

Cookin': O jazz gravado ao 'vivo' e 'à mesa'

José Menezes

Eduardo Lopes

Universidade de Évora | Portugal

Resumo: A música tem a capacidade de representar e inferir o que é ser Humano, estando intimamente relacionada ao que somos, fazemos e ambicionamos ser e fazer. Assim sendo, facilmente se transfere para outras atividades, resultando em experiências cognitivas multissensoriais como no caso gastrossônico. Música, comida e bebida tiveram e têm uma relação especial no Jazz. No interface da ludicidade e prazer sensorial, razões históricas levaram a que grandes momentos da prática do Jazz acontecessem em estabelecimentos de consumo de comida e bebida, tornando restaurantes, bares e clubes grandes palcos mundiais de concertos. Neste artigo abordaremos três registos fonográficos de grande relevo na história do Jazz que aconteceram em estabelecimentos com prática de restauração. Nestes seminais discos de Jazz, registou-se não só momentos de grande arte musical como também é perceptível todos os sons de ambiente de restauração. Assim e nestes discos, música e outros sons estão em contraponto e harmonia, (re)criando a experiência multissensorial das apresentações ao vivo de jazz no seu mais tradicional contexto.

Palavras-chave: Cognição Gastrossônica, Jazz, Musicologia.

Abstract: Music has the ability to represent and infer what it is to be Human, being closely related to what we are, do and aspire to be and do. Therefore, it easily transfers to other activities, resulting in multisensory cognitive experiences as in the gastrosonic case. Music, food and drink had and still have a special relationship in Jazz. At the interface of playfulness and sensory pleasure, historical reasons led to great moments of jazz practice taking place in food and beverage establishments, making restaurants, bars and clubs great worldwide concert stages. In this article we will approach three phonographic records of great importance in the history of Jazz that took place in food and drink establishments. In these seminal jazz albums, not only moments of great musical art were recorded, but also all the sounds of restaurant activity. Thus, in these records, music and other sounds are in counterpoint and harmony, (re)creating the multisensory experience of live jazz performances in its most traditional context.

Keywords: Gastrosonic Cognition, Jazz, Musicology.

"If music be the food of love, play on!"
(Orsino em "Noite de Reis", W. Shakespeare)

* * *

A culinária é muito mais do que uma mera mistura de ingredientes necessária para fins de sobrevivência. Assim, a experiência de cozinhar procura maximizar o prazer de comer, apela à totalidade dos sentidos, e, embora assentando numa série de instruções – a receita - tem uma natureza altamente improvisatória e não-linear, apelando à imaginação e capacidades adaptativas dos intervenientes em tempo real, para a criação de novas texturas, aromas e sabores, com resultados muitas vezes totalmente imprevisíveis à partida. Poderíamos dizer exatamente o mesmo sobre o que acontece no palco durante uma performance musical.

Partilhar alimentos ou partilhar música podem ser muitas vezes atos de intimidade, em que o lento e trabalhoso processo de criação do prato ou da peça musical expressam uma grande entrega pessoal.

O género musical Jazz e a culinária estão desde há muito ligados por uma prática comum, em que, noite após noite, em milhares de locais de restauração e clubes, um pouco por todo o mundo, *chefs* e músicos de jazz se reúnem para celebrar e proporcionar aos seus clientes o prazer de comer e de ouvir música.

Este artigo pretende explorar traços entre a prática de jazz e gastronomia presentes em alguns registos fonográficos que fazem parte da história do jazz. Deste modo, foram escolhidos para análise três registos de grande importância histórica e musicológica, todos eles captados num ambiente de consumo de alimentos e bebida, onde, a par da performance musical, ficou registada a presença sonora do público. Ruídos de copos e talheres, fragmentos de conversa e cadeiras que se arrastam, ficaram indelevelmente ligados à música nestes discos, dela fazendo parte e a ela aportando novos significados e novas formas de a ouvir.

1. Música à mesa

A utilização da música insinua-se em todas as atividades do dia-a-dia. Dos corredores de supermercado a consultórios de dentista, de restaurantes a terminais de aeroporto, salões de *fitness* ou em ambiente doméstico a música está sempre presente. As suas múltiplas funções vão desde a regulação do *mood* individual e coletivo, ao pontuar rotinas¹, celebrar momentos importantes ou influenciar decisões. Usada no contexto do espaço público, a música pode ser um instrumento de organização social, uma ferramenta através da qual as ações dos consumidores podem ser articuladas (DeNORA, 2004, p. 132). SCHAFER (1994, p. 96) refere-se à utilização moderna da música com um audioanalgésico, este efeito resultando da criação de um *soundscape*² cuja função é a de eliminar outras múltiplas e desorganizadas distrações ou solicitações ao indivíduo nas sociedades modernas, isolando-o e desencorajando-o a sociabilidade e promovendo uma experiência individual de não envolvimento.

Estes sons construídos não para serem ouvidos, mas para servirem como parede sonora os quais habitualmente designamos de música ambiente tiveram em Erik Satie o seu pioneiro. A música que compôs para acompanhar uma exposição em Paris no ano de 1920, levava a indicação de que a mesma deveria ser ignorada. Satie teve mesmo que incitar os presentes, habituados a respeitar o silêncio durante a audição musical, a que falassem durante a peça: “Parlez!! Parlez!!”³ (SCHAFER, 1994, p. 110). Os limites e definição do que é música e do que é ambiente voltariam a ser colocados em causa quando John Cage em 1952, abriu as portas da sala de concerto e deixou que durante 4 minutos e 33 segundos, os sons da sala, das tosses e barulho de cadeiras se misturassem com os do exterior; com os sons dos automóveis e de transeuntes, apresentando essa mistura como uma obra musical.

O *soundscape* do mundo hiperconectado das primeiras décadas do séc. XXI, é marcado pela omnipresença de estímulos sonoros – musicais ou não – na grande maioria das vezes não-escolhidos por quem os ouve e muitas vezes não percebidos conscientemente, formando uma trama sonora

¹ Desde 2000 e durante mais de uma década, o tema “Going Home”, do saxofonista Kenny G é generalizadamente usado em território chinês para anunciar o fim da jornada de trabalho.

<https://www.nytimes.com/2014/05/11/world/asia/china-says-goodbye-in-the-key-of-g-kenny-g.html>

² *Soundscape* designa o envolvimento acústico tal como percebido, experienciado e/ou compreendido por um indivíduo ou grupo, em contexto (ISO cit in DENG et al, 2021)

³ “Falem !! Falem!!” (T. dos Autores)

amorfa e em constante mutação. As novas formas de ouvir que este habitat sonoro implica requerem uma abordagem conceptual radicalmente nova e distinta das tradicionalmente usadas no tratamento das questões relacionadas com a música no dia-a-dia (KASSABIAN, 2013 p. 9). Música ubíqua (*ubiquitous music*) ou ubimus, é um campo emergente de pesquisa que abrange diferentes áreas do som à música computacional, interfaces digitais, criatividade, educação com fortes componentes sociais e comunitárias (KELLER, D., SCHIAVONI, F., & LAZZARINI, 2019, p. 1). KASSABIAN (2013, p.9) defende que a nova forma de audição gerada por esta omnipresença sonora, e que designa de “audição ubíqua”, é dissociada das características genéricas da música ouvida, desprovida de fonte – pois emana de todo o lado e de nenhum – ocorrendo simultaneamente a outras atividades, qual metáfora da não-linearidade da vida contemporânea.

2. Gastrossônica

No sem-número de experiências humanas em que a música está presente incluem-se aquelas que envolvem elementos de natureza sonora e a ingestão de alimentos ou bebidas como sejam as refeições ou os momentos de relaxamento e socialização. No pensamento e filosofia chinesa a confeção dos alimentos e a criação de música são atos intimamente ligados. Li (2006, cit in YEOW HUAT, 2013, p. 2) afirma que a culinária e a música estão na origem do conceito filosófico de harmonia pela sua capacidade de apelar a estados de espírito e afetar decisões. Se corretamente confeccionados, paladares e sons poderão criar um equilíbrio que, transcendendo a dimensão pessoal, corpórea e espiritual, conduzirá a justas práticas e a uma harmoniosa ordem social e cósmica.

Também o poder evocativo do sabor ou do odor de um alimento pode despoletar as mais remotas memórias; como descrito no delicioso episódio das “*petites madeleines*” do clássico de Proust⁴. O som e a música têm esse poder. BELFI, KARLAN & TRANEL (2016) demonstraram que a música, ainda mais do que a visualização de faces conhecidas, tem o poder de invocar memórias autobiográficas. Como múltiplos estudos têm vindo a confirmar (SIMNER, CUSKLEY & KIRBY, 2010; KNÖFERLE & SPENCE, 2012; KNOEFERLE, KLEMENS et al, 2015) verificam-se relações sinestésicas entre audição e paladar detetando-se a existência de correspondências intermodais entre

⁴ “*À la recherche du temps perdu*” (Marcel Proust, Grasset, 1913-1927)

estas duas áreas sensoriais. Correspondência intermodal, analogia intermodal ou correspondência sinestésica refere-se ao fenómeno de identificação das mesmas propriedades sensoriais percebidas através de sentidos diferentes, fenómeno detetado consistentemente mesmo em indivíduos não-sinestésicos (KNOEFERLE, KLEMENS et al, 2015).

