



Jam sessions em Manhattan: socialização dos músicos de jazz e regulação da *performance*

Ricardo Pinheiro*

Resumo

Estudo etnográfico das práticas musicais e sociais de *jam sessions* como contexto de regulação da *performance* do jazz e socialização dos músicos, nomeadamente no que diz respeito à integração dos músicos na cena do jazz e para o estabelecimento do seu estatuto. As *jam sessions* em Manhattan, Nova York, entre os anos de 2003 e 2005, são analisadas em seus aspectos musicais e orientações estéticas, a interação entre os músicos no reconhecimento mútuo de capacidade musical e relações hierárquicas, o desenvolvimento de novas abordagens à improvisação, o estabelecimento de redes profissionais, a relação com a audiência e outros componentes importantes na configuração do evento e na relação com o meio envolvente.

Palavras-chave

Jazz – estudos de performance – prática social e musical – etnografia urbana – E.U.A. – improvisação.

Abstract

Ethnographic study of musical and social practices of jam sessions as regulatory context of jazz performance and socialization of musicians, in particular as regards the integration of the musicians in the jazz scene and to establish its statute. It analyses the jam sessions in Manhattan, New York, USA, between the years of 2003 and 2005, in their musical aspects and aesthetic tendencies, the interplay between the musicians in mutual recognition of musical capacity and hierarchical relationships, the development of new approaches to improvisation, the establishment of professional network, the relationship with the audience, and other important components on the configuration of the event and its relationship with the surroundings.

Keywords

Jazz – performance studies – musical and social practice – urban ethnography – U.S.A. – improvisation.

*Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: rfutrepinheiro@gmail.com.



As *jam sessions*¹ constituem uma ocasião performativa central para o relacionamento dos músicos de jazz (Gabbard, 1995; Peterson, 2002; Catalano, 2000; Gitler, 1987; Gioia, 1999; Stearns, 1970; Grandt, 2004; Lopes, 2002). Contudo, apenas alguns aspectos da interação social entre intervenientes na *jam session* foram abordados de forma sistemática por DeVeaux (1989 e 1997) e pelos os sociólogos William Bruce Cameron (1954) e Lawrence D. Nelson (1995). No presente artigo exploro o modo como a participação em *jam sessions* contribui para a socialização dos músicos de jazz, nomeadamente no que diz respeito à sua integração na *jazz scene*² e para o estabelecimento do seu estatuto. No contexto das *jam sessions*, os músicos podem vir a conhecer outros elementos da *jazz scene*, desenvolvendo uma rede de relações que se revelará crucial para a sua carreira. Analiso igualmente as *jam sessions* enquanto contexto privilegiado para a regulação da *performance* do jazz. Neste contexto os músicos emitem críticas que asseguram a continuidade e reconfiguração de valores estéticos e comportamentais vigentes no âmbito da *jazz scene*. Parto de pesquisa realizada entre 2003 e 2005 em Manhattan com músicos profissionais de jazz. Alicerçado numa perspectiva etnomusicológica, resultante da adopção da etnografia musical enquanto principal estratégia metodológica (Béhague, 1984; Seeger, 1997; Jackson, 2002). Perspectivando a *performance* musical enquanto processo e tendo em conta o lugar, a hora, as pessoas presentes e as suas expectativas, dou especial atenção à interação entre músicos e entre estes e o público, numa tentativa de compreender as regras e os códigos inerentes à *jam session* (Jihad Racy, 1991 e 2000; Qureshi, 1987).

O estudo da *performance* proporciona uma análise multidimensional do processo musical, informando o investigador relativamente aos factores musicais e sociais que influenciam o decorrer do evento (Béhague, 1984, p. 3). Autores como Seeger (1987), McLeod e Herndon (1980), Roseman (1996) e Schuyler (1984), estudaram diversas culturas musicais sobre o ponto de vista da *performance*, assumindo os factores contextuais e sociais como fundamentais no desenrolar do evento e na própria configuração dos meios estudados. Na investigação realizada, a *jam session* é estudada dando especial relevo não só aos aspectos “musicais”, como também à

¹ O conceito de “session” é utilizado pelos músicos de jazz para referir diversas ocasiões performativas. Associam o termo à gravação (*recording session*), ao estudo em grupo do instrumento (*practice session*) e à ocasião performativa em análise. Esta se designa por “session”, “jam session” ou “open jam session”, constituindo uma ocasião performativa idealmente aberta a qualquer músico que manifeste o desejo de participar. Nesse contexto, os músicos partem de um repertório padrão, improvisando e desenvolvendo um diálogo musical enquadrado no âmbito da tradição do jazz.

² Defino *jazz scene* como uma “arena” construída socialmente, no seio da qual se desenvolvem as mais variadas relações entre os intervenientes. Esse conceito sugere a existência de um conjunto de interacções entre actores e instituições não só em âmbito local, como nacional e internacional. Travis Jackson (1998) define *jazz scene* como “uma arena construída socialmente no âmbito da qual a *performance* do jazz ocorre e se torna possível [...]”. É uma rede social fluida em que uma série de actores e instituições negociam relações entre si e com outros fora dessa mesma rede. Simultaneamente, todos os envolvidos negociam relações com a história da música” (1998, p. 43). A esse respeito ver também Pinheiro (2008 e 2011).



interacção social, relação com a audiência e outros componentes importantes na configuração do evento e na relação com o meio envolvente.

Utilizei a *performance* enquanto prisma privilegiado na análise da interacção entre os intervenientes, conjugando as minhas experiências como músico de jazz com minha perspectiva de etnomusicólogo.³

RELAÇÕES ENTRE MÚSICOS E SUA INTEGRAÇÃO NA JAZZ SCENE

As *jam sessions* são palco de relações entre músicos e outros agentes da *jazz scene*, que configuram e são configuradas por complexas redes sociais. No decurso de *jam sessions* os músicos conhecem frequentemente novos colegas. Segundo Paul Berliner, o convívio entre músicos em *jam sessions* constitui um elemento crucial no sistema educacional e profissional gerado pela *jazz scene* (Berliner, 1994, p. 41-44). Pelo facto de esta ocasião performativa constituir o local de encontro de diferentes intervenientes na *jazz scene*, participantes provenientes de diferentes “círculos”, por exemplo, de universidades ou grupos de amigos, conhecem-se. O saxofonista Bill Pierce refere à importância que a *jam session* teve durante sua vida de estudante, principalmente no que diz respeito ao conhecimento de músicos pertencentes a círculos sociais diferentes do seu. Pierce admite igualmente ter conhecido em *jam sessions* inúmeros músicos famosos, e com os quais ainda tem contacto.

