

## **Produção artística como parte da pesquisa musicológica: análise do caso Juan Tizol**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

*Eduardo D'Urso Hebling*  
*durso@eduhebling.com*

**Resumo:** Pode uma pesquisa musicológica ter algum benefício se agregada à uma pertinente produção artística? Neste artigo vamos apresentar um estudo de caso sobre o músico Juan Tizol, cuja compreensão, dentro de um complexo contexto cultural e social, necessitou do apoio de várias disciplinas, como musicologia, análise musical, história, sociologia da arte, mas foi completada somente com a produção de um anexo artístico. O objetivo, aqui, é mostrar um modelo possível de interdisciplinaridade no qual a reflexão artística é seu natural completamento.

**Palavras-chave:** Juan Tizol. Latin-jazz. Jungle music. Jazz.

### **Producing art as part of a musicology research: analyzing Juan Tizol's case**

**Abstract:** Can a musicological research have some benefit if integrated with a concerning artistic production? In this paper I'm going to relate a case study about musician Juan Tizol, whose comprehension, within a complex cultural and social context, needed the support of several disciplines such as musicology, musical analysis, history, sociology of art, but get it's completion only in an artistic appendix. The purpose here is to show a plausible model of interdisciplinary research where artistic reflection is its natural completion.

**Keywords:** Juan Tizol. Latin-jazz. Jungle music. Jazz.

### **1. Introdução**

Neste artigo se baseia em uma pesquisa de mestrado em *jazz* feita na Itália que, apesar do procedimento musicológico adotado inicialmente, foi modificado durante seu desenvolvimento, e culminou com a apresentação de duas composições musicais originais. Nesta pesquisa, o autor colocou-se no papel do músico estudado, buscando analisar o problema a partir de uma perspectiva interna.

Descrever o processo no qual este anexo se tornou necessário e questionar sua validade enquanto pesquisa é o objeto deste artigo. De que maneira uma reflexão teórica pode se relacionar com um trabalho artístico dentro de um mesmo estudo? A posição do pesquisador, que tradicionalmente requer uma distância científica, se enfraquece ou se reforça quando o envolvimento psicológico, intrínseco à criação artística, aparece? Apesar de sua forma estar longe de ser uma proposta de um novo modelo (de fato essa produção artística foi chamada de anexo), houve um diálogo dinâmico entre disciplinas e métodos; mas o que nos faz considerar este caso merecedor de discussão é que o objeto artístico *teve* de ser produzido para o completamento do estudo.

## 2. O homem comum Juan Tizol

Na referida tese, *Una rumba per l'uomo comune*<sup>1</sup>, foi feito um estudo do caso Juan Tizol, trombonista e compositor porto-riquenho, autor de *Caravan* e *Perdido*, entre outros, e que participou ativamente da orquestra de Duke Ellington de 1929 a 1944. Ele foi fundamental no período da *jungle music* Ellingtoniano, ajudando a definir a sonoridade *latina* e *exótica*<sup>2</sup> na orquestra, e, também, como um trabalhador essencial no mundo da arte chamada *Ellingtonia*<sup>3</sup>. Porém, sua figura sofre de um histórico ostracismo por parte da crítica e dos músicos de jazz. O porquê dessa falha histórica era o problema a ser resolvido, e para o qual propusemos, então, algumas possíveis soluções.

Juan Tizol chegou aos Estados Unidos em 1920, com 20 anos<sup>4</sup>, estabelecendo-se em Washington, e mudando-se em 1929 para New York, a convite de Ellington. De formação clássica e de família culta e prestigiosa, ele foi parte da grande leva de pioneiros porto-riquenhos do *jazz* norte-americano graças a Rafael Escudero, maestro e arregimentador<sup>5</sup>. Lembramos que a história de Porto Rico segue tristemente o mesmo roteiro da América colonial, sugada como uma plantação de cana-de-açúcar<sup>6</sup>, tendo, porém, a particularidade de ter sido anexado pelos Estados Unidos em 1898, tornando-se um estado livre associado sem autonomia política e econômica. Este contexto histórico é fundamental para compreender o caso.

