

BIG BEN: CINEMA E JAZZ

Gilberto Manea
Leonardo Vidigal

INTRODUÇÃO

Dirigido, filmado e montado por Johan Van der Keuken, *Big Ben (Ben Webster in Europe)*,¹ lançado em 1967, é um retrato íntimo do músico de jazz Benjamin Francis Webster, célebre por ter sido o principal saxofonista de algumas das mais prestigiosas orquestras do gênero musical, principalmente a de Duke Ellington, na década de 1940. Ele também foi *sideman*² de Billie Holiday e, ao lado de Coleman Hawkins e Lester Young, era considerado o terceiro vértice da *Santíssima Trindade* da família dos saxofones, na Grande Era do Jazz. O filme-ensaio retrata o cotidiano de Ben Webster na Holanda, acomodado num apartamento em Amsterdam, entre idas e vindas de *shows* e concertos, em diversas cidades da Europa. Menos de dois anos depois, ele iria deixar a capital holandesa e fixar residência em Copenhague. Sua presença tornou-se tão decisiva na Dinamarca que uma fundação para a salvaguarda de seu patrimônio cultural tem sede na capital do país nórdico. O grande saxofonista faleceu em 1973, quando estava em Amsterdam para uma turnê.

¹ O filme pode ser assistido em: <https://youtu.be/EQrjSUdkRK4>.

² *Sideman* era o nome dado a instrumentistas contratados para tocar com um grupo do qual não eram integrantes regulares, como uma participação especial em uma turnê de shows ou em um álbum de música.

O presente artigo procura contextualizar o filme no quadro da relação entre cinema e *jazz*, apresentando-se, também, como uma análise estrutural da narrativa fílmica, com ênfase nos seus componentes expressivos, especialmente os sonoro-musicais. Talvez por se tratar de um retrato de um músico de *jazz*, gênero conhecido pela ênfase na improvisação, fundindo espontaneidade e virtuosismo, o documentário não se conforma aos aspectos explícitos de uma cinebiografia com começo, meio e fim, subvertendo poeticamente a lógica estabelecida, como se partisse de um “meio”. Serge Daney tentou, em vão, criar uma palavra-valise para definir a arte de Van der Keuken, algo entre “um documento de sonho” e a prática de “uma mentira”,³ uma fabulação intempestiva.

O filme se dá a ver e a ouvir como uma proposição de ensaio audiovisual – um recorte temporal – que tangencia os limites implícitos da expressão poética do cotidiano, do ordinário e do insólito, da ternura pelo humano, demasiadamente humano: as estações da existência de Ben Webster durante sua residência em Amsterdam.

ESTEIOS DE SUSTENTAÇÃO TEÓRICA

Adotamos a *História Social do Jazz* (HOBSBAWM, 1990) como um primeiro ponto de inflexão ao entendimento dos caminhos e descaminhos do *jazz* e ignoramos a recusa ao *jazz* feita por Theodor Adorno (sob o pseudônimo de Hektor Rottweiler, desde 1937). Roland Barthes (2011) e Julia Kristeva (1984) são alicerces para a análise estrutural da narrativa, assim, *avant la lettre*. Seguindo as metonímias de Van der Keuken, adotamos a descrição barthesiana de biografemas (BARTHES, 1984) e a noção dos vestígios lektônicos designada por Julia Kristeva (1984).⁴ Pequenas notas do biográfico e elipses do que deveria ser imagético, mas está expresso nas margens do sentido por um exercício de abstração quase geométrica. Questão de método e de estilo. O ensaio seminal *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*

³ O termo exato inventado por Serge Daney, em francês, é “*documensonge*”, que, ao ser vertido para o português, alude a estas outras possibilidades de significação. Está registrada em *Ciné Journal Vol. I (1981-1982)*. Foi publicada, anteriormente, em 20 de fevereiro de 1982, no *Jornal Libération*, e é quando Daney saúda Van der Keuken “como um músico de *jazz*”. Neste artigo de cinema escrito para o *Libé* sobre o filme *Ver le sud*, Daney insiste em nomear Keuken com o neologismo “*documenteur*”, uma outra palavra-valise que tenta insinuar ao perfil do documentarista, de maneira lúcida, a ideia de que se trata da prática de um ofício que é o de mentir ou fabular, ao contrário da tradição documentária de uma pretensa busca pela verdade, produzir um *artifício* sobre a realidade.

⁴ Segundo a autora, estes seriam “processos pré-verbais, semióticos, no funcionamento simbólico completo de um sujeito que fala, feitos ao mesmo tempo de linguagem e de representação: deslocamentos, condensações, tons, ritmos, cores, figuras, sempre em excesso em relação ao representado, ao significado” (1984).

– na tradução especial de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro em edição comentada por especialistas (2012) – e outras meditações políticas-filosóficas de Walter Benjamin estão alinhavadas no avesso da costura desse exercício de audiovisual, conforme nos propõe Chion (1990). Se Benjamin pode suspeitar da emergência de um inconsciente óptico do ato fotográfico, é possível suspeitarmos, com ele (com Chion e, com Kristeva), da existência de um inconsciente acústico que se fantasma em nós diante da tela com as marcas sonoras do infrasentido ou que excedem a significação – como os ruídos cinemáticos que nos colocam em estado de alerta.

Do périplo benjaminiano acerca da emergência da alegoria no Barroco Alemão, e vice-versa, a emergência do barroco alemão na Alegoria, passamos às Imagens do Pensamento (*Denkbilder*) nas vizinhanças da criação da Rua de Mão Única (*Einbahnstraße*, 1928) essa configuração de texto-e-imagem por montagens de pensamentos que desenha o exercício de crítica-e-criação-poética benjaminianas (BENJAMIN, 2013) e que irá dirigir depois suas “derivadas” a uma fisiognomia da metrópole moderna, Paris como cidade-texto na poesia de Charles Baudelaire enquanto projeto estruturante da *Obra das Passagens* (2006), montagens-de-pensamento, pensamento-por-montagem, como compreende Georges Didi-Huberman (1998, 2015a, 2015b, 2016). Se Benjamin (2018) pode ser aproximado, teoricamente, à filmografia de Johan Van der Keuken, é porque este cineasta traça coordenadas ascendentes, latitudes e longitudes sobre o corpo e a pele das cidades com a sua câmera, ao modo de um aparelho sonar que investiga a densidade do ar mediante as propedêuticas da ciência da hidroacústica, que reconhece a presença de corpos, volumes e topografias nas águas profundas. Conforme é apreendido pela câmera e pelas alegorias de Van der Keuken, a música de Big Ben está (pode estar) submersa no rio Amstel da cidade de Amsterdam.⁵ Como se o fluxo cristalino das águas condensasse, no tempo da memória, os vestígios da criação musical do jazz.

É também por meio da noção de Imagens do Pensamento que adotamos a esquizoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari como ponto de convergência situado no conceito de Ritornelo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 106). O conceito de Ritornelo é aqui utilizado como algo que remete a quaisquer pontos do labiríntico edifício da esquizoanálise. E, por meio dele,

⁵ Esta imagem de pensamento pode ser conferida no modo como Johan Van der Keuken opera duas qualidades diferentes de câmeras no documentário *La jungle plate* (1978), sobre o modo de vida e a economia da população pescadora que habita a região costeira de *Waddenzee*, zona úmida de avanço e recuo das marés nos limites fronteiriços da Holanda, Alemanha e Dinamarca. Também, em *Amsterdam Global Village* (1994), o fluxo das águas dos canais de Amsterdam condiciona a simile formal dos movimentos de câmera nos translados pela cidade.

retornar do artefazer deste texto à questão propriamente musical nele retratada: a *câmera-jazz* de Johan Van der Keuken.

Deleuze e Guattari circunscrevem o conceito de ritornelo como um objeto, dispositivo ou acontecimento, prioritariamente, mas não exclusivamente, sonoro, capaz de instaurar marcas e limites ou contornos de um território. Assim, um pássaro (*Scenopietes dentirostris*) arranja galinhos e folhas de tal maneira enquanto emite seus cantos numa área da floresta, muito menos para que a fêmea de sua espécie seja atraída pela sua performance e mais para constituir uma matéria de expressão que constitui as marcas de um território (1997, p. 106).

Este território é formado provisoriamente, faz-se e desfaz-se para se reconstituir outra vez, de outro modo, segundo os meios e ritmos encontrados, diríamos, como numa improvisação livre. Os arranjos musicais do pássaro de Deleuze-Guattari compõem uma improvisação de *jazz* no interior da floresta. De um sinal gráfico na partitura de música erudita, que assinala um retorno e recorrência musical, uma circularidade a um ponto de partida, como o refrão, faz, na música popular, a etologia do comportamento biológico dos animais, Deleuze e Guattari propõe um conceito que ultrapassa a noção de paisagem sonora (*soundscape*), em direção a uma multiplicidade dos modos de ser e existir.