Para a compreensão desta intermodalidade contribuem várias pesquisas sobre o prazer (KRINGELBACK & ROLLS, 2003; KRINGELBACH, STEIN & HARTEVELT, 2012; KRINGELBACH & BERRIDGE, 2013; GEORGIADIS, KRINGELBACH & PFAUS, 2012 cit in KRINGELBACH, 2015) ao confirmar que comida, sexo e interação social são fundamentais para a sobrevivência do indivíduo e que estes estímulos básicos ganham precedência sobre a alocação de recursos neurológicos, demonstrando também que o processamento de recompensa a estes estímulos reside num sistema unificado. Assim, o prazer gustativo induzido pela música está associado a este sistema unificado, aparentemente localizado no córtex orbitofrontal (ROLLS, 2005 cit in FIEGEL, 2013) e explicando os efeitos de transferência hedonística e emocional entre a música e o paladar (REINOSO-CARVALHO et al., 2019, 2020a cit in VELASCO ET AL, 2022, p.97).

McCarron & Tierney (1989 cit in STROEBELE & DE CASTRO, 2006) revelam que a estimulação auditiva está diretamente relacionada com a absorção de comida e bebida sendo tanto maior o seu consumo quanto mais alto o volume da música. Também o andamento da música que se ouve durante a refeição afeta diretamente o ritmo da mastigação: tempos mais rápidos induzem uma mais rápida mastigação (ROBALLEY et al., 1985 cit in ibid), sendo que tempos mais lentos levam a uma mais lenta mastigação e maior consumo de bebida (MILLIMAN, 1986 cit in ibid). A música lenta leva também a mais longos períodos à mesa, a maior dispêndio com a refeição (CALDWELL & HIBBERT, 2002 cit in ibid) ou a uma acentuada percepção do sabor “doce” (SANTOS, N., & PULIDO, 2019). Outros estudos sugerem também que o género musical influencia o despesa com a refeição, sendo o jazz e a música clássica os que conduzem a maiores gastos. (NORTH, SHILCOCK & HARGREAVES, 2003 cit in STROEBELE & DE CASTRO, 2006). Também a percepção gustativa de “ácido” se relaciona a zona de frequências mais agudas (SIMNER et al, 2010), descendo no espectro de frequências para o sabor “amargo” também ele associado a sons de instrumentos de metal (CRISINEL & SPENCE, 2012; WANG et al, 2015 cit in KELLER, p.4), seguindo-se-lhe o “doce” (SIMNER et al, 2010), este também intermodalmente relacionado com tempos lentos, *legato*, dinâmicas *piano* e harmonias consonantes (BRONNER ET AL, 2012; MESZ et al, 2011 cit in

KELLER et al, 2022). Estas correspondências intermodais entre paladar e som têm vindo a ser utilizadas para sublinhar ou alterar a experiência gastronómica mediante o que o degustante ouve durante a ingestão abrindo espaço a uma área de experimentação designada por *sonic seasoning* (ver SPENCE, WANG et al, 2021; WANG, MESZ & SPENCE 2017; CRISINEL et al, 2012; REINOSO, SPENCE et al, 2015^a, 2015^b; WANG, SPENCE et al, 2019; HAUCK AND HECHT, 2019 cit in KELLER, SIMURRA et al, 2022). Nesse sentido aponta o trabalho de WOODS (et al, 2011) ao sugerir que a perceção de “salgado” e de “doce” diminui quando o alimento é ingerido com ruído de fundo em alto volume quando comparado com outro de baixo volume bem como a relação positiva entre o grau de prazer dado pelo som de fundo e o produto ingerido.

Da exploração da intermodalidade entre audição e paladar tem vindo a desenvolver-se uma nova área de investigação designada *gastrosonics* (*gastrosonics*) que integra quer as experiências gastronómicas que envolvem som quer as experiências musicais que incluem alimentos, estabelecendo novos espaços de investigação e experimentação no contexto da música ubíqua (KELLER, 2022, p. 5).

3. Jazz ao jantar

De uma simples pizzeria de bairro ao prestigiado restaurante do guia Michelin, a música é um dos ingredientes utilizados na procura de uma experiência multissensorial à mesa. É frequente a presença de música em locais de alimentação e bebida, quer vinda da aparelhagem de som, quer, no caso dos locais de maior prestígio, produzida ao vivo por músicos. Nesses locais e mesmo em muitos dos clubes de jazz a função principal da música é a de servir de fundo sonoro à atividade em causa, criando ambiente, justificando o custo dos alimentos e bebidas lá consumidos, e mesmo incentivando o seu consumo; assegurando, dessa forma, a sobrevivência económica do estabelecimento (BERLINER, 1994, p.453). O jazz é um estilo especialmente escolhido como música de fundo para muitos locais de restauração. Vejam-se os casos das muitas compilações existentes no mercado audiográfico ou das inúmeras *playlists* disponíveis online, especialmente pensadas para essa função⁵.

⁵ Dinner Jazz: Dinning Room Music (Dinner Jazz: Dinning Room Music), “Jazz For Dining” (Universal, 2006), “Rendezvous: Jazz for Intimate Dining CD” (Avalon, 2005), Brigitte-Jazz for Dinner (Sony, 2011), etc.

Certos restaurantes de prestígio chegam mesmo a propor experiências tão específicas como a “experiência Michelin / Miles Davis” (TOPAZ, 2017).

Entre estas duas atividades - o jazz e a restauração – estabeleceu-se uma relação simbiótica. Da mesma forma que os clubes de jazz de prestígio propõem aos seus frequentadores gastronomia de grande qualidade, também os restaurantes de prestígio recorrem ao jazz ao vivo como forma de complementar e ampliar o prazer gastronômico dos seus clientes. A relação entre jazz e comida está também presente gráfica nas capas de discos⁶; nas referências ao ato de comer, cozinhar, ou a alimentos em títulos e letras de standards de jazz⁷; ou até mesmo no jargão utilizado pelos músicos de jazz americanos onde o valor semântico de algumas palavras e expressões é totalmente alterado como são o caso de “*jam*” (geleia), “*chops*” (costeletas), “*cookin*” (cozinhar), “*schmaltz*” (enxúndias) “*bread*” (pão) (DAVY, 2008). A metáfora culinária é muitas vezes utilizada para explicar conceitos musicais relativos ao jazz. Wynton Marsalis⁸ usa-a para explicar a importância do *blues* na gênese do jazz: “Blues is like the roux⁹ in the gumbo. If you don't have roux you don't have gumbo” (Marsalis cit in BURNS & WARD, 2000). Na composição “Memphis Soul Stew”, de King Curtis¹⁰, a letra, em forma de receita culinária, explica os ingredientes do tema:

*Today's special is Memphis Soul Stew
We sell so much of this, people wonder what we put in it*

*We gonna tell you right now
Give me about a half a teacup of bass*

*Now I need a pound of fatback drums
Now give me four tablespoons of boiling Memphis guitars*

⁶ Como os de Manny Albam “Drum Feast” (United Artist, 1959), Brother Jack McDuff “Down Home style” (Blue Note, 1969) ou “Hot Barbeque (Prestige, 1964), Jimmy Smith “Home Cookin” (Blue Note, 1961), George Benson “Giblet Gravy” (Capitol, 1968), Cal Tjader “Soul Sauce” (Verve, 1965), Mongo Santamaria “Stone Soul” (Columbia, 1969), Donal Byrd “Parisian Thororoughfare” (Brunswick, 1959), Lou Donaldson “Gravy Train” (Blue Note, 1961), Eric Dolphy “Out to lunch” (Blue Note, 1964), Claude Thornhill “Dinner for two” (RCA Victor, 1958), Maceo Parker “Soul Food- Cooking with Maceo” (Funk Garage, 2020), Carla Bley “Dinner Music” (ECM, 1977), etc

⁷ “Breakfast with Joe” (John Carisi), “All that meat and no Potatoes” (Fats Waller), “Let's Eat” (Steve Swallow), “Cookin” (Lou Donaldson), “Struttin with some Barbecue” (Lil Hardin), “Gravy Waltz” (Steve Allen), “Sweet 'tater Pie” (Mongo Santamaria), “Eat that Chicken” (Charles Mingus), “Chitlins Con Carne” (Kenny Burrell), Home Cookin” (Horace Silver), “Everybody Eats When They Come to my House” (Cab Calloway), Fried Bananas (George Cables), “Scrambled Eggs” (Wes Montgomery), Fried Pies (Wes Montgomery), “Memphis soul stew” (King Curtis)

⁸ Wynton Learson Marsalis (1961-), trompetista, compositor e educador americano

⁹ *Roux* é uma massa de partes iguais de gordura e farinha, cozinhada entre o lume brando e o médio de forma a criar um engrossante utilizado em diversos pratos como a *lasagna* à bolonhesa, *gumbo* de enchidos de galinha ou como pasta *bechamel* para a tostada mista. <https://www.bonappetit.com/story/what-is-a-roux#>

¹⁰ Curtis Ousley (1934-1971), de nome artístico King Curtis, saxofonista americano de Rhythm&Blues

*This goin' taste alright
Now just a little pinch of organ
Now give me a half a pint of horn*

*Place on the burner and bring to a boil
That's it, that's it, that's it right there.
Now beat, well.*

Também, expressões como *cooking*¹¹ (cozinhando) ou um seu sinónimo *put the pots on* (“pôr as panelas ao lume”)¹² indicam a “a sensação de euforia proveniente de tocar bom tempo juntamente com alguém” (Byron, 1989 cit in MONSON, 1996, p. 68); ou expressões como *that was greezy* ou *you been eatin' yo greens*¹³, para o caso de um músico se ter expressado de uma forma especialmente intensa e *bluesy* (BEHLING, 2010, p.188). Mesmo na definição de jazz numa conceituada publicação da especialidade, Ake recorre à metáfora culinária ao afirmar: “Pelo meu lado recorro à metáfora do ‘spaghetti’: o jazz é como a confusão dentro de uma tigela de massa em que cada fio representa uma forma diferente de fazer e compreender a música” (AKE, 2018, p. 79, tradução dos autores).