Para Gunter Schuller (1969, apud SERRANO, 2012: 171), a importância da sua chegada na orquestra é comparável à de Ivie Anderson e Billy Strayhorn. Ellington dizia que Juanito era “o melhor músico que já tinha encontrado” (ELLINGTON, 1973: 55-56) e que seu som de trombone “presenteou a orquestra com uma nova dimensão sonora” (SERRANO, 2012: 49-51).

Consideramos sua composição *Porto Rican Chaos*, 1935, o primeiro *latin-jazz* original de que se tem notícia. Mas, apesar desta ter indícios suficientes para ter sua primazia confirmada<sup>7</sup>, permanecem inaugurais para este estilo, segundo os textos tradicionais, *Tanga* (de 1943, de Mario Bauzá e Frank “Machito” Grillo) e *Manteca* (de 1947, de Chano Pozo e Dizzy Gillespie). Para Will Friedwald (apud SERRANO, 2012: 231) “Tizol deve ainda ter reconhecida a sua real paternidade do *latin-jazz*”, e segundo Kanzler (apud SERRANO, 2012: 223-224) “ele foi o primeiro compositor de uma grande orquestra a misturar a música latino-americana e o jazz das *big-bands*, e, principalmente, com regularidade”<sup>8</sup>.

### 3. Análise musical

Buscamos, então, na análise musical, eventuais inconsistências estéticas que justificassem o ostracismo do compositor. Escolhemos as 13 peças mais significativas, e as dividimos em *ballads*, *swing*, *latin-jazz* e *exóticas*. Apuramos que, no geral, as melodias tem um uso parcimonioso de notas melódicas, que muitas vezes remetem à clichês de um romanticismo *cinematográfico* (sextas abaixadas, acordes de segundo grau com a quinta abaixada) que provavelmente indiquem um *metier* incorporado por Tizol no período em que tocou no Teatro Howard, em Washington, como também a sua educação de base erudita.

Uma atenção particular foi dada ao grupo *latin-jazz*, onde notamos que a seção **a** representa o mundo latino e a seção **b** o jazz. No **a** a melodia tem amplo respiro e lirismo, que remete às *danzas portorriqueñas* e árias de opereta; a base rítmica é latina, em 2/2; a harmonia é tonal, de ritmo lento, com poucas cadências e bem dosadas transformações de acordes diatônicos. Já na seção **b** aparecem fraseados jazzísticos, *riffs*; o ritmo pode ser *swing*; a harmonia é mais tensa e cerrada, baseada em um contínuo movimento dominante-tônica, típico do jazz. Esta análise gerou um modelo que foi, em seguida, usado na produção do anexo artístico<sup>9</sup>.

As análises feitas trouxeram à luz rigor formal, solidez compositiva, familiaridade com efeitos narrativos e conotações musicais<sup>10</sup> e pioneirismo no *latin-jazz*. A estética, por si só, não trouxe as respostas desejadas. Foi necessário, então, recorrer a conceitos da sociologia da arte<sup>11</sup> para melhor refletir sobre o caso.

### 4. Mundos da arte

*Ellingtonia* absorveu completamente Juan Tizol de 1929 a 1944<sup>12</sup>. Suas escolhas artísticas foram feitas sob o influxo de Ellington, *profissional integrado* neste mundo da arte, profundo conhecedor das técnicas e convenções da produção artística (BECKER, 2004). O diretor representou, também, para o imigrante porto-riquenho, um *opinion leader* que, usando os conceitos do *aparelho cultural* de Wright-Mills (1971), distribui “as definições de realidade, os julgamentos de valor, os padrões de gosto e de beleza”, lembrando que “cada produto artístico pode ser percebido no edifício de prestígio cultural em função da autoridade nacional” (1971: 27). As composições de Tizol eram, também, editadas e arranjadas sob a direção geral de Ellington, e, por isso, muitas vezes registradas em co-autoria. Um caso emblemático é *Caravan*, que na sua primeira versão (1936) era “um tema descartável”<sup>13</sup> surgido no fim de uma seção de gravação, tocado com um *head arrangement*, ou seja um

arranjo standar feito à memória, e *swing*. No ano seguinte, provavelmente devido a sua potencialidade comercial, foi gravada na forma em que entrou para a história, com um arranjo mais específico, de sabor *exótico*. Essa co-autoria, fisiológica em um sistema de trabalho como este, pode ter contribuído, como diluição de autoria, com o enfraquecimento da sua *reputação artística*, na definição de Becker (2004: 370).