O *Scenopietes* faz arte bruta. O artista é *scenopietes*, podendo ter que rasgar seus próprios cartazes. Certamente, nesse aspecto, a arte não é privilégio do homem. Messiaen tem razão em dizer que muitos pássaros são não apenas virtuosos, mas artistas, e o são, antes de mais nada, por seus cantos territoriais [...] O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos – e tornados expressivos porque territorializantes. [...] Queremos dizer que há um automovimento das qualidades expressivas. A expressividade não se reduz aos efeitos imediatos de um impulso que desencadeia uma ação num meio: tais efeitos são impressões ou emoções subjetivas mais do que expressões (como a cor momentânea que toma um peixe de água doce sob tal impulso). As qualidades expressivas, ao contrário, como as cores dos peixes de recifes de coral, são auto-objetivas, isto é, encontram uma objetividade no território que elas traçam (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 108).

CÂMERA-JAZZ

O retrato fílmico que Van der Keuken faz de Ben Webster se endereça a um público majoritariamente europeu que conhece e admira as virtudes jazzísticas do saxofonista. Ele era uma celebridade musical admirada na

Europa também por sua elegância no bem vestir, usando ternos de cortes tão esplêndidos quanto a sua performance ao tocar seu sax tenor debaixo da luz de um holofote. Keuken contrasta o que se sabe de Ben Webster por antecipação com cenas de grande indolência, tédio e acédia sob o inverno holandês, *to laziness, cigars and yawns*, algo como o retorno do homem ordinário (SCHAFFER, 1997). Ele filma *Big Ben* com intimidade, trajando pijama, fumando cigarros pelo canto da boca, movendo-se como um urso no interior do apartamento ou ainda jogando bilhar francês de forma compenetrada com os músicos de sua banda, ao som de Marvin Gaye, ou passeando pelo zoológico de Amsterdam.

A arte do retrato é um procedimento expressivo de grande relevância para Johan Van der Keuken, que iniciou sua carreira como fotógrafo, operando ele mesmo a câmera em seus filmes. Desde a permanência no tempo, que é própria à arte do retrato, Keuken efetua linhas de movimentos verticais a partir do *plongée* e do *contre-plongée*, articulando uma espacialização do campo e do contracampo, mas instaurando uma impermanência pela sucessão e repetição das tomadas em séries contíguas e paralelas. Ao mesmo tempo em que articula as sequências de filmagem com a música (por ressonância, por associação e dissociação ou por dissonâncias breves e, contínuas), opera, na montagem, a variação rítmica do *jazz*: apresentação do tema (objeto sonoro) nas imagens, formação da base de articulação entre dois ou três e quatro subtemas adicionais e complementares, transição de um subtema a outro aparentemente sem ligação, propondo contrapontos em série ou contrastes, volteios, repetições e retornos ao ponto inicial. Os movimentos de câmera são correspondentes a um diagrama desenhado no invisível. Como se um regime de forças metafísicas traçasse no avesso das imagens e sons, uma estranha topografia quadrangular. É preciso recordar, neste sentido, que Van der Keuken também pertence às terras úmidas de Van Gogh e Mondrian.

Van der Keuken articula sequências de imagens, *takes*, mas ao modo de uma variação rítmica-musical, tendo o *jazz* como modelo de estrutura. Mesmo a parte da trilha de áudio, que compreendemos como os “efeitos sonoros”, é tratada por Van der Keuken como célula sonora autônoma que serve de base para “encaminhar” as imagens, a exemplo do som característico do movimento de um trem nos trilhos ou os aplausos do público durante as apresentações de Ben Webster. Ora sonega as imagens por desacoplamento dos sons, ora as apresenta de modo explícito, por meio de uma “sonoridade emocional” que faz um jogo entre a montagem tonal e harmônica eisensteinianas (AUMONT, 2004, p. 22-27). Os elementos expressivos

imagéticos e sonoros dispostos por Van der Keuken deixam de ser apenas e tão somente documentais, isto é, um registro do real, para receber um segundo e terceiro modo de significação na qualidade de signo, metáfora e alegoria. O documentário é sempre uma realidade de segunda mão.

Daí que intentamos realizar uma análise estrutural da narrativa fílmica por meio da decupagem das cenas em relação aos agenciamentos sonoros. Podemos inferir, do conjunto de enunciações fílmicas de Van der Keuken, alguns dos primeiros exemplos de uma taxionomia do cinema, segundo Gilles Deleuze, como as questões de ênfase ao rosto e ao primeiro plano (DELEUZE, 1983). Mas também nos aproximamos do reconhecimento das *imagens dialéticas*, conforme apreendemos em Walter Benjamin (2006), para daí extrair algumas *imagens de pensamento* (*Denkbilder*) do estilo de criação cinematográfica de Johan Van der Keuken baseadas nos elementos do jazz. Nosso texto é a tentativa do bordado de uma tapeçaria cujo tema é uma cidade, sua arquitetura, seus trajetos e seus transeuntes anônimos, um cineasta nativo e um músico estrangeiro. Os intertítulos que antecedem os textos são de inspiração benjaminiana, tesselas que demarcam as linhas de visibilidade do mosaico de pensamento que ressoa no audível.

BIG BEN, UMA LENDA DO JAZZ

Benjamin Francis Webster nasceu em 27 de março, de 1909, em Kansas City, cidade que foi, algumas vezes, o epicentro de formação de grandes músicos e bandas de *jazz*, como Charlie “Bird” Parker. Robert Altman recriou, no cinema, a *stimmung*⁶ desse período no filme *Kansas City* (1996), em que Ben Webster foi interpretado pelo saxofonista James Carter. Big Ben, a quem os amigos íntimos chamavam de “Frog”, por causa de seus grandes olhos saltados para fora do rosto, como um sapo, aprendeu a tocar clarinete, violino e piano muito cedo. Ele primeiro trabalhou como pianista, acompanhando sessões de filmes silenciosos, mas logo o trocou pelo saxofone, induzido pela maestria do amigo Budd Johnson. Ele admirava muito o estilo de Coleman Hawkins até desenvolver a sua própria assinatura e, depois disso, sua

⁶ A palavra *Stimmung* deriva da língua alemã e pode ser traduzida para a língua portuguesa como “atmosfera”. Relaciona-se, assim, com a ideia de “humor”, gradações e modulações da “temperatura” num determinado ambiente e que pode ser aproximada das palavras de língua inglesa *mood* e *feeling*, utilizadas para expressar “um certo clima”, uma atmosfera da experiência estética com a música. Para adaptar o clássico *On the road*, de Jack Kerouac, o cineasta Walter Salles Jr. necessitou absorver uma *stimmung* do *jazz* que podemos escutar e sentir desde os primeiros minutos do filme. Para compreender a palavra *stimmung* como categoria de interpretação estética e produção de sentido, ver Gumbrecht (2014).

inventividade melódica o levou a ser convidado para gravar e tocar com diversos músicos e bandas com distinção, de Chicago à Nova York.

Começou a tocar com a orquestra de Duke Ellington, em 1940, gravando alguns solos considerados grandes clássicos do *jazz*, como *Cotton Tail* e *In a Mellow Tone* (1940), que a *big band* de Ellington tocava em suas turnês, especialmente para homenagear suas virtudes como solista. Mas a sua relação pesada com a bebida o fez, também, receber o apelido de “O Bruto”, por causa do seu mau humor e espírito irascível quando abusava do álcool, o que acabou por fazer ele sair da banda do duque em 1943. A sua participação nas *tournées* e gravações da *Jazz At The Philharmonic*, produzida por Norman Granz, na década de 1950, o livrou por pouco de cair em desgraça. Ele adquiriu, então, estabilidade para atuar como *sideman* em gravações de estúdio, por exemplo, com grandes cantoras intérpretes, como Billie Holiday, Ella Fitzgerald e Carmen McRae, com liberdade criativa para formar e liderar seus próprios naipes de excelentes músicos.

Após completar 35 anos de uma bem-sucedida carreira artística, em 1963, Webster perdeu a mãe e a tia que o haviam criado com diligência afetiva extrema, sua única família e sustentáculo de sua estrutura emocional, fazendo com que ficasse à beira de uma forte depressão. Mas continuou fazendo turnês pelos Estados Unidos para se sustentar, gravando o álbum *Soulmates* com o pianista Joe Zawinul, com quem dividia um apartamento na época. Em 1964, lançou o álbum *See You At The Fair*, o seu último disco gravado nos Estados Unidos, a mesma época em que começou a receber convites para tocar na Europa. O final daquele ano trouxe problemas financeiros para Webster, que não estava conseguindo agendar shows nos clubes de Nova York, por isso aceitou sem hesitar uma boa proposta para tocar, por quatro semanas, em um clube de Londres. A bem-sucedida série de shows em Londres rendeu novos convites para tocar em outros clubes da Europa e o sucesso de suas turnês o fez ficar no Velho Continente. Webster passou a se sentir valorizado novamente.