Outros colegas frequentaram o conservatório, pelo que não os conhecia assim tão bem, mas ficámos a dar-nos através da participação em *jam sessions*. Em algumas *jam sessions* conheci muitos dos músicos com quem ainda me relaciono, e que são hoje pessoas destacadas no meio.⁴ (Pierce, 5 ago. 2004)

As relações profissionais resultantes do contacto entre os músicos em *jam sessions* desenvolvem-se a partir de um entendimento entre estes, nomeadamente em relação às suas ideias musicais e estéticas. O contrabaixista Scott Colley acredita que as *jam sessions* desempenham um papel importante no desenvolvimento e reforço de ligações entre os músicos, nomeadamente entre aqueles que apresentam ideias semelhantes.

³ Entre 2004 e 2005, observei *jam sessions* em cinco clubes e bares de jazz em Manhattan, alguns dos quais são locais historicamente significativos para a prática do jazz e da *jam session*. O Small’s, Smoke, Cleopatra’s Needle, Lenox Lounge e St. Nick’s Pub, para além de serem dos poucos locais de *performance* que no período das observações anunciavam oficialmente *jam sessions* em Manhattan, foram seleccionados por se localizarem em diferentes zonas da cidade. O primeiro situa-se em Greenwich Village, os dois seguintes em Upper West Side, e os últimos em Harlem.

⁴ “Other guys went to the conservatory, so I didn’t really know them that well, but we got to know one another through the jam sessions. A lot of guys I still know, guys who are big or well known, I kind of met them in some of that jam sessions.”



Conheci muitos músicos frequentando [*jam sessions*]... o mais importante para mim foi a possibilidade de me relacionar com músicos com os mesmos interesses. Podia facilmente encontrar pessoas que estavam mesmo a ouvir e que tinham as ideias mais interessantes, ou aquelas que se assemelhavam mais às minhas.⁵ (Colley, 4 out. 2003).

No quadro dessas relações, criam-se por vezes pequenos grupos de músicos que desenvolvem em conjunto determinadas ideias musicais e orientações estéticas. Segundo Aaron Goldberg, esses grupos promovem a expansão destas ideias e orientações estéticas, assemelhando-se a uma escola de pintores ou escritores. Goldberg refere que no caso da música, essas “escolas” assumem maior importância que no caso das outras artes, dado o carácter interactivo que é inerente à *performance* musical.

Este tipo de relações musicais duradouras são muito especiais por razões pessoais, e, mais importante ainda, por razões musicais, porque temos uma comunidade com quem partilhar a nossa arte. É como uma escola de pintores ou uma escola de escritores. Todos eles falam sobre o seu trabalho e interagem. Na música é ainda mais importante, porque estás a fazer música em conjunto... ao contrário dos pintores ou escritores... o que se cria é um produto da interacção dos músicos. Não seria o mesmo sem a contribuição de cada pessoa. Desta forma, o que se cria é mais do que as personalidades individuais de cada um. Essas relações são ainda mais importantes, creio eu, na música do que nas outras formas de arte.⁶ (Goldberg, 16 nov. 2003)

No âmbito da minha experiência pessoal enquanto músico de jazz, conheci inúmeros colegas em *jam sessions*. Uma empatia musical surgiu da *performance* conjunta, tendo-se estendido ao desenvolvimento de abordagens específicas à improvisação, tais como a busca de novos timbres e da utilização de novos recursos melódicos e harmónicos. Panken (2006) aponta um exemplo do desenvolvimento de uma sonoridade comum, e que, segundo o autor, contribui para a definição de uma geração de jazz – Kurt Rosenwinkel, Mark Turner, Ben Street, Jeff Ballard, Myron Walden, Claudia Acuña, Greg Tardy, Aaron Goldberg, Jason Lidner, Omer Avital, Chris Cheek,

⁵ “I met a lot of musicians doing [*jam sessions*], you know... and the thing that was of the greatest value to me was that I could meet other musicians who had similar interests. I could just look around and listen to people and see who was really listening and who had an interesting, you know, had the most interesting ideas, or ideas that were similar to my own.”



Bill McHenry, Sam Yahel e Peter Bernstein, entre outros – que durante anos se desenvolveu no contexto interactivo do clube Small's. Segundo Panken (2006, p. 38), esses músicos, desde meados dos anos 90 “incubam os seus conceitos” no contexto performativo do clube.

A *jam session* pode também representar um ponto de encontro entre músicos que se conhecem, mas que não têm oportunidade para actuar em conjunto com regularidade. Muitas vezes, as *jam sessions* viabilizam a reaproximação de músicos, permitindo-lhes encontrar-se fora do âmbito dos compromissos profissionais assumidos. Segundo o trompetista Nicholas Payton: “Em muitas *jam sessions* actuei com muitas pessoas que têm as suas bandas... eu tenho a minha banda, mas se encontramos alguém numa *jam session*, temos a oportunidade de partilhar ideias e de tocar em conjunto” (Payton, 17 nov. 2003).⁷ A participação em *jam sessions* e o subsequente desenvolvimento de relações musicais e sociais entre os músicos conduz a que estes se sintam parte integrante do meio. Dado o contacto directo do evento com outros pólos da *jazz scene* em Nova Iorque, as *jam sessions* são para muitos músicos a porta de entrada para o meio do jazz. O saxofonista Bill Pierce, refere que a frequência destes eventos concede aos músicos este importante sentimento de pertença à “família” do jazz. A partir da pertença a pequenos núcleos, os músicos integram parte de uma complexa rede de relações que actua em âmbitos nacional e internacional.

Trata-se de apenas saber que somos parte de qualquer coisa. Fazemos parte da irmandade do jazz, se lhe quisermos chamar assim... Ou do grupo dos músicos que actuam ou que improvisam, que tocam jazz. Podemos entrar numa *jam session* e tocar com outros músicos, fazendo parte do evento... pertencendo... é o que isso é, mais do que qualquer outra coisa.⁸ (Pierce, 5 ago. 2004)

Enquanto parte integrante do meio, os músicos juntam-se e discutem vários aspectos relacionados com a sua actividade musical e social. Por exemplo, a sala que

⁶ “Those kind of long standing musical relationships are very special for personal, and even more for musical reasons, because you have a community with whom you share your art, you know. It's like a school of painters or a school of writers. They all talk about their work and interact. In music it's even more strong, because you're actually making music together. Unlike painters and writers you actually... what you create is a product of the interaction of the musicians. It wouldn't be the same without any... without a contribution of each person. So what you make is bigger than your individual personalities. So those relationships are even more important, I think in music than in other kinds of art.”

⁷ “In a lot of jam sessions I know I've played with a lot of people who, you know, they have their own bands, I have my own band, but you know, if we meet someone at a jam session we sort of get a chance to share ideas and play with them, you know.”