Ha também uma lógica de mercado cultural por trás do ostracismo de Tizol, e, com base nos trabalhos de Wright Mills (1971), Glanvill (1989), Roberts (1999), Fabbri (2008) e Negus (2012), propusemos a hipótese de que, em última análise: 1. o personagem Tizol não se enquadrou em nenhum clichê; 2. a sua tendência em colaborar com o que lhe era pedido, aceitando a diluição de seus méritos; e 3. a sua preocupação em melhorar e manter sua posição social, mais do que correr riscos intrínsecos à criatividade de ponta, foram fatores determinantes para a ofuscar a sua posição na história da *jungle music*.

### **5. O anexo artístico: composições**

O fenômeno do ostracismo que acontece sobre o personagem Juan Tizol possui, como pudemos verificar, uma grande quantidade de informações e aberturas para uma ampla discussão interdisciplinar. Produzir este anexo – objeto deste artigo – apresentou uma certa dificuldade, pois se, por um lado, para um compositor com algum *métier* pode ser um exercício simples compor duas peças com um modelo dado, por outro não é simples fazer com que estas sejam lidas como obras e não mero exercícios. Considerados os comentários e críticas das suas várias apresentações públicas, estas peças tem demonstrado a sua independência, porém entendemos que, contudo, não existe uma autonomia estética, pois esta se coloca sempre num plano histórico e social muito mais amplo do que a simples forma.

Claramente é aqui que a pesquisa, como já foi dito na introdução, perde daquela objetividade requerida em trabalhos científicos: é possível ter *de dentro* do problema a justa perspectiva para estudar um fenômeno, ainda mais ensaiando uma *personificação* dos problemas envolvidos? Talvez não seja possível. Porém, estamos falando de interdisciplinaridade; este percurso em busca de Tizol, que passou pela sua biografia, considerou a história da colonização, analisou aspectos de musicologia e etnomusicologia, e utilizou conceitos de sociologia, parece ter no seu desfecho artístico uma justa conclusão.

Vamos apresentar em seguida as duas peças, buscando evidenciar, em uma breve análise, justificção e pertinência destas com a parte teórica do trabalho.

**Juanito.** (lead sheet completa em anexo) Tentamos, nesta peça, criar uma nítida divisão dialógica entre dois mundos sonoros que se confrontaram na vida de Tizol. Temos a música *latina* nas seções **a**, e o jazz, nas seções **b**. A forma, aqui, é **a - b - a**, escolha estilística feita para remeter a um jazz mais contemporâneo e não histórico.

O tema **a** é construído sobre o ritmo da *bomba puertorriqueña*, com seu *cinquillo* típico (cf. Exemplo 1). Escrever sobre este acentos revelou-se um pouco difícil, pois usa uma *clave* de um compasso somente, e apresenta seu característico acento no tempo 4 que parece frear um pouco o ritmo que, por ser *latin*, parece pedir mais liberdade (teria sido o ritmo de *bomba* um motivo de não apreciação do *latin-jazz* de Tizol?). Para contornar este problema foi usado um fraseado mais largo, no qual tercinas de semínimas no fim de cada semifrase atenuam a dureza deste acento.

O tema **a** é de amplo respiro, *cantabile*, em tonalidade de C maior. Este tema foi desenvolvido com um uso parcimonioso da transformação de acordes, no qual as tensões aparecem gradualmente, e mantém uma sólida relação tonal – #V7 - #I°, bV7 – bI, I com a terça ora maior, ora menor (Exemplo 2).

Como contraste, a seção **b** apresenta substituições típicas de procedimentos modais do jazz contemporâneo, mudando de maneira evidente a cor da harmonia, para definir mais claramente o encontro dos dois mundos musicais. O mundo *jazz* portanto aparece como expressão de contemporaneidade, como, talvez, Tizol o tenha vivido quando da sua transferência aos Estados Unidos (Exemplo 3).