A relação entre o jazz e o momento da refeição foi reforçada por uma série de discos de jazz icónicos nos quais a presença sonora da atividade dos clientes ficou registada juntamente com a música (LAVIER, 2020, p. 4). São disso exemplo os registos do saxofonista Paul Desmond no clube “Bourbon Street” em Toronto¹⁴; do trio do pianista Ahmad Jamal no hotel Pershing¹⁵; as gravações de 1957 do trio de Sonny Rollins no Village Vanguard¹⁶; ou as do trio de Bill Evans¹⁷, no mesmo local em 1961; ou ainda os registos de Lester Young no clube Savoy¹⁸.

¹¹ Tendo como sinónimos “groove” (na calha), “burning” (ardendo) ou “put the pots on” (pôr as panelas ao lume) (MONSON, 1996:68)

¹² São também sinónimos “groove” (calha), “burning” (ardendo) (MONSON, 1996, p.68)

¹³ “Isso foi gorduroso” ou “tens comido os teus vegetais” (tradução do A.)

¹⁴ Paul Desmond- the complete 1975 Toronto recordings Mosaic, 2020)

¹⁵ “Ahmad Jamal at the Pershing” (Argo, 1958)

¹⁶ “A night at the Vanguard Village” (Blue Note, 1958)

¹⁷ “Sunday at the Village Vanguard” (Riverside, 1961)

¹⁸ Gravações realizadas entre 1944 e 1950. Foram reunidas e lançadas comercialmente sob o título “Pres: The complete Savoy recordings” (Savoy, 1973)

4. A gravação de jazz ao vivo

Para muitos melômanos a indicação “gravado ao vivo...” que por vezes aparece na capa de um disco ou no título do tema que passa no nosso *webplayer*, provoca de imediato um acréscimo de excitação; quase sendo uma promessa de música mais intensa, mais verdadeira, mais próxima dos ouvintes. Nas gravações “ao vivo” todas as contingências do momento estão presentes (e.g. falhas, erros, imperfeições), registradas e indelevelmente perpetuadas nos discos. Também, os toques inusitados nos microfones, os sons das máquinas registradoras, o tilintar dos copos, e as palmas do público, podendo ser considerados negativos e frustrantes das expectativas dos melômanos mais exigentes, são marcas audíveis da autenticidade de um momento não repetível, real e vivo (TEAL, 2021, p. 28). É na gravação ao vivo que pode ser percebida a presença da audiência e a múltipla natureza das interações possíveis entre esta e os músicos. Se por um lado os músicos afetam a audiência com toda a sua performance (e.g. sons, visual), também o público detém um poder considerável para afetar o resultado da performance musical (BRAND, SLOBODA ET AL, 2012). Também como uma performance, as audiências deixam traços da sua presença nas gravações “ao vivo” fazendo parte de toda a experiência musical.

A década de 20 do século passado foram os grandes anos da rádio nos Estados Unidos, em que no início a música emitida consistia apenas no som de gravações fonográficas. Rapidamente, tanto os músicos e bandas passaram a deslocar-se aos estúdios da rádio, para daí serem transmitidos os programas com música ao vivo. Paralelamente, as transmissões de rádio passaram a ser feitas de salões de dança e clubes em direto.¹⁹ Milhões de ouvintes²⁰ escutavam os programas em simultâneo podendo partilhá-los com outros membros da família, e permitindo a criação de um sentimento de proximidade entre si, dando-lhes o vislumbre dos espaços elegantes e mundanos onde os programas se desenrolavam. Muitos destes locais faziam parte de um mundo imaginado a que a maioria dos ouvintes nunca tinha acesso, sendo compreensível o desejo de registar estes momentos num suporte perene de forma a que possam ser revividos repetidamente no futuro. A primeira gravação de jazz ao

¹⁹ A estação de rádio KDKA de Pittsburgh produziu a primeira transmissão “ao vivo” a 9 de julho de 1921 com “Lois Deppe & his Symphonian Serenaders” que incluía o pianista Earl Hines (LAWN, 2013 e <https://tenwatts.blogspot.com/2016/03/earl-fatha-hines-on-kdka.html>)

²⁰ Em 1924 tinham sido vendidos 10 milhões de recetores de rádio nos EU (Lawn, 2013)

vivo terá tido lugar em 1931 quando o radialista e jornalista Hellmut H. Hellmut grava e transmite o espetáculo que se desenrolava no Cotton Club de Nova York²¹.

O *ethos* estabelecido para a gravação de jazz é de concepção realista tendo por objetivo capturar a performance com um mínimo de interferência, mantendo-a esteticamente tão próximo de um concerto “ao vivo” quanto possível (BIERMAN, 2018) - como no caso das gravações habitualmente designadas por *live-in-the-studio*. Neste tipo de gravação e de forma a aliar as melhores condições técnicas de estúdio à excitação e envolvimento com o público, o produtor reúne em estúdio uma plateia de convidados que irá “emprestar” à gravação o ambiente naturalista da performance num clube²². Neste sentido, muitas vezes são utilizados outros processos, tais como *overdubs*: a adição de palmas em pós-produção, a adição de ruídos (MUELLER, 2015, p. 108), de conversas e ruídos do público, e mesmo de comunicações de palco. Desta forma, a tecnologia de estúdio é usada como ferramenta de restauro de um naturalismo sónico que nunca existiu na gravação original (ibid).

Para recriar em estúdio a ambiência do clube, por vezes não sequer é necessária a presença de público, mas apenas a sugestão da sua presença. No disco “*Charles Mingus Presents Charles Mingus*”²³, o início conta com uma introdução do contrabaixista pedindo ao “público” que se abstenha de produzir ruído, bater palmas ou beber visto que esses ruídos (bem como o toque da caixa registadora), poderão perturbar o trabalho e concentração dos músicos. De seguida, apresenta cada um dos elementos da banda e só então se inicia o primeiro tema. Toda esta apresentação faria sentido se o álbum não tivesse sido gravado em estúdio apenas com a presença de músicos e técnicos. Com isto, Mingus, conhecido pelas suas vincadas posições sociopolíticas, procura a) centrar o foco da atenção dos ouvintes na música que vai ser criada, tornando-a razão de ser da presença do público, b) reiterar que não necessita da aprovação do público - na forma de palmas – para a música que produz, e c) informar futuros empregadores ou donos de clubes que o sucesso comercial do clube deverá ser colocado em segundo lugar relativamente à música (HORTON, 2007, p. 51).

²¹ Os artistas captados na gravação incluem Cab Calloway, Lethia Hill, Eddie Rector e o Cotton Club (WIPLINGER, 2017: nota 21)

²² Como é o caso dos discos do saxofonista Cannonball Adderley “74 Miles Away” “Inside Straight” (fantasy, 1973), The Cannonball Adderley Quintet (Capitol, 1967) e “Money in the pocket” (Blue Note, 1966) ou o do vibrafonista Terry Gibbs, “Feelin Good”,

²³ Candid, 1960.

Alguns locais ficaram incontornavelmente ligados à história das gravações de jazz “ao vivo”. As designações “*live at the Cotton Club*”, “*live at Carnegie Hall*”, “*live at Birdland*”, “*at Newport*”, “*at Blue Note*”, “*Blackhawk*”, “*Plugged Nickel*”, “*at the Pershing*”, e muito especialmente “*at the Vanguard Village*”, aparecem bem visíveis na capa dos discos e somente essas referências bastam para entusiasmar milhões de melómanos.

Muitos dos discos gravados “ao vivo” capturam a paisagem sonora em torno da música. Sons de copos, talheres, gente que conversa, comentários à música que vai acontecendo em palco, ficam registados para a posteridade, com o público assumindo um papel performativo e parte integral da imagem aural do disco. Como sugerido por Schafer, “este esbatimento entre os limites do que é música e do que é som ambiente pode ser talvez a característica mais marcante da música do séc. XX”²⁴ (SCHAFER, 1994, p. 111).

As gravações de jazz “ao vivo” têm um impacto importante não só na forma como o jazz, enquanto género musical, é apresentado e definido para os ouvintes atuais (TEAL, 2021, p. 4) e na forma como estimulam as suas imaginações. Na audição de sons acusmáticos - sons sem fonte sonora visível - o ouvinte realiza-os de forma diferente dos sons acústicos, levando-o a imaginar os espaços reais onde foram produzidos (BRØVIG-HANSEN & DANIELSEN, 2017). O processo é automático e inconsciente sendo que os sons serão sempre percebidos como portadores de “espaço na natureza e na cultura (SMALLEY, 2007 cit in *ibid*).