⁸ “It's just knowing that you are part of something. You are part of the brotherhood if you wanna call it that, or you know, membership of the performing musicians, or improvising musicians, jazz musicians. You can get in a jam session, you can play with guys and, you know, and you can be a part of it, and be, you know, you belong... that's kind of what it is more than anything.”



se encontra nos fundos do clube Cleopatra's Needle serve de palco a muitas discussões em torno das últimas novidades, discos e outras questões da ordem do dia na *jazz scene*. No decurso da minha investigação, tive oportunidade não só de aí conhecer novos músicos, como também de discutir inúmeros aspectos relacionados com a música e o meio.

No seguimento deste contacto com músicos e o meio através das *jam sessions*, surgem inúmeras oportunidades de trabalho. O evento é muitas vezes um “mercado” de contratações, no âmbito do qual se estabelecem convites entre os músicos com vista à realização de trabalhos profissionais. Segundo Patience Higgins:

Eu gosto de conhecer novos músicos. Trata-se de uma comunidade pequena, o mundo do jazz. Quanto mais músicos conhecermos, melhor é. É melhor para a nossa carreira, para o trabalho. Melhor para o trabalho. Os músicos contactam e trabalham em rede nas *jam sessions*: “Ei, preciso de um baterista para o próximo fim de semana. Estás disponível?” E “preciso de um baixista”... As pessoas encontram-se em *jam sessions* para procurar trabalho e conhecer novos músicos. Todo o tipo de coisas podem acontecer. É uma questão de contactar e trabalhar em rede.⁹ (Higgins, 20 jul. 2005)

O líder da “banda da casa” na *jam session* do Cleopatra's Needle, Julius Tolentino, afirma que as *jam sessions* são das principais ocasiões performativas procuradas por músicos recém-chegados à cidade. Estes dão-se a conhecer ao meio e, caso o seu desempenho musical sobressaia relativamente ao dos restantes músicos, esperam vir a ser motivo de conversa: “Posso pensar em muitos casos de músicos que chegam a Nova Iorque e a palavra começa a correr: ‘Sabes, este músico é um pianista muito bom!’, e a palavra vai passando: ‘Sim, soa mesmo muito bem!’”¹⁰ (Tolentino, 5 jul. 2005). Tolentino refere ainda que não basta participar musicalmente em *jam sessions*. O contacto social entre músicos é determinante para o surgimento de oportunidades de trabalho; “Bem, não se trata apenas frequentar uma *jam session*. Não podemos apenas aparecer numa *jam session* e esperar trabalho em Nova Iorque. Temos de conhecer e falar com as pessoas”¹¹ (Tolentino, 5 jul. 2005).

⁹ “I like meeting new musicians. It’s a small community, the jazz world. The more musicians you know, the better it is. Better for your career, for work. Better for work. Musicians network at jam sessions: “Hey man, I need a drummer next weekend. Are you available?”, you know. And “I need a bass player”, you know. People meet each other at jam sessions to get work and find out new guys. All kind of things can happen, you know. It’s a networking thing.”

¹⁰ “I can think of a lot of guys just coming to New York, coming to a jam session and the word gets around: ‘Oh, you know this cat is a really good piano player, you know?’, and the word gets around: ‘Oh, yeah, he sound really good!’”

¹¹ “Well, it’s not necessarily just coming to a jam session. You can’t just come to jam sessions and expect to be working in New York. You have to, you know, have a kind of to meet and talk to people.”



As *jam sessions* em Nova Iorque podem servir ainda enquanto centros de recrutamento de jovens talentos por parte de músicos conceituados. Nicholas Payton refere o facto de ter sido contratado várias vezes por músicos famosos no seguimento de *performances* em *jam sessions* ou em outras situações informais.

Tocar em *jam sessions* ou mesmo ser convidado para sentar-me junto deles, deu-me a oportunidade de tocar com músicos com quem nunca tinha tocado e também para eles de conhecer artistas jovens. Tem sido uma espécie de *showcase*... porque toquei com músicos como o Milt Jackson, ou o Hank Jones, ou o Elvin Jones. Mais tarde, eu fui chamado para trabalhar com eles e para gravar com eles. Acho que isso foi muito importante.¹² (Payton, 17 nov. 2003)

ESTATUTO DOS MÚSICOS

A *jazz scene* em Nova Iorque é um meio profissionalmente competitivo. A *jam session* constitui um contexto privilegiado para a apreciação das capacidades de um músico de jazz. O seu estatuto depende do sucesso profissional e comercial, do reconhecimento da sua capacidade musical por parte de colegas e críticos, ou do estatuto dos músicos com quem actua¹³ (Berliner, 1994, p. 45). No contexto das *jam sessions*, é notório o esforço de autopromoção empreendido pelos músicos. Estes divulgam os seus compromissos profissionais tais como concertos, gravações discográficas, entrevistas, e actividade docente.

No âmbito das conversas entre músicos que têm lugar no decurso de *jam sessions*, ou após a sua realização, discute-se não só a prestação musical dos participantes, como também a sua conduta social. No enquadramento destas conversas, põem-se em prática e negociam-se as normas estéticas e comportamentais aceites no meio. As *jam sessions*, enquanto actividade ritual (Pinheiro, 2008), pressupõem determinadas formas de conduta musical e social por parte dos seus participantes. Quando por vezes os comportamentos destes violam as normas estabelecidas, o equilíbrio normal da ocasião performativa é quebrado. No sentido de prevenir o comprometimento deste equilíbrio, os músicos utilizam diversas formas para a demonstração dessas críticas no contexto da *performance*.

¹² Playing in jam sessions and even being invited to “sit in”, I think has afforded me opportunities not only to play with musicians who I’ve never played before, but for them to get a chance to hear particularly younger artists, you know... it’s sort of been a “showcase”, you know, because I’ve set in with people like Milt Jackson, or you know Hank Jones, or Elvin Jones. I’ve got called later to work with them and to record with them, and I think is very important.”

¹³ Por exemplo, enquanto o baterista da banda da casa na *jam session* do Lenox Lounge, Dave Gibson, apresentava-me o baixista da mesma banda, Andy McCloud, referiu prontamente o facto deste ter trabalhado com Elvin Jones. Esta ligação entre McCloud e Jones (baterista do quarteto de John Coltrane durante inúmeros anos) serviu para reafirmar o estatuto do primeiro, e consequentemente o de Dave Gibson e do resto do “Sugar Hill Quartet”.