Ele passou a sua primeira temporada em Copenhague, durante o ano de 1965, mas quando o seu visto de trabalho venceu, pegou o trem para Amsterdam, onde morou de 1966 a 1969, ficando hospedado na casa da senhora Hartlooper, que aparece no filme de Van der Keuken. Em março de 1967, Keuken fez o primeiro contato com Webster para a realização de um filme sobre sua residência europeia, mas, a princípio, o veterano *jazzman* ficou desconfiado, achando que ele poderia querer “roubar” suas histórias e “faturar” com a sua figura, como ele mesmo contou ao cineasta mais tarde

(BÜCHMANN-MOLLER, 2006, p. 244). Depois de deixar Keuken esperando na sala por algum tempo, em uma espécie de pausa dramática enquanto pensava em seu quarto, Webster felizmente resolveu dar a ele a chance de deixar imprimir sua efígie na película cinematográfica da velha *Paillard-Bolex* (BÜCHMANN-MOLLER, 2006, p. 245).

O JAZZ ALÉM DE SUAS FRONTEIRAS

Eric Hobsbawm, em seu singular livro de *História Social do Jazz* (1990), informa que tão logo se seguiu a *Grande Depressão* econômica, após o colapso da Bolsa de Valores em 1929, nos Estados Unidos, ao longo dos anos 1930, viveu-se a queda na venda de LPs (abreviatura de *Long Playing Records* ou disco fonográfico de longa duração, originalmente feito de policloreto de vinila, baquelite e goma laca, isto é, o disco de vinil), isso fez com que os instrumentistas de *jazz* procurassem um novo campo de trabalho. Outro fator que levou os músicos de *jazz* da época a terem dificuldades financeiras foi o fim dos grupos musicais que sonorizavam os filmes que chamamos de “silenciosos”. A popularização dos filmes sonoros, no final dos anos 1920, desempregou milhares de instrumentistas em todo o mundo e, nos Estados Unidos, o problema tomou uma dimensão maior devido ao grande número de salas de cinema e de músicos que dependiam dessa atividade, entre eles muitos músicos de *jazz*, como Ben Webster, que chegou a tocar durante as sessões de cinemas na juventude (BÜCHMANN-MOLLER, 2006, p. 12).

A Europa, especialmente a França e a Holanda, apresentava-se como um vasto campo de recepção para pequenos concertos realizados em cafés, teatros e clubes de *jazz* organizados pelos fãs desse gênero musical. Músicos que estariam em grandes dificuldades financeiras nos Estados Unidos (o legendário *Cotton Club* no Harlem, de Nova York, fechou em 1940) eram recebidos na Europa como grandes celebridades.

DEVIR PARIS

A margem esquerda do Rio Sena, que se configurava como o espaço mítico de artistas, poetas e escritores em Paris, também era o cenário mitopoético do *jazz*. Sabe-se que Scott Fitzgerald terminou de escrever, em Paris, *O Grande Gatsby* (1925). Boris Vian, escritor que também se exercitava no trompete e autor de *A Espuma dos Dias* (1947), era o sócio proprietário do *Le Tabou*, um bar de *jazz* situado no *Quartier Latin*. A invenção de um piano que prepara *drinks* enquanto o pianista toca é um dispositivo prodigioso do romance,

adaptado, algumas vezes, por outros gêneros artísticos e, mais recentemente, filmado, também, por Michel Gondry (2013).

Apesar de Theodor Adorno detestar o *jazz*, que ele definia como um exemplo da decadência e da degeneração das capacidades auditivas, este estilo musical era muito apreciado por Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus. Em *A Náusea* (1938), romance filosófico de Sartre, o protagonista Antoine Roquentin cura seu horror existencial com o auxílio de uma gravação de *Some of These Days*, um *standard* do *jazz*. Pode-se dizer que onde terminam o aroma das cebolas e as lágrimas das canções tragicômicas de Sophie Tucker começam os bordados vocais de Edith Piaf. E, mais adiante, a sala de costura onde agulha e linha não servem apenas para costurar lan-tejoulas brilhantes aos vestidos dançantes de Josephine Baker ou aos fios de algodão dourado que vestiam a voz de Ella Fitzgerald – bordando a aurora na sua gravação de *Cotton Tail*, acompanhada por Ben Webster (sax) e Oscar Peterson (piano). A obra de Julio Cortázar, com singular destaque para o conto fantástico *El Perseguidor* (1959), uma fantasia literária inspirada na vida de Charlie Parker, e o romance *Rayuela* (1963) são como reflexos de espelhos comparativos em literatura à *stimmung* do *jazz*, que reascende e ecoa no cinema de Van der Keuken.

FILMES DE JAZZ ATÉ BIG BEN

Antes mesmo de *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927), considerado o primeiro filme de longa-metragem falado, o gênero musical estava presente no cinema, com personagens que faziam parte de orquestras de *jazz* ou frequentavam shows de *jazz*, como nos filmes silenciosos *Jazzmania* (Robert Z. Leonard, 1923), *Miami* (Alan Crosland, 1924), *Wandering Girls* (Ralph Ince, 1927) e *Our Modern Maidens* (Jack Conway, 1929), o último filme silencioso de Joan Crawford (WLASHIN, 2009). Um dos filmes mais espetaculares dessa leva, mostrando uma banda de *jazz* identificável, é *So This is Paris* (Ernest Lubitsch, 1926), que traz uma longa cena de um baile com a Curtis Mosby Band na capital francesa.

O Cantor de Jazz, certamente, teve lugar na popularização desse estilo musical, embora o cantor Al Jolson, protagonista do filme, atuando muitas vezes em *blackface*, não fosse considerado propriamente um representante do gênero. O filme teve o real papel de iniciar o processo popularização do filme sonoro, que logo se imporia sobre os filmes silenciosos acompanhados por um grupo musical. Ele também tornou popular o modelo de musical de bastidores, que seria empregado em outros filmes que teriam o *jazz* como assunto principal.

Talvez o mais interessante dos “filmes de jazz” da primeira leva do cinema sonoro seja *Black and Tan* (1931), com Duke Ellington,⁷ um dos artistas do gênero que mais apareceram em películas. O diretor Dudley Murphy,⁸ que havia codirigido o filme poético e “sem roteiro” *Balé Mecânico*, com Fernand Léger e Man Ray sete anos antes, valeu-se, nessa produção, de um estilo mais simples e documental. O filme procura captar o instante de composição de uma canção por Ellington e depois sua apresentação, acrescentando o drama de uma dançarina com uma doença fatal, com quem ele aparentemente tinha um relacionamento. No entanto, Murphy continuou mais discretamente com algumas das experiências formais realizadas antes na película de vanguarda francesa, principalmente nas cenas caleidoscópicas dos dançarinos, ao som da orquestra do famoso *Cotton Club* de Nova York.

Os curtas de animação foram outra forma popular, muitas vezes a pior maneira de trazer o jazz para as salas de cinema, pois alguns deles retratavam os músicos de forma racista. Nesse contexto, as animações mais voltadas em divulgar a música e os artistas sem os expor a representações preconceituosas se destacam hoje em dia. Nos anos 1930, os irmãos Max e Dave Fleischer tinham um estúdio de animação a poucos quarteirões do Harlem, em Nova York, no coração da produção de jazz na cidade, e, frequentando o *Cotton Club* e fazendo amizade com os músicos, conseguiam com que eles colaborassem com suas produções. As animações de *Betty Boop* e outros personagens traziam números de nomes como Cab Calloway e Louis Armstrong, levando o jazz a um novo público e fazendo com que a música se tornasse parte da infância e da vida de milhares de pessoas pelo mundo.

Outros filmes de ficção de grande importância, nessa primeira fase, tiveram o jazz como tema e trilha musical principal, *Symphony in Black* (Frederic Waller, 1934),⁹ também com Duke Ellington, marcando ainda a estreia de Billie Holiday no cinema; *Broken Strings* (Bernard B. Ray, 1940), em que um pequeno violinista negro ganha um concurso no rádio tocando jazz, trouxe o canto e o sapateado das Stevens Sisters, além do clássico musical *Tempetade de Ritmo* (Andrew L. Stone, 1943), com Lena Horne, Bill Robinson, Fatts

⁷ Pode ser visto em <https://youtu.be/ynsf9sYl8Ag>. Uma curiosidade é que foi realizado no sistema Photophone, da RCA, um formato sonoro que não “vingou”, sendo descontinuada a produção desse tipo de filme no final da década de 1930. Depois, o som das novas cópias foi feito no sistema Movietone, que se tornou padrão por algum tempo.

⁸ Outro filme de jazz notável de Murphy foi realizado dois anos antes, com a grande dama do blues Bessie Smith, em *Saint Louis Blues* (1929). Quase trinta anos depois, Nat King Cole faria o papel do autor dessa famosa canção, W.C Handy, na *biopic* também chamada *St. Louis Blues* (Allen Reisner, 1958).

⁹ Pode ser assistido em <https://youtu.be/LPD-8-l68L4>.

