

Miles Davis e suas pulsões modais – psicanálise & estética blues

Miles Davis and his modal drives – psychoanalysis & blues aesthetic

Miles Davis y sus impulsos modales: psicoanálisis y estética del blues

Miles Davis et ses pulsions modales – psychanalyse & esthétique blues

LUÍSA APARECIDA COSTA
GUILHERME MASSARA ROCHA

O objetivo desse artigo é explorar, a partir da obra do compositor e trompetista norte-americano Miles Davis, a riqueza do debate entre a música e a psicanálise. A partir de um delineamento que acompanha o desenvolvimento de parte do percurso do artista, buscamos compreender os pulsos alternados de destruição e criação que cingem sua obra musical, em grande medida inclassificável. Nesse percurso, mobilizamos elementos críticos referentes à criação estética que advêm da diáspora africana na América do Norte, culminando na noção de *estética blues*. E a partir dos desdobramentos dessa noção, buscamos explicitar e discutir elementos de criação, sublimação e refundação na obra de Miles Davis, cuja dinâmica pulsional nos pareceu notável e dotada de forte apelo dialógico com a psicanálise.

Palavras-chave: Pulsão. Criação. Destruição. Sublimação. Estética blues.

Miles Davis: nota biográfica acompanhada de um prelúdio sobre as pulsões em Freud

Miles Dewey Davis III, nascido em 26 de maio de 1926, foi um trompetista, músico de jazz, líder de banda e compositor norte-americano. O músico figura no hall dos ícones mais influentes e fundamentais da história do jazz e da música do século XX. A obra de Miles Davis é marcada pela postura do artista em adotar uma multiplicidade de direções musicais em uma carreira que se estende por cinco décadas, e que o manteve na vanguarda dos principais desenvolvimentos estilísticos do jazz. Natural de Alton, Illinois, e criado em East St. Louis, Davis saiu para estudar na Juilliard, prestigiada escola de artes em Nova York, desistindo dois semestres depois, concomitantemente à sua estreia profissional como membro do quinteto de *bebop* do saxofonista Charlie Parker, entre 1944 e 1948.

Convictos de que a obra de Miles Davis é uma fonte riquíssima de elementos que põem em cena a subjetividade em suas clivagens, claudicações e soluções criativas; e tendo ainda em conta o teor imperativo da presença dos impulsos nas diferentes configurações assumidas por ela, permitimo-nos aqui um breve excurso pela noção de pulsão em Freud.

A pulsão é um conceito fundamental da psicanálise e, ao iniciar seu texto *A pulsão e seus destinos* (1915/2020b), Freud a define como um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, que responderia como um representante psíquico dos estímulos que têm origem no interior do corpo e que “alcançam a alma. Algo como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal” (1915/2020b, p. 25). A primeira divisão sugerida por Freud, em relação às pulsões, foi entre as pulsões do Eu ou de autoconservação, e as pulsões sexuais. Em *Além do princípio de prazer* (1920/2020a), Freud apresenta sua reformulação do dualismo pulsional, com os conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte.

Nesse último texto, lemos também uma de suas proposições mais célebres acerca da pulsão: a de que ela atua como uma força constante, diferenciando-se do estímulo mecânico contingente, que se daria como uma força momentânea. Freud propõe a denominação de “necessidade” ao estímulo pulsional, e de “satisfação” ao que seria basilar para a suspensão dessa necessidade. Para alcançar essa satisfação, seria indispensável um rearranjo mais adequado da fonte interna dos estímulos. Ao afirmar a diferença, Freud (1920/2020a) reafirma a ancoragem real da pulsão, irredutível em seus

apelos de satisfação: “Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela” (p. 26).

Antes mesmo de toda essa série de elaborações sobre as pulsões, Freud formulara a hipótese do aparelho psíquico com base no modelo energético da física, com seu recorte na termodinâmica, que é a responsável por estudar as relações entre calor, trabalho e formas de energia diversas. A emergência desse campo se dá perante a necessidade de desvendar o funcionamento das máquinas a vapor, imensamente utilizadas na produção industrial do século XIX. As resultantes dos estudos da termodinâmica modificaram os modos com que a ciência clássica entendia a natureza, passando da concepção de uma máquina controlável e previsível para uma máquina que se comporta por meio de processos irreversíveis, caóticos e que tendem à morte dos sistemas. Segundo Pereira (2011), as “formulações [da termodinâmica] levaram à descoberta de que o devir resulta do caos, da desordem” (p. 25), ratificando nossa proposta de investigar a criação a partir da destruição. Freud, em sua segunda tópica, (1920/2020a) reconhece o caráter elementar, primitivo e pulsional da compulsão à repetição em relação ao princípio de prazer, abrindo com isso uma via fértil de investigação sobre as relações entre modalidades entrópicas de criação, para além de uma compreensão linear e progressista do processo criativo.

Freud relaciona o surgimento da vida e de suas tensões ao caráter conservador da pulsão. A ênfase recai sobre a retomada de que a vida surge a partir de perturbações externas na matéria inanimada. A tensão que daí resulta seria suficiente para colocar a trabalho o funcionamento do primeiro movimento da pulsão: retornar a um estado anterior. Daí o caráter conservador das pulsões – e da pulsão de morte em particular – suspendido ao caráter necessário da descarga e/ou da satisfação.

As pulsões orgânicas conservadoras assimilaram cada uma dessas modificações impostas ao curso de vida do organismo e as preservaram para a repetição, passando assim a impressão enganosa de forças que anseiam por mudança e progresso, enquanto, na verdade, procuravam apenas alcançar uma antiga meta por caminhos antigos e novos. (FREUD, 1920/2020a, p. 135).

A partir da introdução do conceito de narcisismo, todavia, Freud seria capaz de reconhecer, tal como procuramos explicitar noutro lugar, “um tipo de ação distópica da pulsão de vida no seio do Eu, que desvia os percursos de auto-preservação na direção da preservação de motivos de preservação da coerência identitária do Eu” (2023, p. 296).

Antecipando algumas de suas conclusões acerca da pulsão de morte, Freud percebe – todavia ainda sem nomeá-lo explicitamente – que a autopreservação não é um impulso orgânico-adaptativo unidirecional, que teria a vida, sua expansão e/ou preservação como causa irreduzível. Distinta de um instinto de sobrevivência, a pulsão de autoconservação não é estranha à ação da pulsão de morte, e sua meta é a conservação de formas instituídas ou instituintes. O que poderia nos conduzir a concebê-la ainda em sua força mimética, de criação. Ou, por outro lado, em seu matiz de rigidez imperativa, de resistência ao caos, ou à disseminação/dissolução da forma.

A diáspora, o afro-modernismo e o continuum de uma estética blues

*I have to change, It's like a curse.*¹ (Miles Davis)

Nenhum outro músico de jazz, e quase nenhum de outras searas, tão consistentemente se dirigiu a novos territórios artísticos ao longo de uma carreira tão longa como Miles Davis. Através de todas essas mudanças, no entanto, o blues atuou como um fio contínuo, substrato possível para as conexões que a partir dali se formaram, inclusive para o seu engajamento no que foi chamado de afro-modernismo.