5. Três discos

Foram escolhidos para análise três gravações de jazz “ao vivo” todas elas captadas em locais de consumo de alimentos e bebidas entre os anos de 1958 e 1975 e onde a presença sonora da atividade do público é discernível e marcante. Os locais distribuem-se por duas cidades norte-americanas: Nova York e Chicago, e Toronto no Canadá. Dois dos discos escolhidos – o de Ahmad Jamal e o do trio de Bill Evans no Village Vanguard - constituem marcos incontornáveis na história do “trio de piano” no jazz. As gravações do quarteto de Ahmad Jamal em 1958, no hotel Pershing, em Chicago constituíram um fenómeno de popularidade e um sucesso comercial inédito à época. A música de

²⁴ Tradução dos Autores

Jamal introduz novos conceitos de arranjo e da utilização da dinâmica e de espaço na arte do trio. O trio de Bill Evans gravado ao vivo no clube Village Vanguard em 1961 é apontado como “monumental” na arte do trio de piano (TEAL, 2021, p. 27); um momento-chave para o desenvolvimento de uma atitude interativa contrapontística entre os elementos de um trio e da democratização (LOPES, 2015) dos papéis dos instrumentos no contexto desta formação (ERIK, 2021). O disco do saxofonista Paul Desmond gravado em 1975 no restaurante Bourbon Street de Toronto, apresenta-o fora do contexto da formação de Dave Brubeck e das grandes salas de concertos, habitual durante os anteriores 25 anos de carreira do músico. A música contida no disco elucida sobre o desenvolvimento da sua linguagem do saxofonista e é fundamental na compreensão da sua *persona* de improvisador.

5.1 Ahmad Jamal at the Pershing Lounge

A delicadeza, a leveza do toque pianístico e a sensibilidade do pianista Ahmad Jamal²⁵ foram percebidas pelos críticos de jazz dos anos 50 como mera “música de cocktail”²⁶ (AGNEW, 1987, p. 62). Contudo, para ouvidos mais atentos como os do trompetista Miles Davis²⁷, Ahmad seria considerado um pianista de grande sutileza, assumida contenção e inteligência musical (ibid, p. 39).

Miles chegaria mesmo a declarar²⁸: “Oiça-se como Jamal usa o espaço. Ele deixa-o fluir de forma a que o solista sinta a secção rítmica e a secção rítmica também o sinta, por sua vez” (HENTOFF, 1958, p. 11, tradução dos autores)

A opinião positiva e a admiração do trompetista iriam ter um peso decisivo na forma como a crítica encararia, a partir daí, o trabalho de Ahmad Jamal. Mas também a carreira do trompetista iria ser influenciada pelo trabalho de Jamal já que muitos dos temas do repertório de Miles passaram a vir diretamente da lista de temas de Jamal²⁹ (CARR, 2007, p. 96)

²⁵ Ahmad Jamal (n. Frederick Russell Jones) (1930-), pianista de jazz, compositor e educador americano

²⁶ “Música ambiente ligeira, tocada em festas ou bares e caracterizada pelas melodias, suaves e não impositivas à atenção do ouvinte” https://www.lexico.com/definicao/cocktail_music (T. do Autores)

²⁷ Miles Dewey Davis (1926-1991) trompetista de jazz, compositor e chefe de grupo americano

²⁸ Em entrevista ao mesmo crítico que tinha anteriormente classificado Ahmad Jamal como “pianista de cocktail” (N. do Autores.)

²⁹ Como o caso dos temas “*But Not for Me*”, “*Gal in Calico*”, “*Surrey with the Fringe on Top*”, “*All of You*”, “*Billy Boy*”, “*Squeeze Me*” ou “*Will You Still Be Mine*” (CARR, 2007, p.96)

Nas noites de 16 e 17 de janeiro de 1958 o pianista apresentou-se no *lounge* do Pershing Hotel em Chicago³⁰, local regular de trabalho do seu trio nos dois anos anteriores (JET, 1958, p. 65) constituído pelo contrabaixista Israel Crosby³¹ e pelo baterista Vernell Fournier³². Dos 43 temas gravados nessas noites, foram escolhidos 8 reunidos no disco “*At The Pershing: But Not For Me*”³³. Esta gravação teve um enorme impacto comercial. Superou o hit de Elvis Presley “*King Creole*” e manteve-se nas tabelas 108 semanas vendendo milhões de cópias.

Musicalmente o grupo traz para o vocabulário do trio de piano uma utilização inovadora da dinâmica e uma enorme imaginação dos seus arranjos. Mas a maior contribuição de Ahmad é a sua utilização do espaço. O uso que faz do silêncio acrescenta carga dramática às passagens rápidas e, comparativamente aos seus predecessores, a sua música assume uma postura minimalista (MCARTHUR, 2000). Mas Ahmad possui também um grande poder comunicativo com o público. O pianista estabelece uma relação saudavelmente provocatória e de grande cumplicidade com a audiência. Recorre várias vezes a citações, falsos finais ou interrompendo ideias e melodias ou resoluções harmónicas permitindo que a imaginação do ouvinte as complete, participando assim de forma “ativa” no processo de improvisação (NICHOLSON, 2022). Um crítico chegou a declarar que “o verdadeiro instrumento de Jamal não é o piano, mas antes, o seu público” (Williams, 1958 cit in MACKEY, 2017, p.142).

Esta gravação, desempenhou então um papel importante no reforço da relação entre comida/bebida e jazz no imaginário dos melómanos (LAVÉR, 2020, p. 4). A localização do palco, em grande proximidade às áreas serviço e a disposição dos lugares dos clientes tornaram inevitável a captação dos ruídos do público juntamente com a performance e mesmo nos momentos de maior intimismo e delicadeza. O facto parece não incomodar Ahmad nem os restantes membros do trio, diferentemente do que aconteceu 6 anos antes, em Nova York, quando o pianista, incomodado com a intromissão de um cliente embriagado, levantou-se do piano, abandonou o clube tendo regressado intempestivamente a Chicago (Washington, 2003 cit in MACKEY, 2017). Mesmo assim Ahmad justifica a sua preferência pela gravação em clubes: “Por vezes os estúdios são locais muito ‘cirúrgicos’.

³⁰ Este *lounge* integrava um conjunto de salas de espetáculo do hotel Pershing: O salão de dança, o lounge, no 1º andar e, na cave, o clube de jazz “Budland” (PRUTER, 2007)

³¹ Israel Crosby (1919-1962) Contrabaixista americano

³² Vernell Anthony Fournier (1928-2000) AKA Amir Rushdan, baterista americano

³³ “*At The Pershing: But Not For Me*” (Argo LP628, 1958)

E (com a gravação) 'ao vivo', todos os erros lá ficam. Temos de viver com eles. Mas é nesse contexto que, por vezes, se obtêm os melhores resultados” (MACKEY, 2017, p. 137, tradução dos autores).

À semelhança do que acontece com o disco do trio de Bill Evans, o *soundscape* da gravação “at the Pershing” revela o seu enorme poder evocativo. O ouvinte facilmente se vê projetado para o *lounge* do hotel e no *whiskey row* de Chicago dos anos 50, como referido no comentário crítico de um melómano: “Temos realmente a sensação de estar sentados no meio do grupo” (HEWITT2, 2020, tradução dos autores).

5.2 Trio de Bill Evans “Sunday at the Village Vanguard”

O disco “Sunday at the Village Vanguard”³⁴ pelo trio do pianista Bill Evans é uma das primeiras gravações ao vivo³⁵ efetuadas neste clube de Nova York situado no nº 178 da Seventh Avenue South em Nova York. O clube, aberto em 1935 como sala de espetáculos de variedades para performers em princípio de carreira, apenas em 1957 orientou a sua programação inteiramente para o jazz (TEAL, 2021, p. 27) passando a congregar um público de hábitos boémios, esquerdista, *anti-establishment* e ávido das manifestações da contracultura americana (ibid, p. 22). A sala, de formato triangular com o palco ocupando um dos vértices, tem uma limitada lotação de pouco mais de cem lugares, o que facilita um sentido de proximidade e cumplicidade entre performers e público. A cozinha, que nas décadas de 50 e 60 cumpria a sua função tradicional, foi assumindo nas décadas seguintes a função de camarim, escritório ou local de confraternização entre músicos. Desde então, mais de uma centena de gravações ao vivo foram efetuadas naquele palco, projetando o clube como um dos mais prestigiados e visitados do roteiro do jazz mundial³⁶. Este clube veio a transformar-se ao longo do tempo não tanto numa montra da vanguarda nova-iorquina, mas num símbolo da santificação

³⁴ “Sunday Night at the Village Vanguard” (Riverside RLP-376, 1961)

³⁵ A 1ª gravação ao vivo no Village Vanguard ocorreu a 3 de novembro de 1957 e registou o trio do saxofonista Sonny Rollins. O material captado foi editado sob o nome “A Night at the Village Vanguard” (Blue Note, 1958) (TEAL, 2021, p. 27)

³⁶ A designação “Live at the Village Vanguard” pode ser encontrada no título de trabalhos discográficos de músicos como John Coltrane, Kenny Burrell, Bill Evans, Brad Mehldau, Paul Motian, Chris Potter, Dizzy Gillespie, Woody Shaw, Gerry Mulligan, McCoy Tyner e muitos outros (N. dos Autores)

histórica do jazz (TEAL, 2021, p. 16). Para além de Evans no piano, o trio incluiu o contrabaixista Scott LaFaro³⁷ e o baterista Paul Motian³⁸.

