canções ao vivo deste quinteto do que neste álbum inteiro”, com destaque negativo para a faixa “Shh/Peaceful”, que “parece ter sido colada através de várias tomadas”, e foi



classificada como “a menos bem-sucedida performance” (KART, 1969) do álbum. O disco *On The Corner* (1972) foi sujeito ao mesmo tipo de julgamento, com o crítico Will Smith resumindo a estética do disco em uma fórmula:

“pegue um ritmo *chunka-chunka-chunka*, montes de pequenos sons de alguém brincando com percussão ao fundo, algumas mutações eletrônicas, adicione linhas melódicas simples que parecem muito parecidas e toque uns solos espaçosos. Agora você tem a fórmula do ‘*groovin*’, e você se agarra a ela interminavelmente para criar sua ‘mágica’. Mas é mágica ou só chatice repetitiva?” (SMITH, 1973).

O mesmo padrão pode ser encontrado na análise do disco *Live-Evil* (1971), onde a mistura de performances gravadas ao vivo com outras em estúdio – às vezes dentro de uma mesma faixa – foi motivo especial de confusão, com Pete Welding questionando:

Já que o jazz nada mais é do que uma música do momento, uma música baseada em e alimentada pela criação espontânea, [...] os discos não deveriam refletir este aspecto da música? [...] [Me] parece uma proposta muito mais ‘honesta’ apresentar performances não-editadas, como se o ouvinte do disco estivesse ouvindo o grupo ‘ao vivo’ em um clube ou no palco” (WELDING, 1972).

Welding ainda denunciou que o disco representava um “relaxamento dos padrões que passamos a esperar do trompetista”, e que “o jazz não está tão notoriamente saudável hoje em dia para sofrer caladamente o sacrifício de um contribuinte tão brilhante no altar do sucesso comercial” (WELDING, 1972).

Este tipo de elogio da performance de Miles na forma de preservação era bastante comum, como se só fosse possível avaliar bem os trabalhos da fase elétrica do trompetista na medida em que eles apresentavam a mesma essência do Miles de quinze ou vinte anos antes, remetendo a um solista que ganhou reconhecimento pelo seu som único, caracterizado geralmente como lírico, melodioso e frio, fortemente enraizado no blues e com especial vocação para tocar baladas.

Um exemplo desta abordagem está na crítica de *On The Corner* (1972) escrita por Will Smith, que afirmou que

“Miles está tocando de um jeito não muito diferente de como tocava nos anos 50 e 60. As pequenas linhas malvadas, apertadas e duras ainda estão lá. A pureza e simplicidade na abordagem, os amplos espaços abertos para criar aquela tensão provocativamente bonita – tudo isso permanece. Claro, ele adicionou alguns efeitos eletrônicos, mas isso não realmente altera muito seu estilo” (SMITH, 1973).

Já Doug Ramsey, em sua crítica de *A Tribute To Jack Johnson* (1971), escreveu que o que havia de mais importante no disco era o fato dele

“ênfaticamente que Miles não abandonou seu lirismo (por mais que esteja longe do seu lirismo lamurioso dos anos 1950) e não enterrou em um monte de rocha [*rock*] sua genialidade



para construir melodias. Muda [...] ou aberta, limpa ou assistida eletronicamente, a performance de Miles é brilhante” (RAMSEY, 1971).

No geral, os críticos da *Down Beat* que criticaram os álbuns da fase elétrica de Miles mostravam uma predileção pela estética do jazz, buscando através de suas críticas a preservação de sons característicos do gênero e importantes para sua sobrevivência em meio à violenta diminuição do público e dos artistas de jazz nessa época. Assim, eles mostravam alinhamento com a ideologia do mundo artístico/musical folk, onde a preservação da tradição de determinado gênero é essencial para que um artista ou produto cultural seja bem avaliado. Desta forma, o uso de instrumentos elétricos associados com o rock ou de efeitos de pós-produção de estúdio por parte de Miles soavam menos “verdadeiros” ou “honestos”. Os textos também mostram certa aproximação com o mundo artístico/musical clássico, que também dá grande importância a solistas dotados de talento musical superior e preza por uma maneira de ouvir música que fosse transcendental e pura, com o mínimo de interferência possível de tecnologias, e sempre enraizada nas tradições da música que é/era tida como “alta arte” – ou seja, tudo menos a música comercial da época.