Waller e a dança impressionante dos Nicholas Brothers e do grupo liderado por Katherine Dunham.¹⁰ Filmes *noir*, como *Phantom Lady* (Robert Siodmak, 1944) e *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), ajudaram a firmar um imaginário em que os sons de um saxofone ou trompete tornaram-se associados à chuva noturna, à melancolia e à solidão do detetive, construindo, para muitos, uma devoção quase religiosa ao *jazz*.

A década de 1940 assistiu também à emergência dos *soundies*, curtas-metragens norte-americanos que duravam o tempo de uma canção e foram os pais dos atuais videoclipes (os “avós” foram as canções ilustradas projetadas na primeira década do século XX, nos *nickelodeons*, as primeiras salas de cinema). Os *soundies* eram assistidos, originalmente, em cabines individuais, mas hoje muitos exemplares podem ser apreciados na rede e o *jazz* seria um dos gêneros musicais mais representados nesse formato (BEEBE; MIDDLETON, 2007, p. 33). Foi em dois *soundies*, um deles chamado *Hot Chocolate (Cotton Tail)* (Josef Berne, 1942),¹¹ uma apresentação do famoso tema, que provavelmente tivemos a primeira participação de Webster em um filme, tocando com Duke Ellington e outros músicos de sua orquestra. Ele reapareceria em seguida também no *soundie Jam Session* (Josef Berne, 1942), com Ellington e o violinista Ray Nance.¹² Um ano depois, teríamos outra aparição de Webster na tela grande, no musical *Reveille with Beverly* (Charles Barton, 1943), em uma versão do famoso *standard* - *Take the A Train*, também com a orquestra de Ellington.¹³ Ele é o primeiro saxofonista que pode ser visto ao lado do baterista no primeiro plano desse trecho do musical, em um cenário que imita o interior de um trem.

A década seguinte seria o período áureo das *biopics* de estrelas das *big bands*, como *The Glenn Miller Story* (Anthony Mann, 1954) e *The Benny Goodman Story* (Valentine Davies, 1955), filmes bastante influentes nesse gênero. Outros filmes se encarregaram de manter a mística dos *jazzistas*, como *Young Man with a Horn* (Michael Curtiz, 1950), *Blue Gardenia* (Fritz Lang, 1953), entre outros. As trilhas musicais jazzísticas extradiegéticas¹⁴ também se consagraram nessa década, com destaque para a trilha de Miles Davis para *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958), a música de Duke Ellington para *Anatomy of*

¹⁰ Este filme, que tem o nome original de *Stormy Weather*, pode ser assistido em <https://youtu.be/XPAPHVAmplU>.

¹¹ Pode ser assistido em <https://youtu.be/PvU48WBP3hc>. Logo aos 30 segundos, Webster é anunciado por Duke Ellington e se levanta para fazer o solo.

¹² Este *soundie* pode ser assistido em <https://youtu.be/velcoBxbJgs>.

¹³ Este trecho pode ser assistido em <https://youtu.be/cb2w2m1JmCY>.

¹⁴ Música extradiegética é aquela sobreposta à imagem na montagem, que não pode ser ouvida pelas personagens.

a *Murder* (Otto Preminger, 1959), as composições de John Lewis, do Modern Jazz Quartet, para *Odds Against Tomorrow* (Robert Wise, 1959) e a versatilidade de Henry Mancini em *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958).

Os anos 1950 terminariam com *Shadows* (1959) e os transgressores anos 1960 começariam com o ousado *The Connection* (1961), trazendo, respectivamente, a direção dos pioneiros do cinema independente, John Cassavetes e Shirley Clarke, valendo-se do *jazz* para realizar um complexo mosaico audiovisual da vida cultural *underground* nova-iorquina. *Shadows* trazia o gênio contrabaixista Charles Mingus para musicar, de forma extradiegética, a vida cotidiana de um grupo de amigos brancos e negros. Em *The Connection*, a banda de Freddie Redd tocava em cena quase toda a trilha musical de um filme baseado em uma peça teatral *off-Broadway* de Jack Gelber, em que o texto dava um monólogo a cada um dos oito atores principais, interpretando músicos e amigos viciados em heroína, em alusão à estrutura das peças de *jazz* em que cada instrumentista tem um solo (WHITEHEAD, 2020). Em ambos os filmes, o elenco inter-racial e a densidade existencial das personagens desafiavam as práticas de segregação que foram a regra no cinema e na sociedade do país até então, dentro do *Zeitgeist* dos anos 1960, que trariam transformações socioculturais importantes nos Estados Unidos, como a contracultura e o movimento antirracista dos direitos civis.

Os documentários começaram a marcar presença nos anos 1940 com *Jammin' the blues* (Gjon Mili, 1944), trazendo outra lenda do saxofone jazzístico, Lester Young, em que a fotografia do premiado Robert Burks esculpe corpos e instrumentos. Nos anos 1950, tivemos a produção, pela gravadora Columbia, de *Jazz on a Summer's Day* (Bert Stern, 1959), a quintessência do *concert film* de *jazz*, documentando o Festival de Newport, de 1958, com a presença de nomes como Thelonius Monk, Louis Armstrong e Mahalia Jackson. Infelizmente, não está presente no filme a participação de Ben Webster neste festival, tocando *Chelsea Bridge* e outros *standards* na banda Rex Stewart and the Ellington Alumni All Stars, como um tributo a Duke Ellington, como pode ser lido no programa original do evento (Rhode Island Rocks site s/d).

Por fim, temos o instigante e influente *The Cry of Jazz* (Ed Bland, 1959),¹⁵ um dos grandes exemplares da produção de cinema negro independente, em que os participantes discutem, de forma contundente, o *jazz* como manifestação primeiramente concebida para expressar o potencial artístico da população negra norte-americana, mostrando que ele se dava a ouvir como uma música e cultura fascinantes e de grande interesse audiovisual para os cineastas.

¹⁵ Este filme pode ser assistido em <https://youtu.be/fE00fzXpI04>.

Dessa forma, quando Van der Keuken se propôs a filmar o grande saxofonista, já havia sido construída uma longa tradição de filmes em que o *jazz* anunciava e cumpria o seu potencial audiovisual, inclusive com a participação do próprio instrumentista, o que amplificou ainda mais o desafio de retratar um gênio musical como Ben Webster, mas também inspirou o documentarista holandês a novos voos conceituais e artísticos.

ABERTURA

Quando o filme tem início, ressoam as badaladas de um sino, emblema sonoro de uma posição de dignidade na História. Em Keuken, os sons desempenham, muitas vezes, a função de marcadores temporais. Assinalam um ritmo contínuo por alguns breves instantes, mas o suficiente para apresentar uma pulsação inaugural das cenas – que é também uma apresentação da vida. As unidades rítmicas materializam a pulsação do tempo, ecoando imagens mentais sedimentadas na Cultura (CARDINAL, 2013, p. 110-133). Os sons são paradigmas indiciários. Quantas vezes badalam os sinos? Tantas vezes quantas capas de LPs são lançadas dentro do enquadramento fluvial do rio Amstel, saudando os sucessos da carreira de Ben Webster. Van der Keuken trata os objetos gráficos como coisas existentes de modo onisciente no mundo. Uma imagem técnica entre tantas outras, sem majorar valor de hierarquia estética. Um objeto a mais entre tantos outros. E, se comunicam algo, os signos gráficos mostram primeiro suas funções significantes imediatas – o estado da coisa em si – e, ao mesmo tempo, suas derivações estéticas endereçadas à subjetividade do espectador-ouvinte. Como faziam Eisenstein ou Brecht, um convite à coinvenção do sentido.

Os filmes de Keuken confabulam uma obra aberta, uma estética da indeterminação (ECO, 1962). Webster é mostrado tocando o seu saxofone a acompanhar um disco de Fats Waller, dobrando a música do toca-discos e a carga afetiva captada pelos espectadores. A indeterminação dos sentidos possíveis de comunicação é uma das chaves de expressão estética. Os circuitos de comunicação nunca são fechados. Há sempre um sentido a mais além do mais imediato e da sua condição mais explícita. Daí que a composição imagem-som feita por Keuken abre uma diagnose de sentidos que vai do inconsciente óptico *benjaminiano* ao inconsciente acústico próprio do *devenir-musical* (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 86).

Benjamin utiliza diversas vezes, em seus escritos, a imagem de pensamento de “um clarão”, o relâmpago da cognoscibilidade:

A imagem dialética é um relâmpago em forma de cone que atravessa todo o horizonte do passado, ele escreve, nas suas notas de Reflexões Preparatórias das suas *Teses sobre o conceito de História* [...] Articular historicamente fatos passados significa: reconhecer no passado aquilo que converge na constelação de um único momento (BENJAMIN, 2012, p. 114).

O documentário articula passado e presente de forma direta, ao registrar o instrumentista vendo a sua própria imagem na tela do pequeno aparelho de TV, onde ele aparece em uma entrevista que concedeu dias antes para uma emissora holandesa junto com a senhora Hartlooper. Ele continua a evocar o passado, contando um pouco de sua infância e evocando seus dias com a orquestra de Fletcher Henderson e com Duke Ellington. Presente da enunciação imagética-sonora; evocação de um devir-criança pela voz e pelos meandros da memória afetiva do músico em estado de melancolia.