À época, Bill Evans não era ainda uma figura de primeira grandeza³⁹ no mundo do jazz. O pianista era reconhecido não tanto como um músico excitante e *swingante*, mas sim como um músico intelectual e concentrado, que exigia um público informado e focado na música que se desenvolvia em palco (TEAL, 2021). Durante as duas semanas em que Evans permaneceu no Village Vanguard a formação do grupo foi de grande instabilidade tendo passado pelo trio, seis contrabaixistas e quatro bateristas. LaFaro e Motian permaneceram na fase final da quinzena (HAYIMKOBI, 2018).

O material recolhido na gravação foi captado no último dia da residência do trio, durante a tarde e noite de 25 de junho de 1961 e editado em dois LPs, “Sunday at the Village Vanguard” e “Waltz for Debby”⁴⁰. Estas gravações são atualmente consideradas como momentos-chave da história do jazz (TEAL, 2021, p. 27) e pontos de viragem na arte do trio de piano (ERIK, 2021). Naturalmente, o público presente à altura não teria a noção da importância dos momentos que ali se viviam.

O estado de espírito dos músicos do trio é descrito por Glória Gabriel⁴¹ como distanciado dos acontecimentos envolventes e apenas focado na música: “Eles [o trio] estavam tão conectados, pessoas a falar, a conversar, a fazer fosse o que fosse. Scotty estava muito entusiasmado, assim como Bill” (SPIGEL, 2015 cit in Hernandez, 2019, tradução dos autores). A capacidade de alheamento de Bill Evans em relação à atmosfera envolvente e ao ruído do público, é confirmada pelo que partilhou noutra ocasião: “Eles [o público] precisavam de conversar. Eu desliguei-me do ruído e mergulhei um pouco mais na música” (MAHER, 1965, tradução dos autores).

Contudo, esta seria a última vez que os três músicos partilhariam o palco já que, apenas dez dias após esta gravação, o contrabaixista LaFaro iria ser a vítima mortal de um acidente de automóvel, facto que iria deixar profundas marcas psicológicas em Evans. Quer na matinée quer na noite dessa

³⁷ Rocco Scott LaFaro (1936-1961) contrabaixista americano

³⁸ Stephen Paul Motian (1931-2011) baterista, compositor e percussionista americano

³⁹ Paul Motian relembra tocar em ocasiões anteriores com Bill Evans e Scott LaFaro no Village Vanguard para plateias de 4 pessoas apenas (HAYIMKOBI, 2018).

⁴⁰ “Waltz for Debbie” (Riverside RLP-399, 1961). Posteriormente foram lançadas no mercado as alternate takes (material rejeitado nos discos anteriores) com os títulos “*More from the Vanguard*” (Milestone-M-9125, 1984) e “*The complete Live at the Village Vanguard 1961*” (Riverside, 3RCD-4443-2, 2005)

⁴¹ À altura companheira de Scott LaFaro e a quem foi dedicado o tema “Gloria’s Step” de Bill Evans (Israel cit in MYERS, 2019)

data, o público não chegou a lotar os 120 lugares da sala (HAYIMKOBI, 2018). No entanto, a sua presença na gravação é de imediato notada pela crítica da especialidade, mas de uma forma nada entusiástica:

Tal como um dos melhores discos anteriores de Evans, o set foi gravado no Village Vanguard. Não sei qual o significado disso para Evans – possivelmente ele um desses artistas que necessita o estímulo do público de um clube – mas para mim apenas significa que alguém com uma tosse irritante deveria ter ficado em casa nesse dia. (FEATHER, 1962 cit in Teal, 2021, p. 28, tradução dos autores)

Desde os primeiros momentos da gravação pode reconhecer-se uma ligeira vibração grave que transmite a escala da sala e a presença do palco (LEMAIRE, 2017). O barulho de copos e as vozes dos espectadores estão presentes durante toda a gravação, pontuados por palmas educadas no final dos temas. Mas como declara BAILEY, (2005) seria esse mesmo tilintar de copos e talheres e esse tagarelar da audiência que expressaria a autenticidade da gravação (cit in TEAL, 2021, p. 28). Um dos músicos do trio, o baterista Paul Motian, refere o ruído ambiente captado na gravação: “Sabe do que mais gosto no disco? O som de toda essa gente, copos e conversa – quer dizer, eu sei que é suposto ficar-se muito ofendido com isso, mas eu gosto. Eles estão lá e pronto...” (Motian cit in HAYIMKOBI, 2018, tradução dos autores).

Se, como afirma Berliner (1994), em muitos clubes de jazz a presença da música serve de pano de fundo sonoro à atividade dos clientes, esta gravação do trio de Bill Evans vem ilustrar que o oposto também é possível. Esta inversão dos planos perceptivos é sublinhada no poema “Live at the Village Vanguard” de Bill Zavatsky:

*Sometimes I've thought that instead of
the extraordinary music of pianist Bill Evans,
bassist Scott LaFaro, and drummer Paul Motian,
these live recordings featured the audience
that talked, laughed, jabbered, and clinked
their silverware and glasses throughout.*
(ZAVATSKY, 2006)

O *soundscape* captado na gravação e povoado pelo ruído de copos, talheres, tosse ou pelas vozes indistintas dos clientes ganha, durante a audição, um poder evocativo de espaços e de corpos

conferindo à música uma humanidade e uma autenticidade raramente registadas em disco - como se a presença sonora do público sublinhasse e realçasse a intimidade do ato de ouvir.

5.3 Paul Desmond “Live” no restaurante Bourbon Street

O saxofonista Paul Desmond⁴² permaneceu como *sideman* dos grupos liderados pelo pianista Dave Brubeck entre 1948 a 1967, o que constituiu a grande parte da sua carreira. Embora partilhando do sucesso do pianista, as características únicas da música de Desmond, ficaram relegadas para um imerecido segundo plano (HARRISON, 2001). Após o desmembramento do grupo de Brubeck, num estado de grande exaustão⁴³, Desmond retirou-se para uma situação de semi-aposentação (FINLAY, 1976) da qual só raras vezes saiu. Assim, os registos fonográficos captados em 1975 no clube “Bourbon Street” em Toronto⁴⁴ constituem documentos fundamentais para a compreensão da evolução do estilo do saxofonista na fase final da sua carreira⁴⁵.

Não tendo tocado em clubes durante os 25 anos precedentes e não estando demasiado entusiasmado por se deslocar a Toronto para tocar com seus desconhecidos (CERRA, 2020), a reduzida dimensão e o carácter intimista do espaço do clube terão constituído um argumento importante para a decisão final de aceitar o convite para tocar em Toronto. “Bourbon Street”, era um dos pontos mais importantes e mais antigos do circuito de jazz de Toronto. Acolhia uma sessão rítmica regular que acompanhava muitos dos músicos dos Estados Unidos que visitavam a cidade.⁴⁶ A sala era pequena, escura durante os concertos, com boas condições acústicas comportando à volta de 15 mesas com um pequeno palco comportando não mais do que cinco músicos. O clube não servia refeições apenas disponibilizando o consumo de bebidas. (GREENWOOD, 2022). Foi aí que, em 1975, Paul Desmond se apresentou em dois períodos distintos: o primeiro entre 25 e 29 de março e o segundo entre 25 de outubro e 1 de novembro, mas sempre com a mesma formação: Ed Bickert⁴⁷

⁴² Paul Emil Breitenfeld (1924-1977) Saxofonista e compositor americano, membro do quarteto de Dave Brubeck e autor do famoso tema “Take Five” (SLONIMSKY & KUHN, 2001)

⁴³ O quarteto de Dave Brubeck tinha cerca de 300 concertos agendados por ano (Desmond cit in FINLAY, 1976)

⁴⁴ Localizado no nº 180 da rua Queen St West

⁴⁵ Paul Desmond iria falecer de cancro de pulmão 20 meses após a última gravação com este grupo (N. dos Autores)

⁴⁶ Funcionou entre 1971 e 1983 dirigido por Doug Cole e encerrou sob outra gerência em 1986. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/georges-jazz-room-emc>

⁴⁷ Edward Isaac (Ed) Bickert (1932-2019)

na guitarra, Don Thompson⁴⁸ no contrabaixo e Jerry Fuller⁴⁹ na bateria. Todos os temas foram gravados por Thompson, contrabaixista do grupo e ele próprio engenheiro de som. (CUNNIFFE, 2020)⁵⁰.

Juntamente com os primeiros acordes⁵¹ do tema “Wendy”, no disco “Live”, sobre o qual incidirá esta análise, toda a envolvimento sonora da sala é imediatamente perceptível. O ruído de copos, chávenas, o movimento de pessoas, fragmentos de conversas e outros sons geralmente relacionados com o consumo de bebidas denotam um ambiente familiar, informal e de proximidade entre os presentes.