**Guaranya.** Este título presta homenagem ao estilo paraguaio e se baseia em escolhas mais subjetivas que no caso de *Juanito*, considerando uma possível personificação da vivência de Tizol. A rítmica do tema na seção **a** se baseia na *zamba* argentino-chilena, enriquecida com uma seção **b** que lembra a valsa brasileira. Não há, aqui, um reflexo formal da obra de Tizol, mas, sim, motivações políticas para criar uma  *fusão simbólica* de elementos. A harmonia também joga com a transformação dos acordes. A parte **b**, de contraste, apresenta uma valsa que remete ao Brasil. Imaginei, aqui, que Tizol pudesse ser um paraguaio, oriundo de alguma região pobre de fronteira, e que tentasse se relacionar com uma música nacional em sua composição – brasileira, neste caso.

## 6. Conclusão

A pesquisa em música, mesmo quando focalizada na performance do próprio instrumento ou de composição e arranjo, necessita da interdisciplinaridade entre áreas afins – como a musicologia, etnomusicologia, antropologia, sociologia da arte e história – para uma correta visão dos fenômenos. Não há como ignorar o ambiente no qual um artista – ou seu produto artístico – foi formado e divulgado enquanto produto cultural e simbólico. No caso aqui apresentado, vimos como a resposta ao problema acadêmico (o porquê da exclusão de Juan Tizol da história do *jazz* ) não se efetivou senão com um percurso através de história, análise musical, análise social e reflexão artística.

Sobre esta última, considerada no trabalho como um *anexo artístico*, podemos dizer que ajudou a enriquecer a compreensão do problema, pois, retomando o fator artesanal, intrínseco a toda obra de arte, ela mostrou que o fator humano, pessoal e psicológico, tem grande determinação em fenômenos onde a pesquisa, muitas vezes, os considera apesar das individualidades, e não graças a elas.

Quem vos escreve, como Juan Tizol, migrou para um país estrangeiro, onde trabalhou por 25 anos como músico, deparando-se com todos os problemas do caso: 1) a negociação cultural como necessidade trabalhista; 2) a inicial, aparente vantagem de ser um músico vindo do Brasil, tradicional *plantação colonial* de boa música; 3) a cobrança da nova sociedade em relação a *como deve ser um brasileiro para ser autêntico*; 4) a subsequente desilusão de encontrar-se preso em um *produto exótico de exportação*; 5) o paradoxo de, na devida distância, poder rever a própria cultura sob novos influxos, mas ter que manter o *exotismo* que o mercado pede. A tese, da qual este artigo é baseado, é portanto um trabalho feito “de dentro” do campo de estudo, e este envolvimento, bem como esta conclusão artística, foi inevitável.

## 7. Referências

- BECKER, Howard. *I mondi dell'arte*. Bologna: Il Mulino, 2004.
- DIETRICH, Kurt. *Duke's bones: Ellington's great trombonists*. Rottenburg N. (Alemanha): Advance Music, 1995.
- ELLINGTON, Edward K. *Music is My Mistress*. Garden City: Doubleday & Company, 1973
- FABBRI, Franco. *Around the clock: una breve storia della Popular Music*. Druento (TO): UTET Libreria, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FRIEDWAL, Will. *Program notes for Caravan: A Musical Adventure with the Latin Jazz Genius of Duke Ellington and Juan Tizol*, concerto no Concert Hall de New York, 13 de junho, 1988.
- GALEANO, Eduardo. *Le vene aperte dell'America Latina*. Sperling & Kupfer Editori, Milano: Sperling & Kupfer Editori, 1997.
- GLASSER, Ruth. *My music is my flag: Puerto Rican musicians and their New York Communities 1917-1940*. Los Angeles: University of California Press, Berkeley, 1995.
- HEBLING, Eduardo. *Una rumba per l'uomo comune: il ruolo di Juan Tizol nell'orchestra di Duke Ellington e nell'affermazione del latin-jazz*. Adria, 2013. 185 pag. Tese de Mestrado. Conservatorio Statale di Musica "Antonio Buzzolla", Adria (RO) Italia, 2013. (Orientador: Bruno Cesselli. Co-orientadora: Patrizia Veclani).
- MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. London: Univ. Chicago Press, 1961.
- NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction.*, Cambridge: Polity Press, 2012.
- POLLILLO, Arrigo. *Jazz..* Milano: Arnoldo Mondadori Editori, 2009.
- ROBERTS, John S. *Latin Jazz. The First of the Fusions, 1880s to Today*. New York: Schirmer Books, 1999.
- SERRANO, Basilio. *Juan Tizol: his caravan through american life and culture.*, Bloomington: Xilibris, 2012.
- ZENNI, Stefano. *Storia del jazz: una prospettiva globale*. Viterbo: Nuovi Equilibri, 2012.
- WRIGHT MILLS, Charles. *L'apparato culturale*, in WRIGHT MILLS, Charles. *Sociologia e conoscenza.*, 23-42, Milano: Bompiani, 1971.