Todos os comportamentos que demonstram falta de reconhecimento hierárquico entre os músicos participantes em *jam sessions* são alvo de crítica, podendo traduzir-se, por vezes, na participação de músicos pouco competentes. Segundo o ponto de vista dos interlocutores entrevistados, um participante deve actuar apenas se julgar poder cumprir o seu papel musical, tendo em conta o nível das capacidades musicais dos restantes músicos. Torna-se importante que este pondere relativamente ao efeito da sua participação na colectividade, de modo a que esta participação não comprometa a sonoridade do grupo. O pianista Aaron Goldberg sublinha a importância do nivelamento das capacidades dos músicos que compõem os grupos performativos em *jam sessions*. Segundo Goldberg, se estes tiverem o mesmo nível musical, a experiência performativa será satisfatória para todos.

Penso que nesse tipo de *jam sessions* a regra era a de que “se não sabes tocar bem, não toques!”. Mas acho que esta regra já não existe. Acho que, se existe, a definição de “bem” mudou. Desta forma, tudo o que tens de saber é tocar umas quantas notas no instrumento, e parece que já tocas bem [...]. Se não consegues tocar pelo menos tão bem como os outros músicos que estão no palco a actuar, não deverias lá estar. Desta forma, não deveria haver ninguém muito pior que os restantes músicos. Isso pode ser uma dificuldade. Se todos estiverem no mesmo nível – não interessa que nível é esse – todos se irão divertir.¹⁴ (Goldberg, 16 nov. 2003)

Segundo Paul Berliner, os músicos de jazz aprendem gradualmente a avaliar as condições de participação em *jam sessions* adequadas ao seu nível de desenvolvimento musical. Berliner cita o contrabaixista Rufus Reid, que afirma: “por uma questão de respeito, você jamais pensava em tocar a não ser que você tinha certeza que poderia dar conta do recado. Você sequer tirava seu instrumento da caixa a menos que você sabia o repertório”¹⁵ (Berliner, 1994, p. 43). Alguns músicos comparam as *jam sessions* contemporâneas com aquelas do período do *bebop*, afirmando que naquela época só os mais competentes se aventuravam a participar. O carácter aberto das *jam sessions* observadas neste estudo, permite que alguns músicos revelem, segundo Goldberg, desrespeito pelos restantes participantes. De acordo com

¹⁴ “I mean, I think that used to be that even in these kind of jam sessions the rule was “if you can’t play well, you don’t play”. But I don’t think that rule exists anymore. I think if it exists the definition of “well” has changed. So all you have to do is be able to play some notes on your instrument and you seem to play enough well [...]. If you can’t play at least as well as everybody else that’s up there playing, you shouldn’t be there. So there should never be there someone that’s much worse than anyone. That can be the drag. If everyone’s at the same level -it doesn’t really matter what the level is- everyone’s gonna have fun.”

¹⁵ “as a matter of respect, you didn’t even think about playing unless you knew that you could cut the mustard. You didn’t even take your horn out of its case unless you knew the repertoire”



o pianista, músicos menos competentes devem observar a *performance* de outros, sem interferir musicalmente na *performance*.

Talvez só seria permitido tocar, se o músico fosse mesmo bom. Assim, os músicos que não fossem bons, iriam apenas à *jam session* para ouvir, e não para actuar. [...] No meu entendimento, havia um maior sentido de “etiqueta”. Havia um significado para “etiqueta”. Respeitavas tanto os grandes músicos que, se não fosses bom, nunca tentarias tocar com eles. Acho que isso... falta isso hoje em dia. Se formos a uma *jam session*, todos querem tocar, mesmo quando não são bons músicos.¹⁶ (Goldberg, 16 nov. 2003)

Músicos experientes como a pianista JoAnne Brackeen, criticam fervorosamente a complacência dos músicos relativamente a comportamentos desta natureza nas *jam sessions* contemporâneas:

Talvez sejas bom músico, mas se o baterista e o saxofonista que estavam a tocar quando entraste, com quem pensaste que querias tocar, saírem do palco por terem de dar lugar a outros músicos, e se esses músicos não conseguem tocar bem, acabas por actuar com quem não querias... Tenta-se agora organizar a *jam session*, e é o que acontece frequentemente. Isto acontece com maior frequência do que a situação ideal, que era aquela que tinha lugar nas *jam sessions* de há trinta ou quarenta anos.¹⁷ (Brackeen, 5 ago. 2004)

Músicos inexperientes, ao decidirem partilhar o palco com outros mais competentes, poderão acabar por comprometer a *performance* dos restantes participantes, principalmente se forem membros da secção rítmica. Por outras palavras e dada a importância do papel da secção rítmica no contexto da improvisação colectiva no jazz, as discrepâncias nas capacidades musicais dos participantes podem comprometer a experiência musical colectiva se os menos competentes fizerem parte dessa secção. Pelo contrário, se estes tocam um instrumento como o saxofone ou trompete,

¹⁶ “Maybe you were only really allowed to play if you were really good. So that the musicians who weren’t good they would just come to the jam session to listen, they wouldn’t come to play. [...] My sense is that there was more sense of etiquette. There was a etiquette meaning. You respected the great musicians so much that if you were not good, you never tried to play with them. I think that... that’s missing today. If you go to a jam session everyone wants to play, even if they are not good.”

¹⁷ “Maybe you can play good but maybe the drummer and the horn player that were playing when you first came in, you thought you wanted to play with, maybe it’s their turn to finish and they invite another horn player and another drummer up that can’t play too well, and then you’re up there playing with somebody that you don’t want to play with... So they try to organize it now, and that’s often what happens. That happens more often than the ideal situation, which was how thirty or forty years ago.”



o seu desempenho terá um impacto menos acentuado na *performance* colectiva, dado não terem a responsabilidade de suportar rítmica e harmonicamente os restantes músicos de forma contínua.

Outro aspecto do comportamento dos músicos regularmente criticado é a pretensão de demonstrar “mais do que sabem”, tentando esconder lacunas das suas capacidades musicais. Os músicos que entrevistei referem com desagrado a ocorrência deste tipo de comportamentos, explicando que alguns músicos tentam por vezes transmitir nos seus solos a ideia de uma “falsa sofisticação harmónica”, quando não são capazes de definir melodicamente a estrutura básica dos acordes que compõem a harmonia do repertório. A utilização de uma “falsa estética vanguardista” põe em evidência a falta de seriedade perante a música. Patience Higgins afirma que, para que um músico consiga tocar “out” (ou seja, fora da harmonia e com sofisticação), terá primeiro de adquirir uma vasta experiência a tocar “in”. Por outras palavras, a utilização de recursos melódicos e harmónicos mais abstractos deve ser fruto do desenvolvimento musical dos interpretes, e não da sua falta de conhecimento. Higgins explica a sua postura sobre esta questão, utilizando a metáfora do bebé que aprende a “gatinhar antes de caminhar”.