Ramsey Jr. (2003) vê o afro-modernismo como menos fundamentado no estilo musical ou na estética do que em um fenômeno social: a migração em massa de afro-americanos do sul rural para o norte urbano na primeira metade do século XX. O afro-modernismo se manifestaria em esforços para justapor e misturar terrenos e atributos. Seu principal canal musical — e seu mais rico e flexível mediador — é o blues. A própria rubrica de Ramsey representa um movimento dedicado a identificar e a analisar movimentos artísticos do século XX que haviam sido excluídos pelo conceito e pela retórica do alto modernismo europeu, que, como Scott DeVeaux (1991) apontou, serviu como um quadro problemático para discutir o *bebop*², por insistir na autonomia da arte de forças sociais como raça, política e posição social. A dificuldade do modernismo europeu em reconhecer práticas de composição que envolviam o improvisado que emergia de sujeitos afro-americanos também não facilitou o enquadramento e o estatuto do jazz em certas categorias e análises, mantendo-o como um fenômeno de transição ou de

¹ “Eu preciso mudar, é como uma maldição.” Tradução nossa. Referenciado em Ian Carr (1998). *Miles Davis: The Definitive Biography* (p. 209). Harper Collins.

² Bebop é um tipo de jazz moderno, com sua origem no início dos anos 1940. As raízes do bebop partem do blues e da swing music e envolvem tempos rápidos, improvisação, harmonias complexas, progressões de acordes e um foco maior no virtuosismo individual que compõe o coletivo da banda.

opacidade musical por um longo tempo, antes de reconhecê-lo em sua autonomia. Fato é que a obra - em grande medida inclassificável de Miles Davis – se equilibra em transições de gêneros musicais que tomam de empréstimo ao leito do blues algumas de suas coordenadas fundamentais. Como explicita Tony Bolden (2020), para além da herança cartesiana que inverte sobre o campo da música – e que insiste na separação entre a sensibilidade e o pensamento – o blues engendra uma “sensualidade” que se põe como “elemento essencial do processo cerebral”, constituindo um “aspecto fundacional da musicalidade blues” (p. 44). Como veremos nesse artigo, o vigor pulsátil e pulsional da obra de Miles Davis decorre, em grande medida, dessa dobradiça que articula a sensibilidade livre e criativa do improviso e da experimentação constante com uma reflexividade própria a seu processo composicional.

Lester Melrose (1970), diretor de gravação da RCA Victor³, responsável pela série Bluebirds⁴, tem uma famosa declaração de que os artistas de blues dificilmente conseguiam performar a mesma canção da mesma forma, mais de uma vez. Se a improvisação pode ser definida como a composição na hora da performance (Titon, 1978), podemos inferir que, naquele momento, o modo de pensar artístico acerca do improviso é exposto de uma forma que se distingue do processo criativo recluso que pode envolver um poema, uma pintura ou qualquer outro modo de presença estética que não esteja sendo produzido às vistas de outras pessoas. Somado ao modo precário com que se deu a emergência do blues primitivo, é pungente ressaltarmos que a dinâmica do improviso, da criação instantânea e espontânea com algo que se tem nas mãos ou nas pregas vocais, é um atributo fundamental não só para o jazz, mas também na definição de estética blues. O improviso musical, que não necessariamente coincide com a liberdade absoluta de produzir sons aleatoriamente, implica num modo de produção de fluxos sonoros que, a um só e mesmo tempo, advêm do Outro e dele se separam. Do mesmo modo que a sintaxe e a semântica musical engendram possibilidades de improvisação no âmbito de uma performance, a trama de contingências formada a partir de performances em conjunto – pensando aqui num grupo de jazz ou blues, exemplarmente – inauguram potencialmente séries imprevistas, impensadas, e que só se declinam a partir dessas

³ RCA Records é uma gravadora nos Estados Unidos, fundada como Victor Talking Company, funcionou como uma companhia independente até 1929 e ficou conhecida como RCA Victor de 1929 até 1968.

⁴ Bluebird Records é uma gravadora mais conhecida por seus lançamentos de baixo custo, principalmente de blues e jazz e músicas infantis nas décadas de 1930 e 1940. Foi fundada em 1932 como um selo subsidiário, com um preço mais acessível, da RCA Victor.

condições. O improviso exalta, por um lado, o caráter de ligações de Eros, ao expandir um discurso musical no interior de trilhamentos possíveis, ainda que improváveis. Mas seu flerte com os poderes de Tânatos não é menor, e se traduz por vezes na direção assinalada por uma nota “errada”, um pequeno objeto sonoro que, ao cair do discurso musical por acidente seria, no dialeto de Miles Davis, imediatamente incorporado ao movimento da improvisação dando a ela, eventualmente, a nova contingência de sua direção maior. Tomando de empréstimo aqui as palavras de Eduardo Seincman (2001) a propósito de Beethoven, também em Miles Davis se pode observar “uma grande síntese entre continuidade e fragmentação, entre o tempo e o espaço” (p. 119)

As declarações de Davis nos convidam a considerar e a visitar seu trabalho sob essa luz transitória. Posicionado entre o norte e o sul, sua cidade natal de East St. Louis, Illinois, situava-o em uma encruzilhada na vida musical negra. A região era rica em história da música e tradições, e sua infância transcorreu sem privações severas e com relativo acesso cultural. Era importante para Davis rejeitar não somente a noção de que o blues simplesmente expressava agruras e tormentas nascidas do sofrimento massivo, mas descartar toda a ideia de que essa forma musical necessariamente constituía uma espécie de autoexpressão transparente, não mediada por uma sensibilidade crítica nutrida e informada por escolhas artísticas. Sem deixar de ser um modo de expressão imanente da transfiguração estética implicada nos horrores da diáspora, em Miles Davis o blues se expande como objeto, como linguagem e como forma. Ao preferir o termo “blues aesthetic” à noção de estética Afro-Americana, Richard Powell (1989) argumenta que a designação *Afro-American* abarca simultaneamente designações culturais e raciais, mas que ele não se sente confortável com “a implicação de que uma estética seja baseada somente em raça” (p. 21). Nem todos os Afro-Americanos pensam sobre arte da mesma forma, alguns se interessam pela cultura Afro-Americana (muitos, a maioria certamente), mas outros não. Assim como alguns sujeitos e coletivos Euro-Americanos também se interessam pela cultura Afro-Americana, a celebram e recriam-na a seu modo. Finalmente, “uma parte significativa do estudo da cultura Afro-Americana repousa sobre observar o longo-alcance das influências dessa cultura, a despeito da raça ou etnicidade dos artistas envolvidos” (p. 21); “o blues é uma *presença evocativa*, que afeta e que persiste em toda abertura artística feita na direção dos povos negros americanos” (p. 23, grifo nosso). Ou seja, a partir de evocações sensórias e significantes cujo berço diz das

marcas da diáspora, o blues também invoca, faz apelo, arregimenta impulsos para os quais suas formas se oferecem como horizonte de desenlace, mas sobretudo de expansão.