Rolling Stone: guitarras e psicodelia

O ano de 1969 marcou a súbita (e definitiva) entrada de Miles Davis no mundo do rock. Em julho, o trompetista lançou o disco *In A Silent Way*, que mostrou uma inegável aproximação com a estética do rock da época. Em novembro, o disco recebeu uma crítica extremamente elogiosa na revista *Rolling Stone*, escrita por Lester Bangs, um dos críticos mais importantes e famosos da revista – e da história da crítica de rock como um todo. Em dezembro, Miles foi capa da *Rolling Stone*, afirmando: “posso montar a maior banda de rock que você já ouviu” (DeMICHAEL, 1969), em uma mistura de arrogância, desejo e desafio para as outras bandas. Entretanto, Davis não se tornou um rockstar do dia para a noite. Seu espaço dentro da imprensa especializada em rock sempre foi limitado. Na própria *Rolling Stone*, as críticas de seus discos da fase elétrica foram geralmente elogiosas, mas grande parte dos discos lançados por Miles entre 1969 e 1975 nem sequer chegaram a ser criticados na revista. No entanto, é possível apontar algumas tendências e ideologias da parte dos críticos de rock que avaliaram esses trabalhos de Davis a partir dos textos.

Muitas vezes, estas tendências eram exatamente opostas às dos críticos da *Down Beat* citados anteriormente. Se na *Down Beat* o saxofonista era frequentemente o



instrumentista mais elogiado da banda de Miles, na *Rolling Stone* os instrumentistas mais elogiados costumavam ser os que mais se aproximavam da estética do rock, com os mais jazzísticos parecendo agradar menos. Um exemplo é a crítica escrita por Bob Palmer sobre o álbum *Live-Evil*, onde todos os membros da banda são elogiados e nenhum é criticado, com a exceção do saxofonista Gary Bartz, descrito como “ocasionalmente rígido, geralmente excitante e comprometido” (PALMER, 1972).

De forma semelhante, o baixista Michael Henderson, alvo frequente de avaliações negativas por parte dos críticos de jazz (nas poucas vezes em que chegava a ser mencionado), não foi criticado em nenhum dos textos analisados. Pelo contrário. Em sua análise do disco *In Concert* (1973) Bob Palmer, colocou Henderson como “o mais importante músico” da banda (depois do próprio Miles), alguém “cujo estilo [...] está influenciando tocadores de baixo elétrico em todos os lugares e que é a base perfeita para as últimas explorações de Miles” (PALMER, 1973). Na crítica do álbum *Live-Evil*, Henderson ganha menção especial porque, ao contrário de seus predecessores, ele “usa um Fender [baixo elétrico] e não toca muitas notas. Sua solidez e sua simplicidade reduziram as texturas saturadas do conjunto a um ponto em que tudo soa claro, limpo e direto” (PALMER, 1972). Já Ralph Gleason colocou Henderson como “responsável por alguns dos mais indescritíveis sons” (GLEASON, 1972) em sua crítica do disco *On The Corner*.

Entretanto, isto não significa que os críticos de rock estavam livres de critérios de avaliação vindos do jazz. Bob Palmer, por exemplo, faz questão de ressaltar logo no começo da sua crítica de *Live-Evil* que o disco soa tão bom porque nele a banda de Miles “é uma banda [de verdade]”, ao contrário do grupo do disco anterior, *Miles Davis at Fillmore East* (1970), que

“não soava muito como uma banda para mim. Em uma área da música em que o virtuosismo individual é a regra ao invés da exceção, a interação entre os músicos se torna mais importante do que qualquer coisa. E só ocasionalmente a banda do Fillmore cuidava dos negócios como uma unidade” (PALMER, 1972).

Na mesma crítica, Palmer declara: “para todos vocês, viciados em tecnologia, Miles já tem o domínio do pedal wah-wah, mas ele caminha até o microfone aberto de vez em quando para lembrar a vocês que ele não precisa dele; ele só o curte” (PALMER, 1972). Isto indica que, por mais que adotasse traços estilísticos associados com gêneros como rock ou funk, Miles não conseguia deixar de ser avaliado segundo critérios do jazz de forma definitiva. Afinal de contas, é difícil imaginar um crítico de



rock afirmando que um músico de rock – especialmente um guitarrista - da época “não precisa” de efeitos eletrônicos, considerando que a não-utilização de tais efeitos eletrônicos só era comum ou estava associada a artistas de gêneros de música mais tradicionais, como folk, jazz e música clássica.

Talvez a maior diferença entre críticos de jazz e de rock na avaliação desta fase da carreira de Miles esteja na forma como eles tratavam o lado mais “alucinógeno” da música do trompetista, que incorporou alguns elementos do rock psicodélico, provavelmente o gênero mais popular de rock entre os membros da geração hippie, e que foi canalizado para a música afro americana da época através de bandas como Sly & The Family Stone, The Jimi Hendrix Experience e Funkadelic, todas de grande influência na música de Miles. Para os críticos de jazz, tal influência era considerada praticamente um ultraje, mas ela era geralmente bem-vinda entre os críticos de rock.