Vejo isso em muitos músicos jovens e conheço professores de várias escolas e universidades que me confirmam o mesmo. Por exemplo, pedem aos alunos para tocar uma composição, e, após o começo, estão a tocar *free* [...]. Tudo se resume ao básico: não se pode correr antes de andar, e não se pode andar antes de gatinhar. Na música também é assim... para mim, temos de passar por todas estas etapas e temos de fazer o nosso trabalho de casa.¹⁸ (Higgins, 20 jul. 2005)

A tentativa de alguns músicos para demonstrar “mais do que sabem” pode-se traduzir também em termos da escolha do repertório. Por vezes, estes escolhem composições complexas, que requerem para a sua *performance* capacidades musicais que ainda não possuem. O resultado, inevitavelmente de fraca qualidade musical, é criticado por muitos músicos. Aaron Goldberg afirma: “If you can’t play that song, don’t! Sit down and listen!”.

O recurso a partituras no decurso da *performance* em *jam sessions* é criticado pelos músicos em Manhattan. Muitos, principalmente os mais experientes, inter-

¹⁸ “I do find it a lot in young players and I’ve had teachers in various schools and colleges telling me this. Like they have students playing a tune and they’ll start of and all of a sudden they’re just playing free, or what they want to play without taking... making it be known that: “Hey, I know this song, let me show you that I can play on these changes and the style of this song, and then if I want to extend on that then I can do that”. It all comes back to basics. You can’t run before you walk, you can’t walk before you crawl. And it is the same in music: you have... you know, to me you have to go through these things and you have to do your homework..”



pretam esta conduta como falta de respeito, na medida em que o conhecimento do repertório é condição mínima para a participação em *jam sessions*. Bill Pierce refere que o acto de levar música escrita em forma de compilações de repertório para uma *jam session* (como por exemplo é o caso do “Real Book”), para além de constituir um insulto para alguns músicos, revela uma falta de conhecimento das regras vigentes na *jazz scene*.

Não tragas para aqui um livro! Se não sabes a música, então senta-te [...]. Ouve, e se conseguires aprender de ouvido, talvez para a próxima vez já a sabes bem... mas não tragas um Fake Book! Isso é um insulto para alguns músicos, especialmente os mais velhos. Vão pensar que estás louco!¹⁹ (Pierce, 5 ago. 2004)

A forte competição entre músicos no meio do jazz em Nova Iorque leva a que alguns tentem impressionar os colegas e audiências, deixando para segundo plano o carácter interactivo da *jam session*. O pianista Jason Moran critica o facto de alguns músicos por vezes participarem em *jam sessions* sem espírito de aprendizagem e de partilha. Segundo Moran, estes actuam de forma individual e egoísta, esperando impressionar músicos famosos que possam se encontrar na audiência, o que limita a experiência colectiva dos participantes na ocasião performativa.

O que limita a *jam session* nos dias de hoje é o facto de os músicos não terem o intuito de aprender com os outros músicos. Vêm para impressionar os outros, porque pensam que, talvez, o Roy Haynes vai aparecer no clube e os vai ouvir, e vão ser descobertos. Portanto, não vão às *jam sessions* tanto para trabalhar em novas ideias, mas para, grande parte das vezes, repetir o que já sabem e exhibir-se.²⁰ (Moran, 23 out. 2003)

A tentativa de impressionar a audiência poderá condicionar o número e a duração dos solos. No decurso do trabalho de terreno, verifiquei que por vezes a *performance* de uma composição poderá estender-se para além dos trinta minutos, o que segundo alguns músicos, torna a experiência da *jam session* desinteressante. Melvin Vines

¹⁹ “Don’t bring a book in here man! If you don’t know it, then sit down”, you know [...] Listen and if you can learn it from sitting down, maybe the next time you’ll know it, but don’t bring a Fake Book man! That’s like insulting to some musicians, especially old guys. They’ll think you’re crazy!”

²⁰ “What limits the session nowadays is that musicians don’t come to learn from other musicians, they come to impress other musicians, because they think that maybe, you know, Roy Haynes will come sit in the club and hear them play, and then they will be discovered. So they’re not going to the session as much to work on new ideas but just to, most of the time kind of rehash what they already know and show off.”



sugere que os músicos têm o dever de tentar cativar o público, em vez de o tentar impressionar.

Apenas alguns músicos conseguem fazer solos longos. É a realidade. Eu faço os meus curtos. Tento apenas dizer musicalmente o que quero, e termino. Muitas pessoas fazem solos longos, e muitos não o deveriam fazer. Alguns podem fazer solos longos, e não são especialmente reveladores, interessantes de se ouvir. Então, acho que os músicos devem ter em mente o seguinte: não tentem sobressair em relação aos outros colegas no palco, tentem apenas uni-los musicalmente.²¹ (Vines, 3 ago. 2005)

Na tentativa de impressionar a audiência, e para além de estender demasiadamente os seus solos, por vezes os músicos remetem para segundo plano os aspectos colectivos e interactivos da *performance* do jazz. Segundo Scott Colley, este facto empobrece a experiência da *jam session*. Colley afirma que é crucial sentir que o que está a tocar influência e é ao mesmo tempo influenciado pelo discurso dos restantes músicos.

Sei imediatamente quando os músicos com quem estou a tocar estão-me a ouvir, e esses são os únicos músicos com quem, provavelmente, estou mais esclarecido em relação a isso agora, do que quando me mudei para Nova Iorque, e era apenas... Eu pensava que era algo que tinha mesmo de fazer: ficar lá atrás e tocar a pulsação para músicos que não me estavam a ouvir, mas agora eu... para mim, a música é uma linguagem, o que faz com que eu procure fundamentalmente em qualquer música a comunicação, conversação. Desta forma, não interessa se a música é escrita ou improvisada. Esse processo de ouvir e de tentar chegar aos restantes músicos é fundamental. Quando isso se perde, não estou interessado no projecto. É como querer ter um diálogo... mesmo que esteja a tocar algo muito simples, ou se se trata de um projecto orientado para o *groove*, ou algum tipo de coisa onde... Não me importo de tocar algo simples enquanto acompanha-

²¹ “Only certain people can play long solos. It’s just the reality. I keep mine relatively short, you know. I just try to make my point and get off. A lot of people would take longer choruses, you know, and some shouldn’t. Certain people can take long solos and it’s not that meaning, that interesting that you want to hear him. So, you know, I think really musicians should keep that in mind: don’t try to blow people away, try just to bring them into you, you know.”



mento, ou qualquer outra coisa, mas quero ter a certeza de que existe uma conversa.²² (Colley, 4 out. 2003)

A gestão da instrumentação dos grupos performativos é da directa responsabilidade do líder da “banda da casa” que tem a seu cargo as tarefas relativas à organização do evento. Por vezes, este é igualmente criticado por recorrer a critérios pouco “democráticos” na escolha dos músicos que integram os grupos performativos. No decurso do trabalho de campo, verifiquei muitas vezes o favorecimento de determinados músicos no que diz respeito à violação da ordem da lista de participantes e ao número de composições nas quais estes actuam. Muitos participantes demonstraram o seu descontentamento pelo diferente tratamento que os músicos não conhecidos da “banda da casa” poderão ter. O pianista Jason Moran refere que a participação em *jam sessions* em Nova Iorque é muitas vezes conduzida por critérios de escolha de músicos duvidosos: “Em Nova Iorque já não é tanto assim. Temos de conhecer este e aquele para podermos actuar, ou então, se vamos por nossa iniciativa própria, eles serão muito rudes”²³ (Moran, 23 out. 2003).