A ARTE DA FABRICAÇÃO DE SAXOFONES

Big Ben é um perfeito exemplo da câmera-*jazz*, como comentado por Serge Daney (1982)¹⁶ a propósito do trabalho físico corporal do cineasta holandês com a câmera, no sentido estrito, como quando Keuken baila, acaria ou ainda boxeia, como ele mesmo diz numa entrevista concedida à Serge Toubiana (1997),¹⁷ havendo ainda outros tipos de movimento em torno de Webster que mimetizam objetivamente a performance do músico. Essa camera-*jazz* é ritmada e energizada pela montagem, também realizada por Keuken. Assim, trata-se, de um ótimo exemplo da montagem como troca de energia, como teorizada por Térèsa Faucon (2013), quando Keuken remonta o registro de diversas apresentações do saxofonista, mostrando as variadas formas dele encerrar uma determinada composição, remixando e, muitas vezes, recompondo alguns dos *standards* de *jazz* que ele reinterpreta como *Perdido* e *My Romance*.

Logo no início do filme, Van Der Keuken diz que desenvolveu uma peça de arte sonora experimental, a partir de uma ideia de Ben Webster para que ele incluísse no filme o registro de uma fábrica de saxofones holandesa. Filmando na fábrica de saxofone, Van der Keuken compõe, com os repetitivos ruídos metálicos da produção industrial em série, um arranjo

¹⁶ Conforme informado na nota 3.

¹⁷ “Para mim, a câmera tem três características: o aspecto de instrumento musical, em que você faz a sua parte, improvisa, quando você está diretamente implicado; o segundo é o boxe, com o poder de ataque da câmera; e a carícia, por causa dos movimentos leves que roçam a pele dos seres e das coisas e que me interessam muito”. (TOUBIANA, 1997/2001; tradução nossa).

musical engenhoso. Keuken consegue extrair algumas imagens e sons do esforço repetitivo das trabalhadoras a fabricar “1100 saxofones por semana” e, ao mesmo tempo, compõe uma nova música em parceria com Webster, ao mixar o som dos saxofones sendo fabricados com as sonoridades que o músico produz com o seu instrumento. Quando uma jovem operária perfura pequenas peças metálicas, o *noise* industrial evoca em nós, o canto de uma ave marinha, o grou, também conhecido como “guindaste”, exatamente pela semelhanças com os sons metálicos que produz. A indústria humana se transporta pela modulação do som à Natureza e a Natureza se transporta à modulação do engenho humano.

Há outros segmentos ricamente sonorizados, como quando ele mixa um som de sapos em um brejo¹⁸ com ruídos agudos de avião e os sons do zoológico, sobrepondo a imagens de peças publicitárias misturadas com closes de Webster gargalhando em uma similitude com os procedimentos estéticos de Sergei Eisenstein. Estes são apenas alguns dos exemplos em que Keuken usa efeitos sonoros extradiagéticos e os mixa com a música, que serão abordados adiante. O modo como ele faz o quadro dançar, como a já citada imagem da pequena TV se movendo pelo quadro, mostrando o saxofonista a tocar, evoca fluxo e movimento. Todos esses não são, de maneira nenhuma, movimentos e articulações imagético-sonoras banais, são únicas no cinema documental, entrelaçando-se com o cinema experimental, formando uma segunda realidade. Outro gesto pouco usual na época foi, em um breve segmento do documentário, conceder a feitura de imagens à câmera amadora de Ben Webster, que filma algumas tomadas sensuais de mulheres passeando na calçada, atravessando a rua e outros transeuntes de Amsterdam, por trás da sua janela; depois editadas com agilidade, mostrando uma cidade diferente da capital gentrificada de hoje. O ato de capturar imagens não era estranho ao músico, pois, há muitos anos, ele vinha registrando suas turnês e shows com uma máquina fotográfica, mas parecia ser a sua primeira vez com uma filmadora.

O filme continua a trabalhar o retrato de Webster quando um segmento do documentário o mostra ensaiando com um trio holandês composto pelo pianista Cees Slinger, o baixista Jacques Schols e o baterista John Engels, além de seu velho e grande amigo Don Byas no sax tenor. Carlos Wesley “Don” Byas era outro veterano músico norte-americano das orquestras de

¹⁸ Uma clara evocação imagética-sonora de um dos apelidos de Ben Webster, o Sapo. Toda a sequência possui atributos correspondentes à montagem intelectual eisensteiniana. No filme *Hermeto Campeão* (1981), de Thomas Farkas, há um procedimento criativo notavelmente semelhante, mas provocado pelo músico em um brejo.

Count Basie e Duke Ellington. Ele estava morando na Europa desde 1946 e foi quem recebeu Webster na estação de trem de Amsterdam e o apresentou à capital neerlandesa (BÜCHMANN-MOLLER, 2006, p. 245). O filme mostra o quinteto a executar versões fragmentadas das faixas *My Romance*, *Perdido* e *You'd Be So Nice to Come Home To*.

O saxofonista explode em risadas com o grupo, demonstra o andamento da canção estalando os dedos e toca, de forma arrebatada, com os olhos fechados. Webster também é mostrado em uma apresentação londrina tocando *Chelsea Bridge* e *Perdido*, provavelmente no mesmo local onde fez sua estreia na Europa, o *Ronnie Scott's Club* (BÜCHMANN-MOLLER, 2006, p. 245). O filme termina com outra colagem sonoro-visual, começando por mostrar a janela florida do quarto de Webster ao som de pássaros urbanos, fazendo uma ponte sonora e visual para o seu rosto em close a tocar, mas dando a ouvir apenas a sonoridade das aves. Keuken faz, então, uma transição gradual de áudio para o que estava realmente sendo tocado, o *standard My Romance*, até o acorde final do piano de Slinger. Quando Webster tira a velha boquilha de seu sax dos lábios, Keuken corta totalmente o som e vemos um *big close* em seu rosto a fazer humildes e sutis gestos de agradecimento, para logo depois se retirar da imagem pela esquerda. Fim.

SIGNOS DE ROSTIDADE

A cena final de *Big Ben* evoca um conceito emblemático de Deleuze e Guattari (1996), o conceito de rostidade. Deleuze e Guattari extraíram esse conceito de uma composição de Luciano Berio, *Visage* (1961), como antes haviam colhido a noção de rizoma do pensamento musical de Pierre Boulez (1975) via Proust. O conceito de rostidade está em relação de contraface ao conceito de ritornelo. Já em *Kafka, por uma literatura menor* (1975), as relações de conteúdo e de expressão entre rosto e paisagem – fotografia e som – estão colocadas sem que a assunção da palavra ritornelo tenha sido ainda levantada. É na obra *O inconsciente maquínico* (1979-1988) que Guattari propõe a noção de ritornelo como um conversor intersemiótico entre os afetos existenciais e as experiências estéticas vividas na obra e nos personagens de Proust. O ciúme coagula com a música tocada ao piano, assim como a recordação de um rosto se mistura com uma pequena pintura de paisagem pintada por Vermeer.

Um rosto, afirmam Deleuze e Guattari (1996), é uma superfície identitária, um acontecimento político, conforma uma identidade social, política, econômica, cultural. Um rosto é um *quantum* de significâncias que pretendem circunscrever e neutralizar o expressivo, o desejo. Fora do contorno do

rosto, avizinha-se o caos, a desordem, o anormal. Daí que, para Deleuze e Guattari, possuir um rosto é estar em estado de rostificação. É conformar-se à lei e à ordem. É ajustar-se a um circuito fechado de significação e interromper o fluxo de derivações possíveis do caos dos modos de ser e existir, tal como Deleuze reconhece também nas expressões do cinema:

Em pintura, as técnicas do retrato habituaram-nos a esses dois pólos do rosto. Ora o pintor apreende o rosto como um contorno, numa linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca — é uma superfície de rostificação. Ora, ao contrário, ele opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno — são traços de rosticidade (DELEUZE, 1983, p. 104).

Deleuze e Guattari (1996) utilizam-se de dois termos qualificativos e conjugados para definir um sistema de estratificação das potências do rosto: o sistema Muro Branco - Buraco Negro. O muro branco é a superfície homogênea em que se inscrevem e se acumulam significâncias em circuito fechado. O buraco negro é a submersão, o afundamento dos sujeitos na definição do Eu (Ego) e na toxicologia das identidades.

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme uma realidade dominante. O rosto é, ele mesmo, redundância (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 36).