A primeira associação da parte de um crítico de rock entre o som de Davis e a música psicodélica da época foi feita pelo próprio Lester Bangs em sua crítica de *In A Silent Way*, com Bangs dizendo que o som do álbum fazia parte de “uma nova música transcendental que varre para longe as categorias e [...] é definida principal pela sua profunda emoção e originalidade”, e declarando, ao falar sobre a faixa ‘Shh/Peaceful’, que

“o trabalho de Tony Williams com os pratos e baquetas e os sutis arabescos do órgão de [Joe] Zawinul conjuram uma viagem espacial, uma atmosfera de tempo suspenso e vistas interiores infinitas. [...] É música espacial, mas com um componente impressionantemente humano que faz dela muito mais comovente e duradoura do que a maioria de suas semelhantes no rock” (BANGS, 1969)

A noção desta música como um gatilho para alavancar experiências transcendentais também foi enfatizada em análises mais recentes, como na avaliação do box *The Cellar Door Sessions* (2006), onde Tom Moon classificou-o como “uma fonte riquíssima em música de expansão da mente” (MOON, 2006). Já Ralph Gleason, analisando *On The Corner* em 1972, descreveu-o como um “álbum filosófico”, que “expressa uma visão de vida assim como um meio de vida através da construção de sons” (GLEASON, 1972). No entanto, ninguém foi tão fundo em sua comparação da música de Davis com experiências transcendentais quanto Langdon Winner em sua análise de *Bitches Brew*. Winner escreveu:

“esta música é tão rica em sua forma e substância que permite e até encoraja voos altos na imaginação de qualquer um que a ouve. [...] Miles é um companheiro inestimável para aquelas longas jornadas que você realiza para dentro de sua imaginação” (WINNER, 1970).



Em contraste, estas características psicodélicas da música de Miles são citadas geralmente em tom de escárnio pelos críticos de jazz, como quando John Ephland mencionou as “qualidades de música de pseudo-transe” (EPHLAND, 1990) do álbum *Big Fun* em sua crítica para a *Down Beat*.

Esta diferença gritante entre críticos de jazz e de rock no que se refere à apreciação das qualidades de música psicodélica desta fase musical de Miles Davis mostra uma disparidade fundamental entre os dois gêneros no que se refere às possíveis funções sociais da música. Para os críticos de jazz, a apreciação da música a partir de uma experiência primariamente intelectual, sem interferência de alucionógenos. Para os críticos de rock, tal apreciação excessivamente intelectual da música era sinônimo de uma arte elitista com o qual o rock não pretendia se associar. Desta forma, os críticos de rock não só possuíam critérios próprios para avaliar canções com características psicodélicas, como aceitavam este tipo de música de bom grado, ao contrário dos críticos de jazz, que rejeitavam músicas atreladas a tal função social.

Considerações finais:

Como fica claro a partir da leitura dos trechos de críticas citados, os gêneros musicais funcionam a todo tempo como balizas valorativas em nossos julgamentos musicais, mesmo que não tenhamos consciência disso, enquadrando mas ao mesmo tempo limitando nossas possibilidades de interpretação. Diante disso, a enorme controvérsia e a grande variação de interpretações que a música elétrica de Miles Davis gerou entre os críticos musicais analisados é uma prova não só do quanto esta fase de Miles é difícil de rotular, mas também da importância de artistas que transcendam tais rotulações musicais baseadas em gêneros.

Não só porque é a partir dessas transcendências e misturas que é possível vislumbrar a delimitação dos gêneros mais claramente, mas também porque essas misturas permitem que a música se associe a uma série de funções sociais e significados diferentes. Sendo assim, fica mais importante ainda a função da crítica musical como incentivador do diálogo entre artistas e público, e como catalisador das possibilidades de interpretação e avaliação dos objetos culturais. Principalmente no estado atual da imprensa especializada em geral, onde

“escalas de valor se tornaram cada vez mais relativas, o que também pode ser observado no retorno geral para um estado de pré-crítica por parte de numerosos jornalistas musicais anônimos publicando [seus textos] em revistas de alta circulação” (LINDBERG ET AL, 2011, p. 339).



Diante disso, uma possível tábua de salvação parece estar na Internet, onde o público tem acesso a uma quantidade incalculável de análises escritas por críticos dos mais diferentes contextos sociais. Desta forma, é menos provável que os leitores sejam submetidos a uma perspectiva restrita ou singular sobre os álbuns ou artistas que os interessam – o que parecia ser o caso quando algumas poucas revistas dominavam a produção crítica acerca dos produtos culturais.