O baterista Bill Stewart denuncia a existência de poder envolvido na organização da *jam session*, alertando, com base na sua experiência pessoal, para a imprevisibilidade na ordem da participação dos músicos.

Por vezes subia ao palco e tocava, e noutras ocasiões ficava à espera toda a noite e não tocava porque, apesar de todas as pessoas assinarem uma lista para poderem vir a ser chamadas, havia política envolvida relativamente ao ser ou não chamado para tocar.²⁴ (Stewart, 4 out. 2003)

O líder da “banda da casa” na *jam session* do Lenox Lounge, Patience Higgins, admite que os músicos que conhece não terão de assinar a lista de participação, ao contrário dos participantes desconhecidos.

²² “I know immediately when some of the men I’m playing is listening to me, and that’s the only musicians... I’m probably more clear on it that I was at the when I moved to New York and I was just... I thought that was really something that I was suppose to do, stand back there and play time for people who weren’t listening to me, but now I kind of... to me music is a language, so the fundamental thing that I look for in all music is communication, conversation. So it doesn’t matter if the music is written or improvised. That process of hearing each other and reacting to each other is fundamental, so anytime that’s lost I’m not interested in the project. It’s kind of like I wanna have a dialog whether... even if I’m playing something that’s very simple or if it’s a groove oriented project of some kind of thing where is... I don’t mind playing something simple as a back drop or something else, but I wanna know that there’s a conversation.”

²³ “In New York is not so much like that. You gotta know such and such to get there to play, or you just can just walk up there, and they’ll be really rude.”

²⁴ “Sometimes I would get to play and sometimes I would stay there all night and not get to play, because they would call you up, and everybody would sign a little sheet, but there were also always a little politics involved, as far as you got invited up at what time or whatever.”



PH: Temos algumas pessoas que frequentam a *jam session* com regularidade. Eles vão aparecendo. Alguns não vêm todas as semanas, mas outros participam regularmente nas *jam sessions*.

RP: Também têm de assinar a lista de participação também, ou se forem conhecidos...?

PH: Se eu os conhecer, não têm de se preocupar em assinar, não.²⁵ (Higgins, 20 jul. 2005)

John Fransworth, líder da “banda da casa” na *jam session* do Smoke, afirma utilizar diferentes critérios para a participação dos músicos. A sua utilização dependerá do facto destes serem conhecidos ou não, ou até mesmo do nível das suas capacidades musicais.

Quero dizer, algumas vezes se chamo dois ou três sopros, e se vejo uma terceira pessoa a preparar o instrumento, e especificamente se sei quem é essa pessoa, posso não... Poderei dizer: “Tudo bem!”, ou se ele subir ao palco, não lhe pedirei para sair. Contudo, se é alguém que não sabe tocar, direi: “Ei, não te convidei para subir ao palco!”, e impeço-o dizendo: “Não! Eu chamo-te e tocas quando te chamar!”. Temos de ser capazes de impedir algumas destas situações.²⁶ (Farnsworth, 6 jun. 2005)

REGULAÇÃO

No decurso da *performance* em *jam sessions* em Nova Iorque, os músicos utilizam várias formas para expressar críticas. Alguns referem que nas *jam sessions* contemporâneas, a demonstração das críticas tende a ser pouco marcada. Segundo o guitarrista Ben Monder, as críticas não são demonstradas com a frequência que seria de desejar. Monder defende que poucos músicos são frontais neste sentido, e que seria proveitoso para todos os envolvidos no processo da *jam session* haver uma maior abertura na elaboração e recepção de críticas. Segundo o guitarrista e dada a sensibilidade de grande parte dos participantes, poucos são aqueles que criticam de forma clara e frontal.

²⁵ “PH: We have some regulars. They come around. They don’t come around every week or something, you know, but we have regular guys who come down to jam sessions.

RP: They have to sign the sheet too, or if you know them...?

PH: If I know them they don’t have to worry about to sign, no.”

²⁶ “I mean, sometimes like if I call up two or three horn players and if I see a third person getting his horn out, and specifically if I know who it is, I might not...I’ll say: ‘Go ahead, man!’ or else if he jumps up I won’t yank him down. But if it’s someone that I don’t know and if is someone that sucks I’ll say: ‘Hey man, I didn’t invite you up here!’, and I’ll just stop him. I’ll say: ‘Man, no. I’ll call you up, then you’ll play when I call you up’. You have to be able to stop some of this.”



B.M: É raro as pessoas juntarem-se e partilharem críticas construtivas. Penso que as pessoas são demasiado sensíveis, a não ser que se conheçam mesmo bem, e ninguém pede isso ou se voluntaria para isso. Quase desejo que as coisas fossem diferentes, e que as pessoas fossem mais abertas e honestas nesse aspecto.

R.P: Então, se às vezes não gostas de alguma coisa, talvez preferes não dizer nada, porque isso poderia magoar...

B.M: Não! Nunca se diz nada... Conheço algumas pessoas que abrem a boca, mas isso é muito raro.²⁷ (Monder, 10 set. 2004)

Outros músicos acreditam que poderiam por vezes ser tomadas atitudes mais duras na demonstração das críticas no contexto das *jam sessions*. Aaron Goldberg refere a existência de uma excessiva complacência por parte dos músicos no que diz respeito à permissão de atitudes criticáveis, sugerindo a aplicação de sanções que desencorajem comportamentos inaceitáveis no contexto de *jam sessions*.

Penso que deveria ser sabido que se não és assim tão bom... se isso tivesse acontecido há trinta anos atrás, ele teria sido agredido. Os outros músicos ter-se-iam voltado, pegado nele, e tê-lo-iam atirado para fora do palco. Nos dias de hoje as pessoas são demasiado bondosas. Não pegam neles e atiram-nos para fora do palco.²⁸ (Goldberg, 16 nov. 2003)

JoAnne Brackeen partilha da mesma perspectiva, referindo que nos anos 60 e 70 do século XX os requisitos de participação em *jam sessions* eram mais exigentes, sendo necessário um reconhecimento prévio das capacidades musicais dos participantes.