Mas não há criação num rosto? O rosto é uma planificação condenada somente à negatividade ou, como afirmam Deleuze e Guattari, à redundância? Na esquizoanálise de Deleuze e Guattari, toda formulação de um conceito é, primeiramente, crítica, em seguida, emancipatória, e por desalienação e continuidade, revela-se em um estado possível de potência criadora. O conceito de rostidade, em sua condição verbal negativa – rostificar, rostificação –, também alcança outras possibilidades de expressão ou platôs. No livro Imagem-Movimento - Cinema 1 (1983), Deleuze reapresenta o conceito de rostidade em relação ao primeiro plano e ao *close* no cinema. Permanece a consideração negativa do sistema Muro-Branco-Buraco-Negro, em que a rostificação encerra as potências virtuais do rosto. Mas também afirma-se a potência do cinema em nos apresentar traços de rostidade, que se insurgem

contra a neutralização das forças desejantes da existência: o rosto da atriz Falconetti (o rosto de Joana D'Arc), no filme de Carl Dreyer, é apresentado por Deleuze como um exemplo de força criadora. Ainda em conversação com Guattari, eles escrevem:

Não é exatamente o rosto que constitui o muro do significante, nem o buraco da subjetividade. O rosto, pelo menos o rosto concreto, começaria a se esboçar vagamente sobre o muro branco. Começaria a aparecer vagamente no buraco negro. O close do rosto no cinema tem como que dois pólos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar suas sombras até mergulhá-lo “em uma impiedosa obscuridade (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 29).

Assim, o rosto de Big Ben é o rosto político de todos os músicos de *jazz* sob o exílio econômico. Mas o gesto criativo biografemático de Keuken é um ultrapassamento dos processos de rostificação para compor, com o rosto de Big Ben, um ritornelo, as múltiplas travessias de um território, as linhas de fuga pelas quais Ben Webster torna-se um personagem rítmico.

Há personagem rítmico quando não nos encontramos mais na situação simples de um ritmo que estaria associado a um personagem, a um sujeito ou a um impulso: agora, é o próprio ritmo que é todo o personagem, e que, enquanto tal, pode permanecer constante, mas também aumentar ou diminuir, por acréscimo ou subtração de sons, de durações sempre crescentes e decrescentes, por amplificação ou eliminação que fazem morrer e ressuscitar, aparecer e desaparecer. Da mesma forma, a paisagem melódica não é mais uma melodia associada a uma paisagem, é a própria melodia que faz a paisagem sonora, tomando em contraponto todas as relações com uma paisagem virtual (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 109-110).

IMAGEM-PERCEPÇÃO, IMAGEM-AÇÃO, IMAGEM-AFECÇÃO

Ao fazer o acoplamento da filosofia de Bergson com a semiótica de Peirce, nos seus livros de filosofia *para* o cinema, Gilles Deleuze propõe a emergência de três classes ou avatares da imagem: a imagem-percepção, imagem-afecção e a imagem-ação. Esses avatares da imagem são simultâneos à imagem-movimento e uns aos outros ou carregam, em si mesmos, suas revoluções moleculares, suas transformações radicais. Essa breve classificação peirce-bergsoniana de Deleuze não encerra-se aí, mas se constitui como um primeiro momento de apresentação de uma taxonomia das imagens fílmicas, isto é, do cinema, de modo que outras poderão surgir e ser nomeadas conforme as funções e desempenhos possíveis de espectadorialidade. Nesta primeira taxonomia, está em questão o modo como as imagens-movimento

concedem, ao espectador-ouvinte, os modos de perceber, de agir e de ser afetado pelo vir-à-ser das imagens ópticas-sonoras.

Por imagem-percepção, Deleuze define a qualidade da imagem que está dada nos atributos perceptivos no coágulo da imagem-movimento. Por imagem-ação, Deleuze define a qualidade da imagem relacionada aos aspectos de motricidade, de traslado, de deslocamentos, de movimento propriamente dito. Trata-se de uma mecânica dos afetos.

A imagem-ação está relacionada ao corpo e a sua expressão, às condições sensório-motoras, mesmo se, em cinema, o que se move seja um trem ou um automóvel e mesmo uma bicicleta ou um barco. O vento sobre as roupas e lençóis no varal ou o voo dos pássaros no horizonte: trata-se da representação do orgânico enquanto criação na imagem-movimento do cinema ou dos personagens, das coisas e dos seres e da recepção enquanto experiência sensível do espectador-ouvinte.

Entre a imagem-percepção e a imagem-ação ocorre essa qualidade de redistribuição dos afetos, essa possibilidade de afetar-se e de ser afetado, primeiro enquanto personagem ou elemento apresentado pelo cinema (as mãos como traços de rostidade em Bresson, a espiral, no filme de Hitchcock, o acorde que anuncia a chegada do tubarão no filme de Spielberg, etc.) e depois pelo espectador-ouvinte, que se relaciona com aquele acontecimento intensivo das imagens-e-sons que são dadas a ver e ouvir.¹⁹ Em *Keuken*, no filme-ensaio sobre Big Ben, a colaboração mútua sob o tema da fabricação de saxofones em série apresenta os ruídos metálicos a uma linha de distância para o desconforto absoluto – para a exaltação do que é musical, por contraste e por contraponto, ou pela experiência estética moderna de choque. Uma experiência estética que, no dizer de Chion (2001), se dá pela pele, que se apalpa (só se dá ao conhecer) com a ponta dos dedos, sem distanciamento, o corpo no mais extremo presente do indicativo, mas causa direta dos efeitos sonoros.

IMAGEM-AFECÇÃO

Por imagem-afecção, Deleuze define a circunscrição do rosto em relação ao primeiro plano. A imagem-afecção é igual ao rosto, que é igual ao primeiro plano. É o rosto que coagula as qualidades expressivas-intensivas da imagem-movimento.

¹⁹ Por sua vez, Michel Chion (1987/2001:146) escreve sobre o som com efeito de gosma, o som de coisa alienígena úmida e pegajosa no filme *Invasores de corpos*, no remake dirigido por Philip Kaufman (1978). Kristeva dizia, desses vestígios, que ainda não se fez plenamente imagem, visto ou percebido, no infra-sentido, o fragor (o susto) que nos interpela ao nível do instinto e do inconsciente.

Quanto ao rosto propriamente, não se afirmará que o primeiro plano o trate, faça-o sofrer um tratamento qualquer — não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção (DELEUZE, 1983, p. 104).

Desde que nos coloquemos em franca recepção, em estado de disponibilidade afetiva, isto é, em relação de solidariedade ao cinema de Van der Keuken, somos atravessados por essas potências da imagem-movimento. E, neste *deixar-se afetar*, talvez possamos ter encontros intensivos com essa outra condição da arte do cinema um tanto mais rara, a *imagem-tempo*, e sua duração intensiva-qualitativa, segundo Deleuze (2005). Quando deixamos a sessão de cinema ou quando recordamos os filmes que assistimos com algum fervor, experimentamos essa dádiva da arte do cinema que Gilles Deleuze (2005) traduz pela expressão *crystal de tempo*, um *quantum* de energia afetiva, uma duração extraída da experiência estética (sensível) com o cinema. Mas que também nos ocorre durante a visita ao museu, durante a leitura de um poema, durante a escuta amorosa de *Days of Wine and Roses*, álbum que reúne baladas gravadas por Ben Webster na Europa, entre 1965 e 1967.

No livro *A Imagem-Tempo*, Deleuze (2005) baseando-se nas concepções de Henri Bergson sobre o tempo, discorre sobre o cristal de tempo como sendo a cisão entre passado e presente sensivelmente experimentado. Para Bergson, conforme Deleuze (2005), o passado se constitui ao mesmo tempo que o presente, não depois. O tempo se dividiria a cada instante em presente e passado, com o presente se desdobrando “em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado”, desenvolvendo-se (2005, p. 102).²⁰ O tempo consistiria “nessa cisão e é ela, é ele que se vê no cristal”.

Para Deleuze, interpretando Bergson, o cristal “não para de trocar as duas imagens distintas que o constituem, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva” (2005, p. 102). O “presente que passa e vai para a morte, o passado que se conserva e retém o germe da vida, não param de interferir, de coincidir”. Deleuze, então, escreve que “Felix Guattari tinha razão em definir o cristal de tempo como

²⁰ Tal explicação de Deleuze sobre o conceito de tempo em Bergson teve um eco inesperado em 2023 no meme-video-dança de Tik-Tok “desenrola, bate, joga de ladinho”. Nessa dança concebida para as redes sociais, geralmente performada em dupla, o passado “se desenrola” nas mãos (e se conserva), o tempo “bate” (palma) e o presente do quadril “joga de ladinho”, ao passar. Essa associação envolvendo a cultura de massa não está em desintonia com o pensamento de Deleuze e Guattari, que algumas vezes usaram exemplos de filmes “B” como *Willard*, de Daniel Mann (Deleuze e Guattari, 1997).

sendo por excelência um ‘ritornelo’.²¹ Talvez o ritornelo melódico, “seja um componente musical que se opõe e se mistura a outro componente, este rítmico: o galope”. Galope e o ritornelo “é o que se escuta no cristal, como as duas dimensões do tempo musical, sendo uma a precipitação dos tempos que passam, a outra a elevação ou recaída dos passados que se conservam” (2005, p. 115). Quando “a imagem cinematográfica se faz imagem-cristal”, “estas tendências chegam a uma perfeita expressão”. Para ele, “afeto é o que sentimos no tempo” (2005, p. 104). O tempo em si seria “pura virtualidade que se desdobra em afetante” (o presente que passa para o futuro) e “afetado” (o passado que se conserva), “‘a afecção de si por si’ como definição do tempo” (2005, p. 104).