As dezenas de peças de blues que Davis tocou e gravou ao longo de sua carreira carregam a tensão criativa afro-modernista, entre a tradição de St. Louis e a arte cosmopolita. Ao abordar essa tensão constitutiva a partir da construção do afro-modernismo, Gary Tomlinson (2004) identifica ainda outra dualidade como fundamental na vida e na obra de Davis. Tomlinson escreve sobre o “fundo ambivalente de Davis... [e] valores moldados por dois status contrastantes, um étnico desprivilegiado e um econômico empoderado, dialógico, deleitando-se com a fusão de abordagens e sons contrastantes” (p. 240). Davis eleva o blues à dignidade da arte contemporânea, transfigurando seus fundamentos, ainda que ao preço de assumir a atitude polêmica de deslocar, enquanto força exclusiva e imanente de causalidade estética, sua matriz identitária de contornos coloniais.

Apesar de todas as suas mudanças de estilo, Davis sempre encontrou uma moldura ideal para a auto e retro-construção no blues, desde o suave e sofisticado em *Sippin' at Bells*, até a autoparódia de *Star People*. Em 1986, Davis encarnou o papel de um cafetão e traficante de drogas em um episódio do programa de televisão, *Miami Vice* (NBC). “Quando fiz esse papel”, relata Miles Davis, “alguém me perguntou como eu me sentia atuando, e eu disse a ele “Você está atuando o tempo todo quando você é negro” (DAVIS, 1990, p. 200). Quando aborda essa atuação em sua autobiografia, Miles Davis reafirma o que disse, e reforça que

Os negros estão desempenhando papéis todos os dias neste país apenas para continuar vivendo. Se os brancos realmente soubessem o que está na mente da maioria dos negros, isso os assustaria até a morte. Os negros não têm o poder de dizer essas coisas, então eles colocam máscaras e fazem ótimos trabalhos de atuação apenas para passar o maldito dia.⁵ (p. 200)

Sobre o aceite em interpretar o papel de um cafetão, Miles Davis afirma não ter gostado da ideia, já que ele estaria endossando um estereótipo comumente ligado ao homem negro nos Estados Unidos. A experiência confrontou o artista com mais uma

⁵ Tradução nossa. No original: “Black people are acting out roles every day in this country just to keep on getting by. If white people really knew what was on most black people's minds it would scare them to death. Blacks don't have the power to say these things, so they put on masks and do great acting jobs just to get through the fucking day”.

faceta da segregação midiática americana, globalmente reproduzida, em que, depois de uma aparição na televisão, já tendo construído 20 anos de carreira no jazz, o artista se viu sendo reconhecido e abordado nas ruas, e o interesse em saber quem ele era aumentou exponencialmente. Miles Davis relata que esse episódio o fez perceber que não importa o que você tenha feito ou sua genialidade no seu campo, se não aparece na mídia americana, qualquer um que lá estiver terá maior reconhecimento que você, e que a escolha de quem chega até lá está intimamente ligada aos restos da Jim Crow.⁶

Ainda nos rastros de uma segregação com a qual Miles Davis por vezes tinha sua reserva para lidar, o artista conta que, ao comparecer na Casa Branca em 1986 para uma honraria oferecida a Ray Charles, amigo de longa data, a esposa de um dos políticos olha para ele e pergunta se estavam todos ali celebrando aquela forma de arte porque aquilo havia nascido nos Estados Unidos. Sabidamente, a assimilação do jazz no interior da cultura norte-americana era, naquele momento, profundamente ambivalente. A esse questionamento, o artista (1990) responde assertivamente:

Você realmente quer saber por que o jazz não é creditado neste país? O jazz é ignorado aqui porque o homem branco gosta de ganhar tudo. Os brancos gostam de ver outros brancos vencerem como você, e eles não podem vencer quando se trata de jazz e blues porque os negros criaram isso. E então, quando tocamos na Europa, os brancos de lá nos apreciam porque sabem quem fez o quê e vão admitir isso. Mas a maioria dos americanos brancos não. (p. 202)

Miles Davis nunca levantou bandeiras, mas falava sobre raça em ato e revolucionariamente lutava para deslocar o blues da condição de mera tradução estética de um berço precário e sangrento que acompanhava a sua origem. Podemos dizer que o blues nasce explicando a história, e a história segue explicando o blues, e ambos refletem um povo. Como afirma Jacques Romain, citado por Baraka (BARAKA, 1999, p. 10), a partir da “ferrovia de ossos humanos que restaram no fundo do oceano Atlântico”, traça-se o caminho, as vidas, a tragédia e o triunfo do povo negro, desde a nau pela qual eles foram removidos/arrancados da África e transformados pelo horror dessa “viagem”. Mesmo com o fim das leis separatistas do pacote Jim Crow 7, para cada conjuntura e reviravolta que transformava a vida do povo negro, assim também ocorria com a sua

⁶ As leis de Jim Crow eram leis estaduais e locais que instituíam a segregação racial no sul dos Estados Unidos.

música. E os efeitos das navalhas separatistas ainda não cessam de serem sentidos, como canta Leadbelly (LEADBELLY, 1888-1949) em sua música *Jim Crow Blues* (1930/1997): “Eu tenho viajado, tenho viajado de costa a costa/Em todos os lugares que estive, encontro algo da velha Jim Crow 8”. Amiri Baraka aponta que os africanismos não se restringem aos afro-americanos, mas sim à cultura americana como um todo, que tem seus fundamentos e formas moldadas a partir da estética desenvolvida pelos afro-americanos.

Faz-se necessário pontuar que quando os africanos chegaram ao sul dos Estados Unidos eles eram... africanos. Seus costumes, seus desejos, suas posturas diante das situações haviam sido formados para um lugar e uma vida radicalmente diferentes. Porém, vale retomar que a escravidão já existia em grande parte da extensão da região oeste da África, de onde se inicia o processo diaspórico para o sul dos Estados Unidos. Em pelo menos um dos reinos, o de Dahomey, um tipo de sistema de *plantation* foi cartografado, com um regime semelhante ao que era encontrado no Novo Mundo. Contudo, Baraka (BARAKA, 1999, p. 1) ressalta as diferenças entre as violências de cada regime: “ser trazido para um país, uma cultura, uma sociedade, que foi e é, em termos de correlativos filosóficos, a antítese completa do que a versão deles de vida humana na terra — isso é o aspecto mais cruel dessa escravidão particular”. Na visão desse autor, africanos que eram escravizados por africanos, ou até homens brancos ocidentais que eram escravizados por homens brancos ocidentais viam-se em condições em que restavam ao escravo um mínimo de comunicação e trato entre dois seres humanos. Isso permitia que, esses escravos, por vezes, fossem tratados como um grupo “apenas” economicamente oprimido. Todavia, os africanos que se encontravam nos navios para os Estados Unidos, a esses “nem sequer foi concedida a participação na raça humana” (BARAKA, 1999, p. 18).

Essa diferença radical entre a *Weltanschauung* da América colonial e da África sobre a existência humana seria, para o autor, um dos aspectos mais importantes da escravidão no sul dos Estados Unidos. Segundo Baraka (1999), quando um homem que vê o mundo de uma forma passa a ser escravo de um homem que o vê de outra, oposta, isso resulta no pior tipo possível de escravidão. A crueldade diante da ignorância perante o que é válido e valioso para um povo - no âmbito dos valores e da tradição - somado às circunstâncias terríveis de uma escravidão, determinam o que é ou não absurdo e, no ponto de vista do colonizado, isso é atroz e devastador: uma máquina de moer e

demonizar presente, passado e futuro. Há em Miles Davis uma certa oscilação entre o reconhecimento do efeito aniquilador do racismo colonial e uma reação de busca de descolamento, talvez de criação a partir de restos híbridos.