O ambiente instalado pela música do disco é descrito pelo público como “íntimo”, “divertido”, “lírico”, “sonhador”, “suave”, “quente”, e fluído⁵². Propomos assim alguns fatores que possam ter contribuído para estas percepções:

a) O repertório escolhido por Desmond para as apresentações no Bourbon Street incluiu standards de jazz, nos quais o ritmo estabelecido é o vulgarmente designado como “swing” (LOPES, 2008) e em temas de António Carlos Jobim, com ritmos “bossa nova” (LOPES, 2010). Estudos na área da psicologia da música (WANG & HUANG, 2014) demonstram que a regularidade rítmica é um elemento indutor de emoções positivas (CRUZ et al, 2007). Esta uniformidade rítmica no repertório do disco foi apenas abandonada momentaneamente com a inclusão do tema “Take Five”, uma das mais popularizadas composições da história do jazz, da autoria de Desmond e cujo compasso de cinco tempos a torna irregular (pelos parâmetros da música ocidental). Os tempos escolhidos para os temas oscilam entre os 75 bpm e os 175 bpm encontrando-se um tempo médio para o disco “Live” de 120 bpm. Os estudos sobre a relação direta entre o tempo da música e excitação são descritos por HERNANDEZ-RUIZ (et al, 2020) e poderão explicar o carácter relaxante deste tipo de andamentos.

⁴⁸ Donald Winston Thompson, (1940-) contrabaixista, pianista e engenheiro de som canadiano

⁴⁹ Jerry Fuller (1939-2002) baterista canadiano

⁵⁰ O material gravado durante a permanência de Desmond no Bourbon Street foi distribuído por dois albums, “Like someone in love” gravado em março de 1975 mas apenas publicado em 1992 pela editora Telearc (Telearchive CD-83319) e pelo disco “Live” (A&M/Horizon SP_850), gravado em outubro de 1975. Em 2019 a totalidade dos temas gravados no Bourbon Street foi compilada na caixa de sete CDs intitulada “Paul Desmond: the complete 1975 Toronto recordings” (Mosaic MCD7-269).

⁵¹ Tomo como exemplo o tema “Wendy” gravado entre 25 de outubro e 1 de novembro de 1975 incluído no disco “Live”

⁵² Opiniões de compradores do disco recolhidas em <https://www.amazon.com/Paul-Desmond-Quartet-Live/dp/B000VWLEUM>

b) Pesquisa relacionada com o timbre (Blanaru et al., 2012; Smith, 2008 cit in HERNANDEZ-RUIZ et al, 2020) confirmam que sons ricos e suaves induzem a um maior relaxamento e menor nível de excitação. O timbre do saxofone de Desmond é uma das suas características mais pessoais e rapidamente identificáveis, único entre os saxofonistas de jazz da altura (ENDRIZZI, 2015, p. 18). É por vezes descrito como de uma “delicada fragilidade” (ASHTON, 2009), “suave” (BRAASCH, 2019) ou “etéreo” (DEVEAUX, 2009, p. 323). Jornalistas e biógrafos utilizaram metáforas gastronômicas para descrever o som do saxofone de Desmond: “Sweet wine” (HAMLIN, 2005); “deep sepia single-malt scotch” (DIEBERT, 2011) ou visuais: “brilho de prata” (RAMSEY, 2005). Quando instado a descrever o seu próprio timbre, o saxofonista, numa declaração que ficou famosa na literatura sobre jazz (JENSEN, 2020, 7’26”), recorre à metáfora gastronômica comparando-o com o som de um “dry Martini”⁵³. Esta declaração de Desmond, uma das muitas produzidas pelo seu aguçado sentido de humor, poderá ser entendida pela carga semiótica agregada a essa bebida, ou seja, a identificação de Desmond com os valores projetados pelo consumo de martini.

Na década de 60 do século XX o martini carregava uma carga simbólica que fazia dele muito mais que uma bebida. Martini, era segundo CONRAD (1995, p. 13), o “ícone líquido para o Sonho Americano”. No cinema este cocktail constitui-se frequentemente como significante de desejo sexual (ROSSOLATOS, 2017) e como representação de estilo, sofisticação, sucesso e modernidade⁵⁴: “Combinando energia e austeridade, poder e subtileza, urbanidade e sofisticação, tudo de uma forma sensual e elegantemente simples numa embalagem perfeita, Martini é a essência do modernismo Americano na forma bebível. É a América moderna em forma de cocktail” (Rudin 1997 cit in MANNING, 2012, tradução dos autores).

A bebida e o seu carácter é por vezes descrita com contornos de natureza musical: “O mais importante é o ritmo, percebe? Coloque sempre ritmo quando faz a mistura. Um *Manhattan* mistura-se ao som de um fox-trot. Um *Bronx*, com um ritmo *two-step*. Um *dry Martini* mistura-se sempre ao ritmo de valsa” (personagem “Nick Charles” in VAN DYKE, 1934, tradução dos autores)

⁵³ Texto de contracapa do disco em análise (“Live”, 1975)

⁵⁴ A variedade de Martini introduzida na cultura popular pelo personagem James Bond, de Ian Fleming é considerada pelos puristas uma abominação pertencente a uma categoria proscrita, os “fauxtinis” (MANNING, 2012, p.76)

c) Como descrição metafórica da complexidade tímbrica do seu instrumento através da correspondência intermodal som-paladar. O Martini seco é uma bebida constituída por gin e vermouth seco servindo-se frio e por vezes, com uma azeitona. É servido num copo cónico, símbolo internacional dos estabelecimentos que servem bebidas alcoólicas (CHARMING, 2015). Sendo o vermouth um tipo de vinho fortificado, do seu sabor ressaltam notas florais, frutadas com especial destaque para a presença de absinto (*Artemisia absinthium*) o que lhe confere um travo amargo característico. A este agregado de sabores acresce o toque resinoso e ácido do gin⁵⁵ do qual resulta um aglomerado gustativo complexo (SLAKE, 2020). O facto de Desmond ser um experiente consumidor de martini⁵⁶, apreciador da complexidade gustativa da bebida, facilitou o estabelecimento de uma correspondência intermodal na descrição da complexidade tímbrica do seu instrumento. Esta intermodalidade é também manifestada por jornalistas e críticos de jazz ao referirem-se ao som de Desmond como contendo um “amargo de forma oval”⁵⁷ (CERRA, 2019). Estudos na área da correspondência intermodal (SIMNER, CUSKLEY & KIRBY, 2010) sugerem que os sabores amargos têm emparelhamento com sons de frequências mais altas. É precisamente o registo mais agudo, a segunda metade do âmbito do saxofone alto⁵⁸ que Jensen (cit in RAMSEY, 2005) identifica como o caracteristicamente designado de “dry Martini”. Um elemento técnico importante na caracterização tímbrica do som de Desmond é o seu hábito, aprendido de um outro saxofonista, de afinar o seu saxofone ligeiramente acima do diapasão: “Herb [Lorden] ensinou Paul a afinar ligeiramente alto. É uma das formas como ele conseguiu tocar com uma embocadura relaxada. Mesmo não tocando forte ou de uma forma dura, ele tinha aquele brilho prateado no seu som. Era porque ele não estava perfeitamente afinado mas sim um pouco alto.” (RAMSEY, 2005, tradução dos autores).

Esta prática de afinação alta não é exclusiva de Desmond, sendo utilizada por outros saxofonistas com objetivos expressivos: “A tendência de afinar um pouco alto contribuiu para o que muitos ouvem como a paixão no som de [John] Coltrane.” (SABATELLA, 2002, tradução dos autores). Esta prática tende a sublinhar a componente alta do espectro tímbrico do instrumento, o

⁵⁵ <https://www.singgin.com/what-does-gin-taste-like/>

⁵⁶ Martini foi a sua bebida favorita até aos anos 50, altura em que passou a consumir whiskey “Dewar’s” em generosas quantidades (HAMLIN, 2005)

⁵⁷ “a sort of oval-shaped bitterness” no original (N. dos Autores)

⁵⁸ aquele que utiliza a chave de oitava, ou seja, entre Fá4 a Lá bemol6. (N. dos Autores)

que é consistente com o resultado de estudos acima citados sobre correspondência intermodal som-paladar (Crisinel & Spence, 2012; Wang et al, 2015 cit in KELLER, p.4).

6. Conclusão

A arquitetura neurobiológica do cérebro suporta e estabelece estruturas de transferência emocional entre a música e o paladar (Reinoso-Carvalho et al., 2019, 2020a cit in VELASCO et al, 2022, p.97). Assim, a música escutada durante a ingestão de alimentos, para além de ser em si mesma uma fonte de emoções, pode funcionar como elemento influenciador do prazer resultante do ato de comer. Deste modo, tende a procurar-se a coincidência destes momentos, fomentando a fruição de música nos locais em que habitualmente se come, como também consumindo alimentos em situações de audição musical. Por todo o mundo é usual a presença de música “ao vivo” em locais dedicados a restauração ou outras formas interação social. Dada a sua natureza improvisada, o jazz tem neste tipo de espaços um lugar privilegiado para a sua prática.