A música nessa altura [há trinta ou quarenta anos], naquela fase era baseada na qualidade dos músicos [...]. Portanto, antigamente [...], não poderias tocar a não ser que fosses mesmo bom, e então conhe-

²⁷ "B.M: It's rare that you get together and actually like give each other constructive criticism. I think people are a little too sensitive for that, unless you know them really well, and almost nobody asks for that and nobody volunteers it. I mean I almost wish it were different and people were a little bit more forthcoming and honest.

R.P: So maybe sometimes if you don't like something, maybe you just prefer not to say anything because you're gonna hurt...

B.M: Oh no, you never say anything... I mean I know a couple of people that open their mouth, but that's rare."

²⁸ "I think it would have been known that if you weren't great... if that had happened thirty years ago, he would have been beaten. You know, other musicians would turned around and picked him up and thrown him off the stage. People are nice these days. They don't pick them up and throw 'em off the stage."



cerias novas pessoas e eles conhecer-te-iam, e partilhariam ideias... acho que isso é o mais importante.²⁹ (Brackeen, 5 ago. 2004)

A pianista afirma que a falta de competência dos músicos, naquela altura, poderia levar à sua expulsão.

J.B: Bem, as regras que existiam eram muito simples. Tinhas de saber tocar. Agora não sei que regras existem, não existem essas regras.

R.P: Então para tocar, quer dizer...

J.B: Tinhas de conhecer o teu instrumento; tinhas de conhecer todas as composições que estavam em voga, tinhas de conseguir tocar em todas as tonalidades, e em qualquer tempo.

R.P: Queres dizer, como por exemplo seguir a harmonia, definir os acordes...

J.B: Com certeza. Tinhas de saber isso tudo antes de entrar numa *jam session*.

R.P: O que poderia acontecer se isso não... se participasses e não soubesses o repertório, ou não soubesses tocar nesta tonalidade?

J.B: Eles pedir-te-iam para sair do palco imediatamente. Havia um respeito total pelo conhecimento da música por parte dos músicos... naquela altura.³⁰ (Brackeen, 5 ago. 2004)

Alguns músicos consideram este tipo de reprimendas exagerado. Patience Higgins condena actos de violência para expressar críticas no contexto das *jam sessions*, argumentando a existência de outros modos para consciencializar os músicos de que ainda não se encontram desenvolvidos musicalmente para actuar de forma proficiente nesta ocasião performativa.

Quero dizer, antigamente as pessoas vinham para humilhar aqueles que subiam ao palco e não sabiam tocar. Mas eu sou de uma era di-

²⁹ "Music then [30 or 40 years ago], at that point was based on how well people played [...]. So in the old days [...] you couldn't sit in unless you really could play and then you got to meet new people and they got to meet you, and share ideas, and I think that was the most important thing."

³⁰ "J.B: Well, the rules that used to be were very simple. You just had to be able to play. Now, I don't know what the rules are now, they don't have those rules.

R.P: So to play, you mean...

J.B: You had to know your instrument; you had to know all the tunes that were going on, you had to be able to play at any, in any key, at any tempo.

R.P: You mean, like follow the changes, define the chords...

J.B: Of course. You had to know all of these before you went in to the session.

R.P: What could happen if that wouldn't... if you'd go and play and you didn't know this tune or you didn't know to play in this key?

J.B: They would ask you to get off the bandstand, immediately.

There was total respect for the musician knowledge of music at that, in that era."



ferente. Não acho que se tenha de ser violento em relação a isso [risos]. Podemos fazer entender a alguém que precisa de ir para casa e fazer mais trabalho de casa antes de voltar a sair.³¹ (Higgins, 20 jul. 2005)

O saxofonista admite por vezes abordar alguns músicos, aconselhando-os a trabalhar vários aspectos, tais como conhecimento teórico, técnica instrumental e linguagem. Deste modo, Higgins evita humilhar músicos publicamente. O saxofonista refere também que, para minimizar os efeitos negativos da falta de capacidades musicais dos participantes, tenta por vezes encurtar a duração da *performance*.

Uma vez que a situação já se está a desenrolar, é muito difícil fazer alguma coisa. Não posso parar no meio da *performance* e dizer a alguém para parar de tocar. Então, talvez torne a *performance* mais curta, ou encontre outra maneira de sair do processo, e tenha uma pequena conversa com ele em privado e lhe diga para voltar numa outra altura, e “a propósito: necessitas de ouvir o Elvin Jones, ou o Roy Haynes, ou o Max Roach!”, e lhe dê algumas recomendações. Certas pessoas só precisam de alguma orientação. É do tipo: “Já ouviste o Philly Joe Jones a tocar com o Miles neste disco... o ‘Steaming’? Deverias ver isso! Quando fizeres *trades* de quatro compassos, tens de saber onde estás na estrutura. Não se trata de algo aleatório!”. Ou talvez: “Já ouviste o que o Roy Haynes fez com...”. Podemos aconselhar sem sermos cruéis. Quero dizer, por vezes algumas pessoas vêm tocar e não estão mesmo preparadas para estar no palco. Isso acontece.³² (Higgins, 20 jul. 2005)

As críticas podem ser também aplicadas de forma menos evidente, através de olhares, sorrisos, ou mesmo de indiferença ou desprezo para com aqueles cujo comportamento é criticável.

³¹ “So, I mean, back in the older days people would come to blow... guys getting up on the bandstand and not being able to play. But I’m from a different era, I don’t think you have to get violent about it (laughs). You know, you can have a person know that they need to go home and do some more homework, before they come back out.”

³² “Once you’re into the thing it’s very hard to do something. You just can’t stop in the middle of the song and tell the guy to stop playing. So, you’d might cut the song short or find a way to get out of the song and you can just have a small conference with him on the side and ask him to come back at another time and ‘by the way, you should be listening to Elvin Jones, or Roy Haynes, or Max Roach!’ and give him some recommendations, you know. Some people just need some guidance. It’s like: ‘Oh, have you heard Philly Joe playing with Miles on this... on ‘Steaming’ album? You should check that out, man! So when you take fours, you have to know where you are in the tune. It’s just not wild random stuff’. So maybe: ‘Hey man, did hear what Roy Haynes did with...’, you know. You can give advise without being cruel. I mean, sometimes people do come up and they’re just not ready to be up there. That happens.”



CONTEXTO PARA A VIDA PROFISSIONAL

À guisa de conclusão, argumento que as *jam sessions* constituem um contexto significativo para o estabelecimento de relações entre músicos de jazz em Nova Iorque. No âmbito desta ocasião performativa, estes conhecem outros elementos da *jazz scene* e estabelecem o seu estatuto. O conhecimento de outros músicos poderá originar futuras relações musicais e o desenvolvimento de novas abordagens à improvisação no jazz. As *jam sessions* constituem igualmente um contexto fundamental para a integração de músicos na vida profissional através do seu recrutamento no decurso da ocasião performativa para o mercado profissional.