Obra em constante mutação

Kind of blue é como um álbum atmosférico e com nuances impressionistas, para além do fato de *So what* ter como introdução um empréstimo expresso de Debussy (GRELLA JR., 2015). A intenção impressionista também aparece nas dinâmicas mais graves, na mudez frequente do trompete de Davis e na cadência mais abstrata e subtrativa da seção rítmica. Apesar de *Kind of blue* ter sido gravado praticamente sem ensaio, a disposição das faixas no álbum intenciona uma simetria. Das sete faixas, três delas ostentam mais explicitamente elementos que as identificam às estruturas convencionais do blues, apesar da agressividade posta em Freddie Freeloader, tratando-se de um compasso distinto em contrapartida àquele da balada *Blue in green*. Podemos arriscar apontar ainda a conexão, já a partir do título do álbum, *Kind of blue*, que em tradução livre seria algo semelhante a “Meio blue”, um traço subtrativo, velando e impedindo o reconhecimento imediato do blues *stricto senso*, transformando-o no fundo irreduzível de uma experiência de acentuar outras nuances, detalhes, timbres e batidas. Do ponto de vista narrativo, isso é recriar a história, sem ceder, todavia, de alguns de seus traços de proximidade com o real.

Miles Davis, que deu à luz ao *cool jazz*⁷ e movimentou, com as suas incessantes transformações em termos estéticos e técnicos, a música como um todo, já que inspirava e instigava uma série de artistas que se abriram a novos mundos a partir da interação e da conexão com o que se propunha a fazer. Vale pontuar que, a nível do legado artístico, o que temos como história (e análise) costuma ser uma construção constante e sólida, arredia a mudanças, uma vez que todos os *milestones* da carreira desse artista se baseiam na mudança. Como destaca Grella Jr:

Nenhum estilo de arte pode permanecer estático: a irrelevância é um risco tanto quanto a inevitável decadência que vem de um estilo que se desenvolve em sua última medida. Mas os fãs, incluindo os críticos... tendem a querer que o que amam permaneça o mesmo, a regressão não

⁷ Referência ao álbum *Birth of the cool* (1949-1950).

é para a média, mas para um passado edênico que nunca existiu.⁸
(GRELLA JR, 2015, p. 12)

O autor ressalta que esses movimentos de se tornar pioneiro de um estilo e, em seguida, transformá-lo e ser o pioneiro dessa nova forma gerada, e assim por diante, seriam algo exclusivo do século XXI, por isso a ênfase no modernismo, e que resultaram em verdadeiras obras de arte desses estilos mutantes e mutáveis. Abordamos no plural não só pela subdivisão jazzística, mas também pela semelhança dos movimentos nos pares Picasso e a pintura moderna e Stravinsky e a música clássica. Grella Jr. (2015, p. 13) aproxima o trabalho desses três artistas, indicando que eles se encontravam no trabalho de “manter suas tradições avançando, agregando ao acúmulo de conhecimento, e a contínua vitalidade e relevância que foi o efeito direto desses três artistas, foi uma bênção para todos os outros pintores, compositores e músicos ao seu redor”.⁹ Outra semelhança entre os três artistas se daria na maneira em que eles se posicionam ante seu trabalho. Todos evitavam se ancorar no discurso da inspiração, dando consistência ao tributo da disciplina e da prática, gastando tempo e energia para realizar a atividade a que se propunham. O autor também menciona pontos de encontro e consistências técnicas e estéticas ao longo da carreira dos três, destacando em Miles Davis o “desenvolvimento linear e uma busca constante pelos meios mais simples possíveis”¹⁰ (GRELLA JR, 2015, p. 13).

Até aqui, percebe-se em que medida o desenvolvimento histórico e estético da obra de Miles Davis se organiza em torno de eixos profundamente singulares. Que partem, em grande medida, de sua visão particularmente crítica sobre um suposto *arquetipo-blues*, consolidado em torno das noções psico-afetivas de lamento ou de nostalgia. E também do modo como, uma vez descolado de sua imanência ontológica, o blues vem a se tornar, sob o fio de seu trompete, uma ocorrência de força performativa incisiva e potencial em solos inóspitos. O jazz, como “tipo de blues” (kind of blue) é menos uma forma musical que reordena o blues a partir de sua gramática própria, e mais

⁸ Tradução nossa. No original: “No style of art can remain static: irrelevance is just as much a risk as the inevitable decadence that comes from a style developing to its last measure. But fans, including critics... tend to want what they love to stay the same, the regression is not to the mean but to an Edenic past that never actually existed”.

⁹ Tradução nossa. No original: “keeping their traditions moving forward, adding to the accumulation of knowledge, and the continued vitality and relevance that was the direct effect of these three artists was a boon to every other painter, composer and musician around them”.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “linear development and a constant search for the simplest means possible”.

um regime de experimentações para o qual a blue note, ou os “paroxismos de êxtase” (na belíssima expressão de Albert Murray) contribuem como forças composicionais maiores. Ulteriormente, Davis iria ainda mais longe na função exploratória da estética blues. Seja radicalizando seu resgate dos ritmos e rituais próprios à música africana, seja em flertes com os dialetos musicais latinos que desembarcavam nos EUA e que se anexavam – enquanto discursos e modos de vida periféricos – à extensa comunidade afrodescendente de seu país natal. Seja, liminarmente ainda, em seu encontro com a contemporaneidade trazida à lume pelo funk, pelo electro-jazz e pela visceralidade de interpretações de cunho mântico e/ou minimalista, características do período final de sua vida e sua obra.

Para dizer do contexto em que se encontrava quando gravou o álbum *In a silent way* (1969), Miles Davis contorna o que estava ouvindo na época e enfileira James Brown, Jimi Hendrix e Sylvester Stewart (nome de nascimento de Sly Stone, líder da banda Sly and the Family Stone) como suas principais influências, marcando, porém, como algumas dessas relações se deram em uma mão dupla, principalmente com Jimi Hendrix. Miles Davis conta como o músico norte-americano (nascido em Seattle, 1942) se interessava pelo que ele e John Coltrane haviam feito em *Kind of blue* e que, apesar de não ler música, tinha o ouvido cirúrgico e rápido; endossando mais uma vez a ética de fazer avançar as criações a partir do que os músicos eram capazes de fazer ou de não fazer ao redor.