Além disso, a própria ascensão do leitor/ouvinte como crítico diminui a hierarquia entre crítica especializada e público, aumentando ainda mais as possibilidades de discussão e construção de interpretações sobre as músicas e dando oportunidade a formas de crítica mais subjetivas e menos restritas, como se via nas décadas de 1960 e 1970. Em virtude da decadência das revistas especializadas em música, esta me parece ser a chave para que a música de Miles – e de outros artistas desafiadores de rótulos – siga sendo reouvida e reinterpretada, provocando prazer ou desgosto, mas sempre em transformação constante.

Referências bibliográficas:

- ALKYER, Frank (Org.). *The Miles Davis Reader: interviews and features from down beat magazine*. 1st ed. Nova Iorque: Hal Leonard Books, 2007.
- BANGS, Lester. “In A Silent Way”. *Rolling Stone*, 15 nov. 1969. Disponível em: <
<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/in-a-silent-way-19691115> >. Acesso em: 24 mai. 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern & Guilherme Teixeira. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- EPHLAND, John. “Big Fun”. 1990. In: ALKYER, Frank (Org.). *The Miles Davis Reader: interviews and features from down beat magazine*. 1st ed. Nova Iorque: Hal Leonard Books, 2007. Cap. 3, p. 302-303.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. 1st ed. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- GADINI, Sérgio Luiz. *Interesses Cruzados: a produção da cultura no jornalismo brasileiro*. 1. Ed. São Paulo: Paulus, 2009.
- GENNARI, John. *Blowin’ Hot And Cool: jazz and its critics*. 1st ed. Chicago: University of Chicago Press, 2006.



- _____. Miles and the Jazz Critics. In: EARLY, Gerald (Org.). *Miles Davis And American Culture*. 1st ed. Missouri: Missouri Historical Society Press, 2001. Cap. 6, p. 66-77.
- GLEASON, Ralph. “On The Corner”. *Rolling Stone*, 7 dez. 1972. Disponível em: < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/on-the-corner-19721207> >. Acesso em: 24 mai. 2015.
- KART, Larry. “In A Silent Way”. 1969. In: Alkyer, Frank (Org.). *The Miles Davis Reader: interviews and features from down beat magazine*. 1st ed. Nova Iorque: Hal Leonard Books, 2007. Cap. 3, p. 251-252.
- LINDBERG, Ulf; GUOMUNDSSON, Gestur; MICHELSEN, Morten; WEISETHAUNET, Hans. *Rock Criticism From The Beginning: amusers, bruisers, & cool-headed cruisers*. 2nd ed. New York: Peter Lang Publishing, 2011.
- MOON, Tom. “The Cellar Door Sessions”. *Rolling Stone*, 6 mar. 2006. Disponível em: < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/the-cellar-door-sessions-1970-20060306> >. Acesso em: 24 mai. 2015.
- PALMER, Bob. “In Concert: Live At Philharmonic Hall”. *Rolling Stone*, 21 jun. 1973. Disponível em: < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/in-concert-live-at-philharmonic-hall-19730621> >. Acesso em: 24 mai. 2015.
- _____. “Live-Evil”. *Rolling Stone*, 20 jan. 1972. Disponível em: < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/live-evil-19720120> >. Acesso em: 24 mai. 2015.
- RAMSEY, Doug. “A Tribute to Jack Johnson”. 1971. In: Alkyer, Frank (Org.). *The Miles Davis Reader: interviews and features from down beat magazine*. 1st ed. Nova Iorque: Hal Leonard Books, 2007. Cap. 3, p. 255.
- SMITH, Jeremy Allen. *Sound, Meditation, and Meaning in Miles Davis’s A Tribute to Jack Johnson*. 2008. Disponível em: <http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/894/D_Smith_Jeremy_a_200812.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 jan. 2015.
- SMITH, Will. “On The Corner”. 1973. In: Alkyer, Frank (Org.). *The Miles Davis Reader: interviews and features from down beat magazine*. 1st ed. Nova Iorque: Hal Leonard Books, 2007. Cap. 3, p. 262-263.
- SZANTOR, Jim. “Bitches Brew”. 1970. In: Alkyer, Frank (Org.). *The Miles Davis Reader: interviews and features from down beat magazine*. 1st ed. Nova Iorque: Hal Leonard Books, 2007. Cap. 3, p. 254.



WELDING, Pete. “Live-Evil”. 1972. In: Alkyer, Frank (Org.). *The Miles Davis Reader: interviews and features from down beat magazine*. 1st ed. Nova Iorque: Hal Leonard Books, 2007. Cap. 3, p. 256-258.

WINNER, Langdon. “Bitches Brew”. *Rolling Stone*, 28 mai. 1970. Disponível em: <
<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/bitches-brew-19700528> >. Acesso em: 24 mai. 2015.