AFETOS PUROS

O retrato de Ben Webster, composto por uma sucessão de planos muito próximos, contém estas qualidades expressivas da arte do cinema definidas por Gilles Deleuze. Quase a totalidade do filme-retrato de Ben Webster feito por Van der Keuken é composto por imagens-afecção. Somos confrontados por Keuken a experimentar, em nós mesmos, enquanto espectadores-ouvintes, os estados afetivos de Ben Webster, a experimentar as qualidades intensivas de seu rosto multiplicado por uma profusão de afetos puros. Satisfação, alegria, êxtase, riso, aborrecimento, raiva, saudade, nostalgia, solidão. O ranger de dentes inaudível. O tremor de alegria nos lábios. Os olhos que se erguem lânguidos, agradecendo ou solicitando o auxílio divino. Mas esse recenseamento de abstrações, de sentimentos e emoções não alcança mensurar e nomear o acontecimento intensivo que ocorre abaixo da superfície das imagens, inclusive porque elas são transportadas pela trilha sonora, nem sempre coincidente com a imagem-ação (ou o tempo exato e histórico) do músico tocando seu saxofone. Estranho procedimento de Keuken dissociando as imagens do músico de seus gestos de criação sonoros – para então reconduzi-las novamente com o sabor de uma novidade, de uma surpresa. Da imagem-percepção à imagem-ação e aos afetos puros.

As unidades sonoras são manipuladas por Keuken, na montagem, como unidades de tempo extraídas de diferentes momentos da História do jazz e que se confundem, não por acaso, com o tempo e a história de vida de Ben

²¹ Estas reflexões e as imagens de pensamento que Deleuze evoca tem a forma incompleta de um esboço, como testemunha Pascale Criton, em À propósito de um curso do dia 20 de março de 1984 – O ritornelo e o galope (ALLIEZ, 2000). Traduzido na edição brasileira de *A Imagem-Tempo* como “estribilho”, a ideia de ritornelo é uma categoria plurissêmica. Continuaremos a citar o texto de Deleuze substituindo a palavra “estribilho” por “ritornelo” (*ritournelle* na versão original em francês do *L’Image-Temp*).

Webster. Ou seria o contrário? Que ninguém se engane com “*o aspecto mal-acabado*” do cinema artesanal de Van der Keuken. Isto também é uma decisão estética e política consciente presente nas propostas do Grupo *CoBrA*, com os quais Van der Keuken tinha proximidades. O seu uso dos elementos gráficos, das imagens fixas, a reprodução de fotografias ou materiais impressos, como as capas dos LPs lançadas para dentro do quadro no início do filme, saindo do cinema para ingressar num outro registro de mídia, outros códigos de comunicação e expressão, como no momento citado anteriormente, em que ele reproduz a fama momentânea da senhora Hartlooper, aparecendo na TV holandesa por causa da notoriedade de Ben Webster, toda essa sequência que situa o músico no seu devir-criança, nas suas “saudades de casa”, essa passagem dos meios e das imagens técnicas – recordemos o segmento das capas dos discos submersas no fluxo das águas que imaginamos ser dos canais de Amsterdam –, compõem uma deriva surrealista, um clima de irrealidade ou de subversão do documental. Toda essa passagem dos meios tem uma função dialética, no sentido benjaminiano: instaurar um invisível das imagens e dos sons, um extracampo virtual ou metafísico; sair do real para a flutuação da alegoria; convocar o espectador-ouvinte para o pensamento das imagens e dos sons; abrir uma fissura no espaço fílmico para fazer eclodir daí uma lasca de temporalidade extraordinária.

RITORNELOS

Ao seu modo e estilo, o cineasta holandês é um mestre na manipulação precisa, cirúrgica, de unidades de espaço e de tempo, comparável aos gênios do Renascimento em Florença ou à Andrei Tarkóvski, com consequências estéticas formais diferentes. Van der Keuken atua como um compositor na moviola, ele próprio, por derivação de competência, é um “músico-cineasta” ao mixar distintas gravações de Ben Webster, formando outros e novos fraseados sonoros-musicais em uma textura sonora única emulsionada no seu filme-ensaio.

Essa textura sonora composta por Keuken a partir de extratos musicais do saxofone de Ben Webster nos dá ensejo para vislumbrar essa outra figura conceitual da esquizoanálise de Deleuze e Guattari: embocaduras, buchichos, grunhidos, esgares, caretas, gestos com as mãos, o cigarro no canto da boca, o giro dos olhos na languidez luminosa da alegria, o modo como segura e balança o saxofone forma uma exaustiva cartografia dos afetos de Big Ben retratado por Keuken sob a constante presença (retorno e recorrência) destes *ritornelos*. É o ritornelo que se constitui o vir-à-ser da música na partitura fílmica de Van der Keuken.

Primeiro porque é um dispositivo estético que faz essa circunvolução constante, esse retorno e essa recorrência, por princípio de sua exata função. Segundo porque é correspondente com a própria forma de organização e com a experiência de improvisação do *jazz*. E, em terceiro, porque o ritornelo faz a ligadura entre as partes, costura as relações entre as imagens e os sons, entre a memória e a identidade, entre o cotidiano e o lugar, entre o Tempo e a História. Para Deleuze, a “salvação vem de um ritornelo que pousa ou se enrola em torno de um rosto, e o extrai da fileira”, “acalmado a angústia” (2005, p. 114).

MAPA DOS AFETOS

As sucessivas formas do rosto de Big Ben, os sucessivos instantes de apresentação do rosto de Big Ben por Van der Keuken é um mapa. Um mapa que indica uma longa e duradora viagem. Mas para onde?

O rosto de Ben Webster não é mais e tão somente um rosto, mas é, também, a evocação de um vasto território. A sucessão de primeiros planos, a série composta de closes do músico exilado de seu território afetivo natural evoca os rostos de tantos outros músicos que, desde a cidade portuária de New Orleans, se dirigiram ao Centro-Oeste dos Estados Unidos, à Saint Louis ou à Chicago e depois à Nova York, muitas vezes, seguindo as estradas de ferro para então atravessar o Atlântico em direção a outros continentes. Assim, o retrato audiovisual de Big Ben é uma multiplicidade. Usemos advertidamente essa palavra tão mal-compreendida, rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

O rosto de *Big Ben* é um rizoma. Nisso, consiste a criatividade de Van der Keuken em, a partir do clichê, interferir no circuito de significação da tradição do cinema documentário – recordemos o rosto de *Nanook, o Esquimó* – e, de dentro do código, propor outras nuances de significação das imagens-e-dos-sons. Um mesmo rosto e suas muitas variações anímicas, rítmicas. Um mesmo rosto em primeiríssimo plano da câmera e nunca, jamais, o mesmo rosto em suas microexplosões vulcânicas de humor, com seus olhos lânguidos flutuando no marulho cósmico.

CINEMA POLÍTICO

O filme excessivamente íntimo de Van der Keuken tem o sabor levemente amargo dos pequenos escândalos. O cineasta aposta na desmitificação da “lenda do *jazz*” Big Ben, que está situado provisoriamente num lugar de sobrevivência estratégica e em posição periférica na Europa. Ao mesmo tempo

em que inverte essas polaridades próprias do exílio, Keuken posiciona o seu personagem Ben Webster numa dimensão política de resistência e invenção do cotidiano. Essa aposta dialética, ao modo benjaminiano, consiste em inverter a relação do extraordinário em cotidiano e fazer emergir, das imagens-clichês, emanações do insólito. O procedimento, segundo Benjamin, era comum aos surrealistas. Mas Keuken é pertencente à geração que presenciou o surgimento em Copenhague, Bruxelas e Amsterdam (após o fim da Segunda Guerra Mundial) do movimento artístico e político denominado *CoBrA*, que detinha afinidades eletivas com as vanguardas artísticas do início do século XX. Daí que a aposta dialética de sobrepor por contraste dois elementos aparentemente não conciliáveis ou, ao contrário, conciliáveis, mas apresentados de modo separado, revela afinidades estéticas de Keuken com o distanciamento brechtiano e a montagem intelectual de Eisenstein (AUMONT, 2004, p. 24) reconhecidas também no duo Straub-Huillet, em Chris Marker, em Glauber Rocha, em Jean-Luc Godard.

Pelo acúmulo de instantes quaisquer, por cenas aparentemente banais, sem nenhuma importância, fazer surgir, do ordinário, a manifestação do *páthos*. Deleuze, nas primeiras páginas de *Imagem-Movimento*, recorda Eisenstein: “Ora, esta produção de singularidades (o salto qualitativo) se dá por acumulação de ordinários (processo quantitativo), de modo tal que o singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não ordinário ou não regular” (DELEUZE, 1983, p. 11).