Eu colocava um disco meu ou de Trane para tocar e o explicava o que estávamos fazendo. Então ele começou a incorporar coisas que eu disse em seus álbuns. Foi ótimo. Ele me influenciou e eu o influenciei, e é assim que a boa música sempre é feita. Todo mundo mostrando algo para todo mundo e depois seguindo em frente.¹¹ (DAVIS, 1990, p. 160)

Miles Davis diz de algumas semelhanças entre os percursos de ambos, como o maior valor dado a tudo o que eles faziam que envolvesse músicos brancos, e afirma que ele e Jimi vieram do blues, e era por isso que eles se entenderam desde o primeiro momento. Essa mistura que carrega também o par de opostos simples/sofisticado tem o blues como condúite musical, como um dos mais ricos e flexíveis carros-chefes em que

¹¹ Tradução nossa. No original: “I’d play him a record of mine or Trane’s and explain to him what we were doing. Then he started incorporating things I told him into his albums. It was great. He influenced me, and I influenced him, and that’s the way great music is always made. Everybody showing everybody else something and then moving on from there”.

um período artístico pode se apoiar como coluna dorsal. A recusa de Davis em fixar-se nas definições de blues como somente produto da ruína tem suas razões também na posição afro-modernista de conceber essas produções estéticas no seu recorte atual como refinamento de uma tradição. Porém, tentar refinar algo da origem ou das definições do blues pode estar diretamente ligado com um dos predicativos afro-modernistas em que o jazz surgia como uma resposta virtuosa e mais empoderada que o blues. Uma prerrogativa que poderia ser sintetizada retomando uma fala de Dizzy Gillespie (1979) que afirma que os músicos de bebop não gostavam de tocar o blues, sendo seduzidos pelos efeitos de grandiosidade por vezes extraídos das mudanças excessivas em um fraseado do jazz. Dizzy reconhece que ele e Miles Davis eram uma exceção, enquanto também admiradores e apaixonados pelas possibilidades do improvisado, e que nunca prescindiram de aquecer os dedos e os arranjos apoiados na cama quente, simples e controversa herdada do blues. Em suas palavras,

As pessoas queriam ouvir a batida e o blues, mas os músicos de bebop não gostavam de tocar o blues. Eles tinham vergonha. A mídia tornou isso vergonhoso... Quando tocava um blues, os caras diziam: “Cara, você está tocando isso?” Eu dizia a eles: “Cara, essa é minha música, essa é minha herança”. Os músicos queriam mostrar seu virtuosismo. Eles tocariam o contorno de doze compassos do blues, mas não o blues como os caras mais velhos que consideravam pouco sofisticados. Eles se ocuparam fazendo mudanças, mil mudanças em um compasso.¹² (Gillespie com Al Fraser, 1979, p. 371)

Seu posicionamento foi reforçado pelo de Miles, ao declarar que todos, inclusive as crianças, deveriam saber que a única contribuição cultural original dos Estados Unidos é a música que os escravos trouxeram da África: o blues, que foi modificado e desenvolvido nos Estados Unidos. Para Miles Davis, música africana deve ser tão estudada quanto a música europeia. A banda formada por Miles Davis, Herbie Hancock, Ron Carter, Wayne Shorter e Tony Williams se desfez em meados de 1968, começando com Ron, que se recusou a tocar o baixo elétrico para as novas experimentações de Miles

¹² Tradução nossa. No original: “People wanted to hear the beat and the blues, but the bebop musicians didn’t like to play the blues. They were ashamed. The media had made it shameful... When’d play a blues, guys would say, “Man, you’re playing that?” I’d tell them, ‘Man that’s my music, that’s my heritage.’ The bebop musicians wanted to show their virtuosity. They’d play the twelve-bar outline of the blues, but they wouldn’t blues it up like the older guys they considered unsophisticated. They busied themselves making changes, a thousand changes in one bar”.

Davis, seguido da consolidação das carreiras solo dos outros músicos e, quando indagado sobre essa debandada, Miles Davis responde, em sua tacada tão afim com o texto freudiano *Sobre a Transitoriedade* (1915/2017d):

Foi um grande aprendizado para todos. As bandas não ficam juntas para sempre e, embora tenha sido difícil para mim quando eles me deixaram, era realmente hora de todos nós seguirmos em frente. Nós nos deixamos em um lugar positivo e isso é tudo que você pode pedir.¹³ (p. 161)

In a silent way se tornou um marco, datado como início do *jazz fusion*, e a faixa que intitula o álbum foi uma colaboração, como Miles Davis indica, entre ele e Joe Zawinul. Diante de algumas intrigas envolvendo o fato de Miles Davis não dar créditos suficientes para as suas parcerias, ele explica que modificou bastante a faixa original trazida por Joe, o que não agradou o músico, mas que não altera o fato de Miles Davis ter realmente arranjado *In a silent way* com base no que foi trazido. É pertinente ressaltar que Zawinul era europeu, mas de origem cigana. Foi alguém também que musicalmente tensionou o classicismo austríaco com elementos de origem “bastarda”. Tinha como marca registrada os climas mântricos e o abuso da improvisação.

No ano de 1969, o mundo também parava para contemplar festivais como o Woodstock e o Soul Summer Festival¹⁴, incendiando as gravadoras a ansiar pela venda massiva de discos para aquele contingente de pessoas, que chegava a 400 mil. Essa nova forma de experimentar a música teve efeito sobre toda a indústria fonográfica, que tentava colocar artistas como Miles Davis em sua lista de clássicos, como se o seu legado tivesse achado ali o limite, e havia ficado para trás, um clássico, e só. Miles Davis se ofendeu e se envolveu em várias discussões, rasgando na lavra esse ponto quase humilhante de ser reduzido a números que eram facilmente esvaziados ao se comparar com os artistas brancos do rock. Sobre isso, Davis (1990) diz que:

O que eles não entendiam era que eu ainda não estava preparado para ser uma memória, não estava preparado para ser listado apenas na

¹³ Tradução nossa. No original: “It had been a great learning experience for everyone. Bands don’t stay together for ever and ever, and although it was hard for me when they left me, it was really time for all of us to move on. We left each other in a positive place and that’s all you can ask for”.

¹⁴ Festival que fez parte do Festival de Cultura do Harlem, em Nova Iorque, organizado para celebrar a música afro-americana, mas ostensivamente ofuscado pelo Woodstock, sendo retomado, em seu único registro em vídeo, pelo documentário *Summer Of Soul (...Or, When The Revolution Could Not Be Televised* [2021]).

chamada lista clássica da Columbia. Eu tinha visto o caminho para o futuro com a minha música, e estava indo em frente como sempre fiz. Não para a Columbia e suas vendas de discos, e não para tentar chegar a alguns jovens compradores brancos de discos. Eu estava indo atrás disso por mim mesmo, pelo que eu queria e precisava na minha própria música. Eu queria mudar de rumo, tive que mudar de rumo para continuar acreditando e amando o que estava tocando. (DAVIS, 1990, p. 162)

Logo depois, Miles Davis entra na cabine de gravação por três dias seguidos, em agosto daquele ano, para gravar *Bitches Brew* (1970). “Então aquela gravação foi um desenvolvimento do processo criativo, uma composição viva. Era como uma fuga, ou motivo, que todos nós ricocheteávamos a partir dali.”¹⁵ (p. 163). Podemos abrir, aqui, uma via a se discutir, ante esse ponto que parece dizer de um imperativo de mudança — em parte um desejo, em parte uma compulsão, talvez — e o modo como as cenas musicais vão sendo transfiguradas. O impressionista cede um pouco lugar ao instrumentista minimalista, que intervém menos e se ocupa mais de cuidar das atmosferas musicais. A voz de Miles — rouca como seu trompete — acolhe ecos, *reverbers*, *delays*, e se abre a nuances étnicas mais densas, em exercícios de raiz, fundindo o atávico, o *cool* e o moderno.