Neste artigo foram descritos três casos de gravações fonográficas realizadas em espaços de consumo de alimentos e/ou bebidas que pelo seu grande valor artístico e musicológico ocupam um lugar importante na história do jazz tendo neles ficado registados os sons produzidos pela atividade gastronómica do público. Os sons do público captados nestas gravações estabelecem um *soundscape* que oferece ao ouvinte a possibilidade de evocação do momento e do lugar onde aconteceu o concerto – para muitos um tempo não-vivido, apenas imaginado (BRØVIG-HANSSSEN & DANIELSEN, 2017), uma experiência que realça e intensifica a fruição da escuta e a relação emocional com a música contida nos discos. Este processo é inconsciente e automático e nele reside o poder evocativo das gravações ao vivo. Para muitos melómanos os sons incidentais captados nas gravações ao vivo em espaços de gastronomia não são encarados como ruído ou como elementos negativos da gravação, mas, pelo contrário, constituem uma representação de autenticidade da música produzida no momento; o que lhes confere até valor simbólico acrescido. Também os músicos, para quem a performance é central ao processo de gravação, compreendem os sons de sala e/ou do público como elementos positivos na gravação (ver Motian cit in HAYIMKOBI, 2018). Analisada a correspondência intermodal estabelecida por um dos artistas em causa – o saxofonista Paul Desmond – quando da sua descrição do timbre do seu instrumento foi confirmado o

emparelhamento intermodal entre o sabor “amargo” e as componentes agudas do espectro sonoro sugerido em trabalhos citados.

REFERÊNCIAS

AKE, D. *After Wynton: Narrating Jazz in the Postneotraditional Era*. The Routledge Companion to Jazz Studies. Routledge. (2018)

ASHTON, D.). *In the Twentieth Century*. Cambridge Companion of the saxophone. Cambridge University Press. (2009)

BARTHES, R. *Toward a psychosociology of contemporary food consumption*. Em *Food and culture: A reader* (Fourth edition). Routledge.(2018)

BELFI, A. M., Karlan, B., & Tranel, D. *Music evokes vivid autobiographical memories*. *Memory*, 24(7), 979–989. (2016) <https://doi.org/10.1080/09658211.2015.1061012>

BEHLING, J. F. *Music practices as social relations: Chicago music communities and the everyday significance of playing jazz* [University of Michigan]. (2010)
https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/75992/jbehling_1.pdf

BERLINER, P. *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press. (1994)

BIERMAN, B. *Jazz and the Recording Process*. Em *The Routledge Companion to Jazz* (p. 13). Routledge. (2018)

<https://www.benbierman.com/documents/Jazz%20and%20the%20Recording%20Process.pdf>

BRAASCH, J. *Hyper-specializing in Saxophone Using Acoustical Insight and Deep Listening Skills* (Vol. 6). Springer International Publishing. (2019) <https://doi.org/10.1007/978-3-030-15046-4>

BRAND, G., SLOBODA, J., SAUL, B., & HATHAWAY, M. *The reciprocal relationship between jazz musicians and audiences in live performances: A pilot qualitative study*. *Psychology of Music*, 40(5), 634–651. (2012) <https://doi.org/10.1177/0305735612448509>

BRØVIG-HANSEN, R., & DANIELSEN, A.. *Music Production: Recording Technologies and Acousmatic Listening*. Em *The Routledge Companion to Music Cognition* (Richard Ashley, Renee Timmers). Taylor & Francis Ltd. (2017).

BUTTERFIELD, M. W.. *Music Analysis and the Social Life of Jazz Recordings*. *Current Musicology*, No 7173 (2002): *Current Musicology*. (2001) <https://doi.org/10.7916/CM.V0I71-73.4829>

BURNS, K., & WARD, G.. *Jazz: A Film By Ken Burns*. New York: Sony Music Entertainment (2000)

CARR, I. *Miles Davis: The definitive biography*. Thunder’s Mouth Press. (2007)

CERRA, S. A. *Paul Desmond—Another Perspective*. (2019). *Jazz Profiles*.
<https://jazzprofiles.blogspot.com/2019/02/paul-desmond-another-perspective.html>

- CERRA, S. *Paul Desmond—The Complete 1975 Toronto Recordings*- Mosaic Records. Jazz Profiles. (2020) <https://jazzprofiles.blogspot.com/2020/06/paul-desmond-complete-1975-toronto.html>
- CHARMING, C. *The everything bartender's book: Your complete guide to cocktails, martinis, mixed drinks, and more!* (Fourth edition). (2015) Adams Media
- CONRAD, B. *The martini: An illustrated history of an American classic*. (1995). Chronicle Books.
- CROW, B. *Jazz anecdotes* (2nd time around). Oxford University Press (2005).
- CROW, B. *Jazz anecdotes* (2nd time around). Oxford University Press.(2005)
- CUZ, R., BRISSON, A., LOPES, E., PAIVA, A. "I-SOUNDS: Emotion-Based Music Generation for Virtual Environments", in Ana Paiva, Rui Prada, and Rosalind Picard (eds.), *Affective Computing and Intelligent Interaction*, Berlin: Springer, (2007). ISBN: 978-3-540-74888-5
- CUNNIFFE, T. *Paul Desmond and the Canadians*. Jazz History online. (2020) <https://jazzhistoryonline.com/paul-desmond-canadians/>
- DAVY, E. *The Jazz Slang Dictionary*. (2008). <https://www.the-jazz-cat.com/jazz-slang-dictionary.html>
- DENG, Z., DONG, K., BAI, D., TONG, K., & LIU, A.. *A Case Study on Soundscape Analysis for the Historical and Ethnic Village of Dong Nationality in Zhaoxing County*. *Acoustics*, 3(2), 221–234.(2021) <https://doi.org/10.3390/acoustics3020016>
- DENORA, T. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.(2004)
- DEVEAUX, S., & GIDDINS, G. *Jazz*. W. W. Norton & Company.(2009)
- DIEBERT, M.. *For Paul Desmond*. Em *Alabama Literary review* (Vol. 20,1). Troy University. (2011) <https://spectrum.troy.edu/alr/v20/v20Diebert.pdf>
- ENDRIZZI, R. D. E.). *One Dry Martini, Coming Up! An Analysis and Juxtaposition of Paul Desmond's Approach to Improvisation on Five Renditions of the Composition, "Take Five"* [Dissertação de Mestrado]. York University. (2015)
- ERIK. *History [Bill Evans - Jazz Pianist- The quiet revolutionary, 1929 – 1980]*.(2021) <https://www.billevans.nl/history/>
- FIEGEL, A. *Influences of Music Genre and Components on Food Perception and Acceptance* [Dissertação de Mestrado]. University of Arkansas. (2011)
- FINLAY, M. L. *Jazz saxophone legend Paul Desmond*. Em *CBC Retro Bites*.(1976) <https://youtu.be/1SJVI0HSp6A>
- GREENWOOD, P. (2022, maio 31). *Bourbon Street Toronto 1975* [Comunicação pessoal].
- HAMLIN, J. *Paul Desmond's sound was like a dry martini, and his melodies flowed like sweet wine*. SFGATE. (2005). <https://www.sfgate.com/entertainment/article/Paul-Desmond-s-sound-was-like-a-dry-martini-and-2610325.php>

- HARRISSON, M. *Desmond [Breitenfeld], Paul (Emil)*. Em Grove's Dictionary of Music and Musicians (3a edição). (2001)
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=paul+desmond&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
- HAYIMKOBI. *The Bill Evans Trio at the Village Vanguard, 1961*. The Music Aficionado.(2018)
<https://musicaficionado.blog/2018/05/16/the-bill-evans-trio-at-the-village-vanguard-1961/>
- HENTOFF, N. *An afternoon with Miles Davis*. Jazz Review, 1(2). (Dez1958)
- HERNANDEZ, L. A. *Scott LaFaro's life and his soloing approach as a member of the Bill Evans trio (1959—1961)* [Dissertação de Mestrado]. University of Colorado. (2019)
- HERNANDEZ-RUIZ, E., JAMES, B., NOLL, J., & CHRYSIKOU, E. G. *What makes music relaxing? An investigation into musical elements*. Psychology of Music, 48(3), 327–343. (2020)
<https://doi.org/10.1177/0305735618798027>
- HEWITT2, *Ahmad Jamal Trio-Ahmad Jamal At The Pershing-But Not For Me – Review*, Discogs
<https://www.discogs.com/master/59857-Ahmad-Jamal-At-The-Pershing/reviews> (2020)
- HORTON, E. A. *Charles Mingus and the Paradoxical Aspects of Race as Reflected in His Life and Music* [University of Pittsburgh] (2007) <http://d-scholarship.pitt.edu/6851/1/ERonHortonDissertation.pdf>
- JACKSON, T. A. *Blowin' the blues away: Performance and meaning on the New York jazz scene*. University of California Press (2012). Center for Black Music Research, Columbia College.
- JENSEN, B. *The Sound of a Dry Martini—Remembering Paul Desmond—Episode 1: Vol. episódio 1* (2020). <https://www.youtube.com/watch?v=P8VGW8mVc0U>
- JOHNSON, John H. “*Ahmad Jamal may play Waldorf in Autumn*”. Jet. (1958, agosto 7).
https://books.google.pt/books?id=9bcDAAAAMBAJ&pg=PA65&redir_esc=y-v=onepage&q&f=false
- KANTONO, K., HAMID, N., SHEPHERD, D., YOO, M. J. Y., GRAZIOLI, G., & CARR, B. T. *Listening to music can influence hedonic and sensory perceptions of gelati*. Appetite, 100, 244–255. (2016). <https://doi.org/10.1016/j.appet.2016.02.143>
- KASSABIAN, A. *Ubiquitous listening: Affect, attention, and distributed subjectivity*. University of California Press (2013).
- KELLER, D., SCHIAVONI, F., & LAZZARINI, V. *Ubiquitous music: Perspectives and challenges*. Journal of New Music Research, 48(4), 309–315. (2019)
<https://doi.org/10.1080/09298215.2019.1659828>
- KELLER, D., SIMURRA, I., MESSINA, M., NEIVA, T., TEDESCO, S., & MESZ, B. *Domestic Ubimus. EAI Endorsed Transactions On Creative Technologies*, 9(30), (2022).
<https://doi.org/10.4108/eai.22-2-2022.173493>
- KNÖFERLE, K., & SPENCE, C. *Crossmodal correspondences between sounds and tastes*. Psychonomic Bulletin & Review, 19(6), 992–1006. (2012). <https://doi.org/10.3758/s13423-012-0321-z>