No contexto das relações sociais e musicais entre músicos em *jam sessions*, proferem-se críticas que asseguram a regulação da ocasião performativa, servindo para demonstrar os valores musicais e comportamentais vigentes na *jazz scene*. Alguns músicos defendem que o processamento das críticas deve ser efectuado de forma severa. Outros sustentam que as críticas devem ser proferidas cordialmente e em privado. Contudo, muitas vezes estas são proferidas através de olhares, indiferença ou verbalmente, a posteriori.



REFERÊNCIAS

- Béhague, Gerard. ed. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, CT: Greenwood Press, 1984.
- Berliner, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Cameron, William Bruce. “Sociological Notes on the Jam Session”. *Social Forces*, n. 33, p. 177-182, 1954.
- Catalano, Nick. *Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter*. Nova York: Oxford University Press, 2000.
- Deveaux, Scott. “The Emergence of the Jazz Concert, 1935-1945”. *American Music*, n. 7, p. 6- 29, 1989.
- Deveaux, Scott. *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Gabbard, Krin (org.). *Representing Jazz*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Gioia, Ted. *The History of Jazz*. Nova York: Oxford University Press, 1999.
- Gitler, Ira. *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. Nova York: Oxford University Press, 1987.
- Grandt, Jurgen E. “Kinds of Blue: Toni Morrison, Hans Janowitz, and the Jazz Aesthetic”. *African American Review*, v. 38, n. 2, p. 303, 2004.
- Jackson, Travis A. “Jazz as Musical Practice”. In: Cooke, Mervyn; Horn, David (orgs.). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Jackson, Travis A. “Performance and Musical Meaning: Analysing “Jazz” on the New York Scene”. Tese (Doutorado). Columbia University, 1998.
- Jihad Racy, Ali. “Creativity and Ambience: na Ecstatic Feedback Model from Arab Music”. *The World of Music*, v. 33, n. 3, p. 7-28, 1991.
- Jihad Racy, Ali. “The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqasim As a Musical Symbol”. *Ethnomusicology*, v. 44, n. 2, p. 302-320, 2000.
- Lopes, Paul. *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- McLeod, Norma; Herndon, Marcia (orgs.). *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood, PA: Norwood Editions, 1980.
- Nelson, Lawrence D. “The Social Construction of the Jam Session”. In: *Jazz Research Papers (IAJE)*, p. 95-100, 1995.



- Panken, Ted. "Smalls Universe". *Downbeat*, p. 38-45, jun. 2006.
- Peterson, Joseph M. "Jam Session: An Exploration Into The Characteristics Of An Uptown Jam Session". Tese (Mestrado). Rutgers University, 2000.
- Pinheiro, Ricardo. "Aprender fora de horas: a jam session em Manhattan enquanto contexto para a aprendizagem do jazz". *Acta Musicologica*, v. LXXXIII, n. 1, p. 113-134. International Musicological Society, 2011.
- Pinheiro, Ricardo. "Jammin' After Hours: A Jam Session em Manhattan, Nova Iorque". Tese (Doutorado). Universidade Nova de Lisboa, 2008.
- Qureschi, Regula Burkhardt. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis". *Ethnomusicology*, v. 31, n. 1, p. 56-86, Winter 1987.
- Roseman, Marina. *The Performance of Healing*. Londres: Routledge, 1996.
- Schuyler, Philip. "Berber Professional Musicians in Performance". In: Béhague, Gérard (org.). *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, p. 91-148. Greenwood Press, 1984.
- Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Seeger, Anthony. "Ethnography of Music". In: Myers, Helen (org.) *Ethnomusicology: An Introduction*. Londres: Macmillan, 1997.
- Stearns, Marshall W. *The Story of Jazz*. Londres: Oxford University Press, 1970.

Entrevistas

- Colley, Scott Entrevista realizada com o autor, 4 out. 2003.
- Stewart, Bill. Entrevista realizada com o autor, 4 out. 2003.
- Moran, Jason. Entrevista realizada com o autor, 23 out. 2003.
- Goldberg, Aaron. Entrevista realizada com o autor, 16 nov. 2003.
- Payton, Nicholas. Entrevista realizada com o autor, 17 nov. 2003.
- Brakeen, JoAnne. Entrevista realizada com o autor, 5 ago. 2004.
- Pierce, Bill. Entrevista realizada com o autor, 5 ago. 2004.
- Monder, Ben. Entrevista realizada com o autor, 10 set. 2004.
- Farnsworth, John. Entrevista realizada com o autor, 6 jun. 2005.
- Tolentino, Julius. Entrevista realizada com o autor, 5 jul. 2005.



Higgins, Patience. Entrevista realizada com o autor, 20 jul. 2005.

Vines, Melvin. Entrevista realizada com o autor, 3 ago. 2005.

RICARDO NUNO FUTRE PINHEIRO é guitarrista de jazz, compositor e musicólogo. Doutorou-se em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Licenciou-se em Música pela *Berklee College of Music* e em Ciências da Psicologia pela Universidade de Lisboa. Estudou com Mick Goodrick, George Garzone, Ed Tomassi, Ken Pullig e Wayne Krantz. Integrou a Thad Jones/Mel Lewis Big Band e foi colocado na Dean's List da *Berklee College of Music*, como resultado do seu sucesso académico e musical. Foi bolseiro da Fundação Luso-americana para o Desenvolvimento, Fundação Ciência e Tecnologia, Centro Nacional de Cultura e *Berklee College of Music*. Ganhou o prémio de investigação em *Jazz Studies*, "Morroe Berger - Benny Carter Jazz Research Fund" atribuído pela *Rutgers University* e o *Institute of Jazz Studies*, nos EUA. Coordena a Licenciatura em Jazz e Música Moderna na Universidade Lusíada de Lisboa e lecciona também na Escola Superior de Música de Lisboa. Coordena o Mestrado em Ensino da Música na Academia Nacional Superior de Orquestra (Metropolitana) e Universidade Lusíada de Lisboa. Tem apresentado inúmeras comunicações e artigos em Portugal e no estrangeiro sobre jazz, aliando perspectivas musicológicas e históricas. Publicou em revistas como a *Acta Musicologica* da International Musicological Society editada por Philip Bohlman. Enquanto músico, actuou nos mais importantes locais de *performance* em Portugal, tais como o Rivoli (com o Remix Ensemble e Peter Erskine), ou o Teatro São Luiz. Em 2010 lança um disco com Christopher Cheek, Mário Laginha, Alexandre Frazão, Demian Cabaud e João Paulo Esteves da Silva, editado pela editora espanhola Fresh Sound Records.