Sublimação e a (est)ética do jazz: “Don’t play the butter notes”

Desabrochando entre os engodos da pulsão, Lacan começa a seção destinada à sublimação relacionando-a com o sentimento ético, uma vez que essa seria uma das faces desse sentimento, contrapondo-se à sua face de interdições e de consciência moral. Seria a face designada como filosofia dos valores. O autor retoma Freud ao se questionar se estaria ele (o próprio Lacan), e os analistas de sua época, em posição capacitada para fornecer críticas ou referências à discussão da ética naquele tempo. Ainda na trilha de retorno a Freud, Lacan aponta que, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/1969d), o autor, ao dizer das repercussões das “aventuras libidinais individuais” (1959-1960/2008a, p. 110), utiliza-se de dois termos que se correlacionam: *Fixierbarkeit*, que se aproxima da fixação com que constituímos todo o registro que busca explicar o que é inexplicável, e *Haftbarkeit* - traduzido por *perseverança* - mas destacado por

¹⁵ Tradução nossa. No original: “So that recording was a development of the creative process, a living composition. It was like a fugue, or motif, that we all bounced off of”.

Lacan, em sua ressonância da língua alemã, como *responsabilidade e comprometimento*, frisando que é disso que se trata ao tentar dizer da ética.

Herbie Hancock (2017) aproxima o modo como Miles Davis orientava sua lida com o jazz com uma ética do jazz. Baseado em um episódio que Herbie relata estar preso nas amarras da familiaridade durante um show com o Miles Davis Quintet, Miles Davis se aproxima do piano e recomenda que Herbie “não toque as notas óbvias/fáceis¹⁶”, o que Herbie recebe como deixar de fora as terças e as sétimas, que forneciam aos acordes contornos de algum modo mais estereotipados. Ao fazer isso, percebe que um universo musical se abre fora do confinamento da interpretação mais comum, mas não sem prescindir dela. Esse movimento permitiria que as harmonias se abrissem para diversas vias, e a linha entre o errático e a criação, a desordem e o novo, se torna uma membrana permeável. Uma das posturas musicais mais aclamadas de Miles Davis era a sua habilidade em fazer de qualquer acorde o ponto de partida para o improviso, transformando as contingências, por vezes provenientes do erro, em *hard music*.¹⁷ Esse atributo de tudo transformar a partir de um ponto desordenado, como um Lavoisier do jazz, lapida o estatuto de ética à dinâmica do processo criativo de Miles.

Ele disse: “Se você olhar para Miles, olhe para os músicos que estiveram com ele; Miles cria líderes, muitos deles.” E suponho que isso seja verdade. Então, muitos músicos olharam para mim em busca de direção. Mas não senti um peso por causa disso, por ser considerado um precursor por muita gente, o *point man*, por assim dizer. Nunca senti que era só eu sozinho. Eu não estava carregando uma carga inteira. Havia outros, como Trane e Ornette [Coleman]. Mesmo nas minhas próprias bandas não era só eu, nunca fui... Mas esse foi o meu dom, sabe, ter a habilidade de juntar certos caras que criariam uma química e depois deixá-los ir; deixando-os jogar o que eles sabiam, e acima disso.¹⁸ (Davis, 1990, p. 211)

¹⁶ Tradução nossa. No original “don’t play the butter notes”.

¹⁷ Aqui, faz-se uma aproximação com as *hard sciences*, que são as ciências que exploram o funcionamento do mundo natural, geralmente chamadas de ciências duras ou ciências naturais. Os estudos nessas ciências duras envolvem experimentos relativamente fáceis de configurar a partir de variáveis tangíveis e controladas, nos quais é mais fácil fazer medições objetivas. Os resultados de experimentos de ciências exatas podem ser representados matematicamente, e as mesmas ferramentas matemáticas podem ser usadas de forma consistente para medir e calcular os resultados.

¹⁸ Tradução nossa. No original: “He said, ‘If you look at Miles, look at the musicians who have been with him; Miles raises leaders, a lot of them.’ And I suppose that’s true. So a lot of musicians have looked at me for direction. But I didn’t feel a burden because of this, because of being considered a forerunner by a lot of people, the point man, so to speak. I never felt it was just me by myself. I wasn’t carrying a whole load. There were others, like Trane and Ornette. Even in my own bands it wasn’t just me, never was.... But that was my gift, you know, having the ability to put certain guys together that would create a chemistry and then letting them go; letting them play what they knew, and above it”.

Aproximemos aqui o alerta de Miles a Herbie com o de Lacan (1959-1960/2008a) ao abordar o perigo de se assumir o processo de análise integralmente como uma “busca de uma moral natural” (p. 110). Mesmo que se possa enfatizar que há, sim, uma parte de sua ação que se apresenta com “que tendendo a nos simplificar algum embaraço de origem externa da ordem do desconhecimento, até mesmo do mal-entendido, a nos trazer de volta para um equilíbrio normativo com o mundo, a que naturalmente a maturação dos instintos conduziria” (p. 110). A drenagem de excessos pulsionais sobre os pântanos do imaginário, ou a produção de novos significantes que uma psicanálise engendra não é necessariamente estranha àquilo que Lacan, sem pudores, designa como equilíbrio normativo. Que não significa dizer de uma adaptação à normatividade social pura e simplesmente, mas que convida o sujeito a fracassar melhor em seus esforços de entoar os cânticos de sua cultura e suas origens. Ou a reconhecer e servir-se melhor dos timbres com os quais suas performances no mundo lhes eram devolvidas sob o signo do sofrimento. Ao servir-se do significante *point man*, Miles Davis parece designar uma espécie de lugar vazio ou de função, em torno da qual um efeito de invenção ou de transformação é operado. Miles soube sugerir a Herbie Hancock a arte de sublinhar (sublimar?) outras notas em acordes que já estavam sob seus artelhos no piano. Ou ainda, noutra anedota notável, soube escutá-lo quando uma nota aparentemente equivocada lhe escapuliu da melodia, transigindo a fronteira tênue entre o *point man* e o *point de capiton*, e estofando a canção com a substância nova que lhe fora fornecida, sem querer, por esse aprendiz de feiticeiro que era, naquele momento, o jovem Herbie Hancock.

Lacan afirma que, desde Freud, parecia haver algo dessa ética da psicanálise que resistia a ser assimilado, e que essa seria a ferramenta com a qual Freud mediria o caráter paradoxal em que a consciência moral se apresenta. Isso que resistia a ser assimilado, pode dizer de algo que nos aproxima da pulsão de morte, e que

se apresenta imediatamente com um caráter totalmente particular de maldade, de incidência má — é o sentido da palavra malvado. Freud depreende isso cada vez mais no decorrer da sua obra, até o ponto em que o leva a seu máximo de articulação no mal-estar da civilização, ou ainda quando estuda os mecanismos de um fenômeno como a melancolia. (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 111)

Poderíamos aludir aqui a uma ética na melancolia ou às experiências da negação de sentido, a partir dessa consciência moral que se apresenta “pontilhosa por ser na intimidade de nossos elãs e de nossos desejos que a forçamos, por nossa abstenção nos atos, a ir buscar-nos” (LACAN 1959-1960/2008a, p. 112). Mas, principalmente, a “maldade” em jogo aqui, a partir das provocações da arte de Miles Davis, é aquela da feitiçaria, da transformação a partir de uma “incidência má”. Criar sobre o equívoco, sobre o mal-traçado, sobre o desafinado, em torno da “maldição” do blues enviesado. Miles Davis não se faz exceção à sucumbência nos grilhões da “consciência moral”, do supereu que a todos os sujeitos e coletividades afeta, irredutivelmente. Seu sofrimento subjetivo – por vezes melancólico, noutras toxicômano – certamente o atesta em seus semblantes mais excruciantes. Optamos por não tratar disso aqui, pois nos pareceu uma via mais fértil dedicar nossos esforços em torno de outra faceta dos imperativos que incidem sobre o artista: aqueles de criar, “continuamente¹⁹”.