## Notas

- 
- 1 HEBLING, Eduardo. *Una rumba per l'uomo comune: il ruolo di Juan Tizol nell'orchestra di Duke Ellington e nell'affermazione del latin-jazz*. Adria, 2013. 185 pag. Tese de Mestrado. Conservatorio Statale di Musica "Antonio Buzzolla", Adria (RO) Italia, 2013. Orientador: Prof. Bruno Cesselli.
  - 2 Utilizamos, aqui, a acepção comum do termo, sem maiores aprofundamentos, da mesma maneira em que este aparece nos trabalhos de Stefano Zenni (2012), Gunter Schuller (1969), Arrigo Pollilo (2009).
  - 3 Termo correntemente usado pelos estudiosos de Duke Ellington, para designar não somente a orquestra, mas também o *management*, a comunicação, o trabalho de copista, as temporadas de dança e espetáculo. Entre estes estudiosos está o prof. Luca Bragalini para quem vão agradecimentos incondicionados por ter despertado em mim, através de Ellington, a curiosidade acadêmica.
  - 4 Citações biográficas encontradas principalmente na exaustiva e bem documentada biografia feita por Basilio Serrano em 2012.
  - 5 Um livro de referência para aprofundar a importância dos porto-riquenhos na música dos Estados Unidos é *My music is my flag: Puerto Rican musicians and their New York Communities 1917-1940* de Ruth Glasser.
  - 6 Conforme Eduardo Galeano em *Le vene aperte dell'America Latina* (1997).
  - 7 Trata-se de uma composição latina original, escrita intencionalmente para esta fusão, gravada por uma orquestra norte-americana, em solo norte-americano, que misturava, metodicamente, elementos melódicos, rítmicos e harmônicos genuínos da música latina (pois compositor era de Porto Rico portanto *genuíno*), e do *swing* do qual o diretor era uma reconhecida autoridade.
  - 8 No trabalho de referência, sugerimos três categorias para melhor situar a obra de Tizol no *corpus* da fusão *latin-jazz*, para melhor compreender, talvez, o porquê do seu ostracismo. 1) fusão fisiológica: todo o percurso

---

inicial – de meados do século XIX em diante – da música latina nos Estados Unidos, causando, com naturais fricções culturais, alguma fusão involuntária; 2) fusão estética: existe uma tentativa consciente de, tendo bem definidos os confins entre *convenção e desvio* (MEYER, 1961), instaurar-se uma busca de uma fusão sobre bases estéticas – é o caso Ellington-Tizol; 3) fusão simbólico-política: como no caso de *Tanga* (1943) de Bauzá, a fusão se baseia no encontro dos ideais libertários do *bebop* sobre uma base popular e alternativa (modal) da música cubana. Talvez por isso essa fusão obteve maior força de divulgação – e, por consequência, de primazia.

9 Este modelo recalca de perto a forma de *Conga Brava*, 1940, verdadeiro manifesto do novo estilo, quando a *mutação estilística* se torna *convenção*. Segundo as categorias de Becker (2004: 321), o percurso da mutação estilística se dá em três estágios: *deslizamento, distanciamento, convenção*.

10 Meyer define conotações como “those associations which are shared in common by a group of individuals within the culture. Connotations are the result of the associations made between some aspect of the musical organization and extramusical experience” (MEYER, 1956: 256-60).

11 E a coorientadora Patrizia Veclani, da área sociológica

12 Ele chegou a voltar à orquestra em outras duas ocasiões: de 1951 a 1953, e em 1960. Nestes intervalos, ele trabalhou com Harry James, Woody Herman, Benny Carter, Bing Crosby, Nelson Riddle - Frank Sinatra (em 11 Lps), Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Louis Prima, Peggy Lee, Sara Vaughan, Flo Ziegfeld.

13 Como lembra o trompetista Rex Stewart (1991, apud SERRANO, 2012: 324)