- KNOEFERLE, KLEMENS, WOODS, A., KÄPPLER, F., & SPENCE, C. *That sounds sweet: Using cross-modal correspondences to communicate gustatory attributes*. *Psychology & Marketing*, 32, 107–120 (2015)
- KRINGELBACH, M. L. *The pleasure of food: Underlying brain mechanisms of eating and other pleasures*. *Flavour*, 4(1), 20.(2015) <https://doi.org/10.1186/s13411-014-0029-2>
- LAWN, R. *Experiencing jazz* (Second edition). Routledge. (2013)
<https://books.google.pt/books?id=NMQNdJRSDksC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- LEMAIRE, C. *Bill Evans Trio—Sunday at the Village Vanguard* [Blog]. (2017)
Soundevaluations. <https://soundevaluations.blogspot.com/2017/07/bill-evans-trio-sunday-at-village.html>
- LOPES, E. “*O Jazz como Paradigma da Democracia Contemporânea*”, *Revista de Educação Musical, Associação Portuguesa de Educação Musical*, Nr. 140-141, (2014-2015), pp. 38-55. ISSN: 1646-6306
- LOPES, E. “*From Blues to Latin Just in Time: A rhythmic analysis of ‘Unit Seven’*”, *Jazz Research Journal*, vol. 2, nr. 1, (2008), 55-82. ISSN: 1753-8637
- LOPES, E. “*A Bateria: estudos para estilos básicos*”, *RussoMúsica*, (2010), 4ª edição. ISBN: 978-989-20-1872-0
- MACKEY, M. P. *From Pittsburgh to the Pershing: Orchestration, interaction, and influence in the early work of Ahmad Jamal* [Tese de Doutorado, University of Pittsburgh].(2017) http://d-scholarship.pitt.edu/32139/1/mackeymp_etd2017.pdf
- MACARTHUR, P. J. *Ahmad Jamal Interview*. Hal Galper. (2000)
<https://www.halgalper.com/interviews-2/ahmad-jamal-interview/>
- MAHER, J. “*Trio ‘64’* (Bill Evans, Verve V6-8613, 1965)
- MANNING, P. *The semiotics of drink and drinking*. Continuum. (2012).
- MINGUS, C., & GOODMAN, J. F. *Mingus speaks*. University of California Press. (2013)
- MONSON, I. T.. *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. University of Chicago Press. (1996)
- MYERS. M “*Interview Chuck Israels*”, *JazzWax* (2019)
<https://www.jazzwax.com/2019/02/interview-chuck-israels.html>
- MUELLER, D. *At the Vanguard of Vinyl: A Cultural History of the Long-Playing Record in Jazz* [Tese de Doutorado]. Duke University. (2015)
- NICHOLSON, S. *The Ahmad Jamal Live Performances With Israel Crosby and Vernel Fournier 1958-62 – Forgotten Jazz Classics*. Stuart Nicholson Author & Journalist. (2022) .
<https://stuartnicholson.uk/the-ahmad-jamal-live-performances-with-israel-crosby-and-vernel-fournier-1958-62-forgotten-jazz-classics/>
- PRUTER, R. *Chicago in song: Street Signs*. The Beachwood Reporter (2007).
http://www.beachwoodreporter.com/music/post_13.php

- RAMSEY, D. *Take five: The public and private lives of Paul Desmond*. (2005) Parkside Publications.
- ROSSOLATOS, G. *A multimodal discourse analytic approach to the articulation of Martini's "desire" positioning in filmic product placement*. *Social Semiotics*, 27(2), 211–226. (2017). <https://doi.org/10.1080/10350330.2016.1189232>
- SABATELLA, M. *Coltrane's intonation*. rec.music.bluenote. (2002). <https://groups.google.com/g/rec.music.bluenote/c/-Oe7BRNTjN4?pli=1>
- SANTOS, N., & PULIDO, M. *Investigation of Sound-Gustatory Synesthesia in a Coffeehouse Setting*. Proceedings of the 4th International Conference on Internet of Things, Big Data and Security, 294–298. (2019). <https://doi.org/10.5220/0007719502940298>
- SCHAFER, R. M. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. (1994) <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1971313>
- SIMNER, J., CUSKLEY, C., & KIRBY, S.. *What Sound Does That Taste? Cross-Modal Mappings across Gustation and Audition*. *Perception*, 39(4), 553–569. (2010). <https://doi.org/10.1068/p6591>
- SLAKE. *Martini – Everything you need to know*. (2020). Slake Spirits. <https://www.slakespirits.com/martini-everything-need-know/>
- SLONIMSKY, N., & KUHN, L. D. (Eds.) *Baker's biographical dictionary of musicians* (Centennial ed). Schirmer Books .) (2001).
- SPENCE, C., WANG, Q. J., REINOSO-CARVALHO, F., & KELLER, S. *Commercializing Sonic Seasoning in Multisensory Offline Experiential Events and Online Tasting Experiences*. *Frontiers in Psychology*, 12, 740354. (2021). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.740354>
- STROEBELE, N., & de CASTRO, J. M. *Listening to music while eating is related to increases in people's food intake and meal duration*. *Appetite*, 47(3), 285–289. (2006). <https://doi.org/10.1016/j.appet.2006.04.001>
- TEAL, K. *Jazz places: How performance spaces shape jazz history*. University of California Press. (2021)
- THOMPSON, E. A. *The soundscape of modernity: Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. MIT Press. (2002)
- TOPAZ, *A magnificent Michelin & Miles Davis experience*. (2017). <https://topaz-restaurant.com/michelin-miles-davis-experience-jazz-finedining-thierry-drapeau-etoiles/>
- VAN DYKE, W. S. *The Thin Man*. Metro Goldwyn Mayer. (1934).
- VELASCO, C., OBRIST, M., HUISMAN, G., NIJHOLT, A., SPENCE, C., MOTOKI, K., & NARUMI, T. (Eds.). *Perspectives on Multisensory Human-Food Interaction*. Frontiers Media SA. (2022). <https://doi.org/10.3389/978-2-88974-233-2>

WANG, H.-M., & HUANG, S.-C. *Musical Rhythms Affect Heart Rate Variability: Algorithm and Models*. *Advances in Electrical Engineering*, 2014, 1–14. (2014)

<https://doi.org/10.1155/2014/851796>

WIPLINGER, J. O. *The jazz republic: Music, race, and American culture in Weimar Germany*. University of Michigan Press. (2017)

WOODS, A. T., POLIAKOFF, E., LLOYD, D. M., KUENZEL, J., HODSON, R., GONDA, H., BATCHELOR, J., DIJKSTERHUIS, G. B., & THOMAS, A. *Effect of background noise on food perception*. *Food Quality and Preference*, 22(1), 42–47. (2011)

<https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2010.07.003>

YEOW HUAT, J. S. *Notions of Harmony in classical chinese thought* [Hons, National University of Singapore]. (2013) <https://ap5.fas.nus.edu.sg/fass/phisyhj/jonathan-yh-sim-notions-of-harmony-in-classical-chinese-thought-final.pdf>

ZAVATSKY, B. *Where X marks the spot*. Hanging Loose Press. (2006)

SOBRE OS AUTORES

José Menezes é saxofonista, professor e compositor. Estudou saxofone com Rick Margitza, John Tchicai, David Liebman, Jan Garbarek e Joe Lovano. Licenciado pela ESMAE, Mestre em Psicologia da Improvisação (Universidade de Sheffield) e Especialista em Música. Tocou com Butch Morris, Kirk Lightsey, Myra Melford, Andy Scott, Julian Arguelles, entre muitos outros. Atualmente é bolseiro de Doutorado da Fundação da Ciência e Tecnologia, dirige o projecto “Rotas do Jazz” (apoiado pela DGArtes) e grava o seu projecto musical “100 Umbrellas” sobre música de Erik Satie (com o apoio da Fundação-GDA). Dirige a Big Band Alão Jazz e o seu quarteto com composições originais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1210-8655>. E-mail: jmanuelamaromenezes@gmail.com

Eduardo Lopes efetuou estudos de bateria jazz e percussão clássica no Conservatório Superior de Roterdão (Holanda). É Licenciado pela Berklee College of Music (EUA) em Drum Set Performance e Composição com a mais alta distinção (Summa Cum Laude). Doutorado em Teoria da Música pela Universidade de Southampton (Reino Unido) sob orientação de Nicholas Cook. É autor e coordenador de várias publicações científicas sobre a problemática da interpretação musical; teoria da música e ritmo; jazz e ensino de música. Ao momento é Professor e diretor do programa de doutoramento em Música e Musicologia da Universidade de Évora e coordenador do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Musical na mesma universidade. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6743-970X>. E-mail: el@uevora.pt