A postura ousada e cômica de Miles Davis nos aproxima do que se desvela diante do exercício do não senso. Encontra-se com o fundo, com o que se delineia para além do exercício do inconsciente e em que a investigação freudiana nos orienta a reconhecer o ponto por onde se desmascara a pulsão (LACAN, 1959-1960/2008a). A sublimação passa a fazer parte da nossa problemática acerca das marcas pulsionais, uma vez que é no campo das pulsões que ela se instala. Ao retomar a plasticidade das comoções pulsionais, suas sobreposições e seus destinos múltiplos, relocalizamos a obra de Miles Davis a partir do ponto que nos interessa: a criação incessante.

A dinâmica de Miles Davis não se estrutura no que a destrói, ela é, em vez disso, o recorte mais absurdamente bem delineado e enriquecido da existência da dinâmica pulsional. Sua obra é construída em puro *Drang* e sua aproximação com a maldição, como declara a epígrafe desse capítulo, é pelo imperativo de criar, de satisfazer, constantemente, o que nele urge de pulsional, fazendo da questão algo maior do que a nomeação do dualismo e seus atributos.

Para mim, a urgência de tocar e criar música hoje é pior do que quando comecei. É mais intenso. É como uma maldição. Cara, a música que esqueço agora me deixa louco tentando lembrar. Sou levado a isso — vou para a cama pensando nisso e acordo pensando nisso. Está sempre

¹⁹ Sugerimos a força mimética de uma expressão trabalhada noutro artigo. Cf: BOTTICCI, C. & ROCHA, G. M.. I feel love - A Musical-Psychoanalytical Meditation. **European Journal of Psychoanalysis**, v. 9, p. 1-18, 2022.

lá. E eu amo que não me abandonou; eu me sinto realmente abençoado. Eu me sinto forte criativamente agora e sinto que estou ficando ainda mais forte.²⁰ (DAVIS, 1990, p. 217)

É como se, para Miles Davis, toda a satisfação culminasse na criação, e se, por alguma razão, essa era impossibilitada por uma via, a outra possibilidade também era essa, e a outra, e a outra, e a outra... “Quando a satisfação de uma é recusada pela realidade, a satisfação de uma outra pode oferecer-lhe uma completa compensação. Elas se comportam umas em relação às outras como uma rede, como canais comunicantes preenchidos por um líquido” (Freud, citado em Lacan 1959-1960/2008a, p. 114). Poder-se-ia acrescentar aqui a figura da polifonia, em que melodias simultâneas são criadas a partir de variações sobre um tema musical, e cujas ênfases, intercâmbios, efeitos de inserção e *fade out* podem ocorrer e dar contornos a uma experiência múltipla e complexa. O canal comunicante de Miles Davis – seu trompete abafado – certamente alcançou e segue alcançando um espectro amplo e variado de ouvintes. Novas gerações de instrumentistas, compositores, e artistas em geral frequentam e se nutrem de sua criação.

Sabemos que o anseio de que toda sublimação é possível no indivíduo é um equívoco, uma vez que lidamos diretamente com as limitações. “Alguma coisa não pode ser sublimada, há uma exigência libidinal, a exigência de uma certa dose, de uma certa taxa de satisfação direta, sem o que resultam danos e perturbações graves” (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 114). A fonte das pulsões como algo irreduzível para Freud, mas, em contrapartida, a abertura para as variações sem limites a que podem ser submetidos os alvos; o *Objekt*. No que diz respeito à sublimação, Lacan retoma a posição de Freud: “O que quer que ele faça, não pode qualificar a forma sublimada do instinto de sublimação sem referência ao objeto” (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 116). A libido viria, diretamente, encontrar sua satisfação nos objetos.

Lacan (1959-1960/2008a) afirma ainda que “não são os afetos que dão a chave dessa experiência econômica, e até mesmo dinâmica, que é profundamente buscada no horizonte, no limite, dentro da perspectiva analítica. É algo mais obscuro, ou seja, as noções energéticas da metafísica analítica” (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 126). O autor

²⁰ Tradução nossa. No original: “For me, the urgency to play and create music today is worse than when I started. It’s more intense. It’s like a curse. Man, the music I forget now drives me nuts trying to remember it. I’m driven to it—go to bed thinking about it and wake up thinking about it. It’s always there. And I love that it hasn’t abandoned me; I feel really blessed. I feel strong creatively now and I feel I’m getting stronger”.

destaca, porém, um afeto que ele julga de maior importância do que a que lhe foi atribuída: a cólera. A hipótese de trabalho de Lacan (1959-1960/2008a) é a de que a cólera

é certamente uma paixão que se manifesta por meio de tal correlato orgânico ou fisiológico, por meio de tal sentimento mais ou menos hipertônico, e até mesmo elativo, mas que necessita, talvez, como que de uma reação do sujeito a uma decepção, ao fracasso de uma correlação esperada entre uma ordem simbólica e a resposta do real. (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 126)

O afro-modernismo se apresenta na tentativa e nos esforços de justapor o que é da tradição, da raiz ao que é urbano, cosmopolita. O álbum *Kind of blue* sempre se mostra como representante datado desse recorte da história da arte, como pontua Mammì (2016, 8º parágrafo), por seus atributos e “os ritmos hipnóticos, as melodias circulares, os acordes não funcionais faziam emergir uma raiz africana que já não se confundia espontaneamente com o ritmo da produção industrial, como no jazz clássico”. Ao posicionar Miles Davis entre o cientista e o xamã, Mammì (2016) aponta que Miles Davis, como artífice e personificação do movimento afro-modernista, sempre lançou mão de “conjugação a alta tecnologia e o transe, o laboratório e a tribo”. Por vezes, essa conciliação parecia irrealizável, uma vez que “não havendo síntese possível no presente, era necessário apontar para o futuro, se colocar sempre um pouco mais além” (9º parágrafo).

Miles Davis é condenado a abrir caminhos, a estar sempre quilômetros à frente, *Miles Ahead*, como professa o título de seu álbum de 1957. Como em *Bitches Brew* (1969), que inaugura o *jazz fusion*, ou em *Tutu* (1986), no qual Miles contracena apenas com Marcus Miller e uma floresta de sintetizadores. Porém, há como denominador comum de todas essas gravações pioneiras a intuição fundamental do blues, “em que futuro e pré-história parecem coincidir por um instante” (Mammì, 2016, 10º parágrafo). Miles Davis encarna a dinâmica pulsional, sempre adiante, em um ato continuamente renovado de compromisso com uma das saídas possíveis ante a repetição: o novo, o fora do ciclo, o atalho na liturgia. Sem prescindir das raízes, mas criando a partir delas.