Ora, essas afinidades têm lugar nas estéticas do cinema documentário, em filmes e ensaios audiovisuais de propósito declaradamente políticos, como em, novamente, Chris Marker, Jean Luc-Godard, Glauber Rocha, mas também em Agnès Varda. E mesmo em sua sinfonia formalista pró-natureza contra os homens, em Peleshian, ou na radical intimidade de Chantal Akerman e seu devir histórico.

O primeiro patrono desse procedimento em cinema é, sem dúvida, Sergei Eisenstein e a sua formulação de teorias estéticas da montagem. Estamos na circunvizinhança conflituosa do cinema soviético (Kulechov, Dziga Vertov, Pudovkin, Paradjanov), mas já distantes no tempo, essencialmente. As imagens deixam de ser posicionadas como emblemas do real para ocupar uma dimensão figural, metafórica, signo alusivo a um outro campo de correspondências de pensamento, percepção e afetividade. Mas são posicionadas de modo a produzir maior racionalidade crítica e menos encantamento emocional, sem recusar de modo algum o fluir poético dos afetos e o sentido ético que as imagens e os sons podem comportar e transportar além de

suas funções mais imediatas. Serge Daney escreve sobre esta posição política de Keuken: “Fim da ordem militante e aparição do *cinéaste sans frontières* (DANEY, 1998, p. 132).

TEMPOS MODERNOS

Estes procedimentos se enquadram dentro dos meios e recursos expressivos da Estética Moderna. Benjamin, no seu clássico ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, diz sobre o surgimento do sujeito político, que, saindo da condenação ao anonimato prescrito por sua condição de classe, passa à condição de autor e protagonista das dimensões expressivas do seu cotidiano, senão de seu próprio destino político (BENJAMIN, 2012). Van der Keuken retrata Ben Webster no pleno esforço para garantir o seu lugar político no mundo. Inclusive como “cineasta amador”.

Ao rebaixar os níveis de idealização e manutenção da “lenda”, Keuken faz um elogio à plena humanidade do músico, filmando com ternura as suas indisposições, o seu mau humor ou gênio, as suas gargalhadas, suas idiosincrasias, suas pequenas indecências perversas-infantis. Um trapo de seu calção de baixo escapando por um rasgo na calça próximo à braguilha. O *zoom in* da câmera para as nádegas das mulheres que passam numa calçada de rua em Amsterdam.

Em determinado momento, Keuken procede, na montagem por contraste, campo e contracampo, à associação livre entre os estados de humor de Big Ben e os animais do Zoológico que estava previsto visitar com os amigos e com a senhora Hartlooper. Esses procedimentos de alusiva figuralidade entre o homem e os animais são correspondentes aos de montagem alegórica eisenteiniana em *A Greve* (1929), por exemplo, e que se encontra, também, em Robert Bresson e seu Balthazar e ainda em Van der Keuken, Chris Marker ou Agnès Varda, quando se interessam de modo político e afetivo pelos gatos domésticos.

Há uma força expressiva geracional nos gestos criativos de Keuken, próprios do Espírito de época, do pós-guerra ao final dos anos 1960 e de um cinema reconhecido como engajado, na transição dos meios, também, em Jean-Luc Godard (recordemos o *Grupo Dziga Vertov* de experimentações políticas com a técnica nascente do vídeo), em Agnès Varda (em Cuba, após a revolução de Fidel Castro), com Nicolas Guillén e Santiago Alvarez. E, certamente, também, em Glauber Rocha, cineasta autointitulado do “Terceiro Mundo”, tentando inventar “um cinema *frantz-fanon-che-guevarista*” e, logo

depois, documentando os dias seguintes da Revolução dos Cravos no filme coletivo *As Armas e o Povo* (1974), que seria a gênese de sua épica eletrônica no Programa Abertura (1979), apresentado aos domingos à noite na TV Tupi. Conexo, sem nexos, convexo. Destilaria Glauber (Mota, 2001).

Mas, ao mesmo tempo, todos estes cineastas filmando a partir de sua própria condição íntima, com extratos de seus cotidianos ou “lembranças”, assinalam o seu lugar afetivo no mundo – sempre, sempre político – nunca, nunca inocente, participativo, engajado, convocador ao espectador-ouvinte: porque sempre e sempre empreendendo aquele gesto absolutamente moderno de se projetar ao futuro. O filme-retrato de Van der Keuken é um convite a que, para além do cinema, se possa abstrair quaisquer imagens de Big Ben, que, por saturação e excesso, possam ter existido na História Social do Jazz e simplesmente se render à procura e à delicada escuta de seus álbuns. Que se possa ouvir e escutar com o coração. Sístole e diástole. E, depois, recolher-se à caverna do silêncio sem imagens.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Über Jazz* [pseud. Hektor Rottweiler]. In: **Zeitschrift für Sozialforschung**, nº 5. Reimpresso em ADORNO, Theodor. **Gesammelte Schriften**, XII, 1982. p. 70-100.

AUMONT, Jacques. **Teoria dos cineastas**. Tradução Mariana Appenzeller. Campinas: Papi-rus, 2004.

BIG BEN (Ben Webster in Europe). Direção de Johan Van der Keuken. Amsterdam: Verenigde Arbeiders Radio Amateurs (VARA): 1967. Disponível em <https://youtu.be/EQrjSUdkRK4>. Acesso em: 11 fev. 2019.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland [et al.]. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19-62.

BEEBE, Roger; MIDDLETON, Jason (orgs.). **Medium Cool** – music videos from soundies to cellphones. Durham: Duke University Press, 2007.

BENJAMIN, Walter, *Obras Escolhidas Volume III*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter (et al). **Benjamin e a obra de arte** – técnica, imagem, percepção. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única/Infância Berlimense: 1900**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRITISH FILM INSTITUTE. **Ben Webster**. Disponível em: <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2ba9226ad9>. Acesso em: 06 maio 2022.

BÜCHMANN-MOLLER, Frank. **Someone to Watch over Me: The Life and Music of Ben Webster**. Ann Harbour: University of Michigan, 2006.

- CARDINAL, Serge. Ouvir o lugar, compreender o espaço, escutar a cena. **Devires** – cinema e humanidades, v. 10, n. 2, p. 110-129, 2013.
- CHION, Michel. **L’audio-vision** – son et image au cinéma. Paris: Nathan, 1990.
- CHION, Michel. Revolución suave... y duro estancamiento. In: DE BAECQUE, Antoine (org.). **Teoría y crítica del cine** – avatares de una cinefilia. Barcelona: Epublibre, 2001. p. 146-163.
- DANEY, Serge. **Ciné journal**. Volume 1/1981-1982. Paris: Cahies du cinéma, 1998, p. 131-134.
- DANEY, Serge; FARGIER, Jean-Paul. Entretien avec Johan Van der Keuken. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 289, 1978, n. p. Disponível em: <https://www.sabzian.be/article/entretien-avec-johan-van-der-keuken-dans-cahiers-du-cinéma> Acesso em: 20 maio 2022.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-Movimento – Cinema 1**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **L’Image-Temp – Cinéma 2**. Paris: Les Editions du Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo – Cinema 2**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma In.: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1, p. 10-36.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano Zero – Rostidade. In.: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3, p. 28-57.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do Ritornelo. In.: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4, p. 109-110.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo, SP: Editora 34, 2015a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo – História da Arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.
- DIDI-HUBERMAN, George. Remontar, remontagem (do tempo). **Chão da Feira**, [s.l.] CADERNOS de Leituras, n. 47, 2016.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FAUCON, Térésa. **Théorie du Montage**. Malakoff: Armand Colin, 2013.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre o potencial oculto da literatura**. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC Rio, 2014.
- HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Tradução Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- KRISTEVA, Julia. Elipse sobre o pavor e a sedução especular. In: BARTHES, Roland; KRISTEVA, Julia; GUATTARI, Félix. **Psicanálise e cinema**. Lisboa: Relógio d’Água, 1984, p.28-29.
- MOTA, Regina. A Épica Eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e televisão. Belo Horizonte, UFMG, 2001.
- RHODE ISLAND ROCKS SITE. Newport Jazz Festival 1958. Disponível em <https://www.rirocks.net/Band Articles/Newport Jazz Festival 1958.htm>. Acesso em 27 jul. 2023.
- SCHAFER, Jean Louis. **L’homme ordinaire du cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, 1997.

TOUBIANA, Serge. **Interview with Johan Van Der Keuken**. MOMA, [s.l.], 2001. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/jvdk/critical/2.pdf> . Acesso em: 4 maio 2022.

WLASHIN, Ken. **The Silent Cinema in Song, 1896-1929**: an illustrated history. Jefferson: McFarland & Company, 2009.

WHITEHEAD, Kevin. **Play The Way You Feel**: The Essential Guide to Jazz Stories on Film. Oxford: Oxford University Press, 2020.