Referências

- BARAKA, A. **Blues People**: Negro Music in white America. Harper Collins, 1999.
- BOLDEN, T. **Groove Theory** – the blues foundation of funk. University Press of Mississippi, 2020.
- BOTTICI, C. & ROCHA, G. M. I feel love - A Musical-Psychoanalytical Meditation. **European Journal of Psychoanalysis**, v. 9, p. 1-18, 2022.
- DAVIS, M. **Kind of blue** [álbum]. Columbia Records, 1959.
- DAVIS, M. **In a silent way** [álbum]. Columbia Records, 1969.
- DAVIS, M. **Bitches Brew** [álbum]. Columbia Records, 1970.
- DAVIS, M. **Tutu** [álbum]. Warner Bros. Tommy Lipuma [Produtor], 1986.
- DAVIS, M; TROUPE, Q. **Miles: The Autobiography**. Chicago: Touchstone (Orig. Pub. Simon e Schuster). 1990.
- DEVEAUX, S. **Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography**. Black American Literature Forum, 25(3), 525–560. <https://doi.org/10.2307/3041812>, 1991.
- FREUD, S. (1905) Três ensaios sobre a sexualidade infantil. In FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. 7, J. Salomão, trad., J. Strachey, ed. Rio de Janeiro: Imago. 1969d.
- FREUD, S. (1915). Transitoriedade. In FREUD, S. **Obras Incompletas de Sigmund Freud** Vol. Arte, literatura e os artistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017d.
- FREUD, S. (1920). Além do princípio de prazer. In FREUD, S. **Obras Incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020^a.
- FREUD, S. (1915). A pulsão e seus destinos. In FREUD, S. **Obras Incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b.
- GILLESPIE, D. **To Be or Not to Bop** [reimpressão, 371]. Da Capo, 1979.
- GRELLA JR., G. **Bitches Brew**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2015.
- LACAN, J. (1959-1960). **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LEADBELLY. (1930). **Jim Crow Blues** [música], 1997.
- MAMMÌ, L. **João e Miles, no mesmo lugar, muito à frente**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2016.
- MELROSE, L. **My life in recording, American Folk music occasional** [texto]. Hendersonville: Oak, 1970.
- POWELL, R. **Blues Aesthetic: black culture and modernism**. Michigan: Michigan University and Washington Project for the arts, 1989.

- RAMSEY, JR, G. P. **Race Music: black culture from bebop to hip hop**. Berkeley: University of California Press, 2003.
- ROCHA, G. M. Quelques remarques sur la Pulsion de Mort et la Normativité Sociale. In: Monique David-Ménard & Beatriz Santos. (Org.). **Pulsion de Mort - Destruction et créations**. 1ed. Paris: Hermann, 2023, v. 1, p. 293-303.
- SEINCMAN, E. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- TITON, J. T. Every Day I Have the Blues: Improvisation and Daily Life. In: **Southern Folklore Quarterly**, 41(1).
- TOMLINSON, G. Miles Davis, Musical Dialogician. In **Miles Davis Reader**, 2004 (pp. 240–241). La Verne: Kirchner.
- TROUPE, Q. **Miles Davis: The autobiography**. Chicago: Touchstone, 1990.

ABSTRACT

The aim of this article is to explore, from the work of the American composer and trumpeter Miles Davis, the richness of the debate between music and psychoanalysis. From an outline that accompanies the development of part of the artist's career, we seek to understand the alternating pulses of destruction and creation that surround his musical work, largely unclassifiable. Along the way, we mobilize critical elements referring to the aesthetic creation that come from the African diaspora in North America, culminating in the notion of blues aesthetics. And from the unfolding of this notion, we seek to explain and discuss elements of creation, sublimation and refoundation in the work of Miles Davis, whose drive dynamics seemed remarkable and endowed with a strong dialogic appeal with psychoanalysis.

Keywords: Drive. Creation. Destruction. Sublimation. Blues aesthetics.

RESUMEN

El propósito de este artículo es explorar, a partir de la obra del compositor y trompetista estadounidense Miles Davis, la riqueza del debate entre música y psicoanálisis. A partir de un esbozo que acompaña el desarrollo de parte de la carrera del artista, buscamos comprender los pulsos alternos de destrucción y creación que envuelven su obra musical, en gran parte inclasificable. En el camino, movilizamos elementos críticos referentes a la

creación estética que provienen de la diáspora africana en América del Norte, culminando en la noción de estética del blues. Y a partir del desdoblamiento de esta noción, buscamos explicar y discutir elementos de creación, sublimación y refundación en la obra de Miles Davis, cuya dinámica pulsional parecía notable y dotada de un fuerte atractivo dialógico con el psicoanálisis.

Palabras clave: Pulsión. Creación. Destrucción. Sublimación. Estética del blues.

RÉSUMÉ

L'objet de cet article est d'explorer, à partir de l'œuvre du compositeur et trompettiste américain Miles Davis, la richesse du débat entre musique et psychanalyse. A partir d'une esquisse qui accompagne le développement d'une partie de la carrière de l'artiste, nous cherchons à comprendre les impulsions alternées de destruction et de création qui entourent son largement inclassable œuvre musicale. À partir de là, nous mobilisons des éléments critiques faisant référence à la création esthétique issue de la diaspora africaine en Amérique du Nord, aboutissant à la notion d'esthétique blues. Et à partir du déploiement de cette notion, nous cherchons à expliquer et à discuter des éléments de création, de sublimation et de refondation dans l'œuvre de Miles Davis, dont la dynamique pulsionnelle nous a semblé remarquable et dotée d'un fort attrait dialogique avec la psychanalyse.

Mots clés: Pulsion. Création. Destruction. Sublimation. Esthétique blues.

LUISA APARECIDA COSTA

Psicanalista.

Doutoranda em Estudos Psicanalíticos pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2022-2026).

Mestre em Estudos Psicanalíticos pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2020-2022).

Graduada em Psicologia pela Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG (2015-2019), com concentração de estudos em Psicanálise.

Pesquisadora em psicanálise, arte, estética e clínica, com ênfase na interface entre música e psicanálise.

Coordenadora do grupo de estudos Articulações e implicações entre arte e psicanálise (UFMG).

costaluisa90@gmail.com

Orcid: 0000-0001-8845-4573

GUILHERME MASSARA ROCHA

Psicanalista.

Músico.

Psicólogo graduado pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo – USP.

Professor-Associado do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Membro do GT Psicanálise, Política e Cultura da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia – ANPEPP.

Membro do Laboratório de Psicanálise e Psicopatologia da UFMG.

Membro da International Society of Philosophy and Psychoanalysis – ISPP.

Membro da Fédération Européenne de Psychanalyse – FEDEPSY e Coordenador do Grupo FEDEPSY-Brasil.

massaragr@gmail.com

Orcid: 0000-0002-3155-5725

Citação:

COSTA, Luísa Aparecida; ROCHA, Guilherme Massara. Miles Davis e suas pulsões modais – psicanálise & estética blues. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 10.12.2022 / Aceito: 29.12.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

