

# Sobre Escalator Over the Hill

Eduardo Ramos

## A compositora por trás da obra

Apesar de ter vindo ao mundo como Lovella May Borg, Carla Bley é uma compositora americana nascida na Califórnia em 1936. Ela é filha de músicos de igreja, seu pai era professor de piano e organista da igreja e sua mãe pianista e, em suas próprias palavras em entrevista com Schroeder (2016), “enquanto aprendia a andar e falar, aprendi música”. Não teve exatamente treinamento clássico, e considera a transição de música sacra para o jazz muito mais natural do que de clássica para jazz.

Enquanto compositora, ela começou a ter interesse a partir do pai dela, perguntando sobre a natureza da música, como que os músicos conseguiam saber tudo que tocavam, e descobriu partituras. A pequena Carla só estudou música formalmente até os oito anos, e considera a dificuldade de improviso que tem, mesmo sendo uma artista do jazz, ao fato de ter se focado muito a partituras quando criança.

Seu contato com jazz aconteceu com big bands nos anos 40, especificamente com Lionel Hampton, e considerou o que estava ouvindo melhor que música da igreja. Daí ela foi para o cool jazz de Chet Baker, que também a atraiu, vide Turner (2004). Eventualmente, já ouvindo música já mais elaborada de nomes como Miles Davis, Borg colocou em mente que gostaria de ir para Nova Iorque, coisa que fez aos 17 anos. Ela saiu com o filho do maestro da Orquestra Sinfônica de Boston de carro e atravessou a América com dinheiro de cartões de crédito de gasolina (sim, já existiam na época) que eles pegaram de amigos sem que eles soubessem, tomando banhos em rios e dormindo no carro, coisa que ela considera “glamurosa”.

Em NY ela trabalhou vendendo cigarros em um lugar que ela descreve como “mafia run”, ou animais de pelúcia ou fotografias, mas nunca foi boa vendedora porque foi para a cidade com interesses artísticos musicais, e acabava se dedicando demais a eles, ouvindo música. Ela deveria entregar todas as gorjetas que recebia e, se não tivesse o suficiente que o chefe considerava, precisava dar dinheiro do próprio bolso. Na época, precisava dar no mínimo 25 dólares por dia, o que equivale a 240 dólares em 2020. A vida relativamente suja de NY era atraente de alguma forma provavelmente porque, segundo ela mesma, era extremamente diferente do que ela conhecia sendo de Oakland, era parte do “submundo”. A situação financeira era apertada o suficiente ao ponto de ela não poder voltar para a Califórnia caso quisesse, mas não era de seu desejo então não é como se isso especificamente importasse.

Em NY ela conheceu Paul Bley, que tentava flertar com ela comprando cigarros mesmo sem de fato fumar, e em alguns anos eles se casaram. Daí ela adotou o sobrenome Bley, que continua usando até hoje, mesmo após dois divórcios. Trabalhando em cinemas

arrumando cadeiras e guiando pessoas, ela se tornou uma fã de cinema e trilhas sonoras, em especial *O Sétimo Selo*, que assistiu dezenas de vezes.

Essa relação com filmes é relativamente comum em artistas da época. Por exemplo, Bob Dylan também teve algo assim por ser sobrinho de donos de um cinema, e foi influenciado em especial por filmes religiosos ou de história romana.

A personalidade de Bley nunca foi histriônica, e ela dificilmente ia em direção aos outros para procurar coisas, mas os outros que vinham falar com ela. “Eu era apenas uma mosca na parede.” Ela assistia suas bandas favoritas nos clubes novaiorquinos, especialmente com as big bands, que eventualmente se tornariam ferramenta essencial para suas composições.

Seus primeiros trabalhos como compositora foram especializados em músicas “fáceis e rápidas” para cada instrumento. Um bom exemplo é “Around Again” e “Sing Me Softly of the Blues”, dado o que foi escrito por Beal (2011). Em 1964 ela compôs uma de suas peças mais famosas, ainda que sob nomes de outros, “Ida Lupino”, exclusivamente para piano. É uma obra quase oposta ao que mais marcou Bley na história do jazz, porque é extremamente minimalista e, melhor do que qualquer outra que consigo pensar, representa a ideia de “ouvir as notas que não estão sendo tocadas”, especialmente na versão de Paul Bley em *Open, To Love* (1972). Pouco antes ela compôs “Ictus”, uma peça muito mais complexa em questão de instrumentação e que, apesar de não ser free jazz, soa bem mais caótica. “Ictus” e “Ida Lupino” são como dionisíaco e apolíneo deste momento de Carla Bley, e esses dois lados se desenvolveriam ao longo de toda sua carreira.

Ela dizia não demorar muito para compor, mas realmente ter que gastar tempo em arranjar suas composições — que instrumento vai fazer o que, quais detalhes adicionar, que tipo de percussão cabe na música, coisa assim.

Mas as composições eram ambiciosas. “Closer”, do começo dos anos 60, já aplicava mudanças constantes de ritmo e tons influenciadas por músicos do jazz avant-garde, e músicas “assimétricas” eram comuns dentre as que Bley escrevia. Boas versões de “Closer”, “Ida Lupino” e outras dessa época estão no álbum *Open, to Love*, já mencionado, que é exclusivamente tocado em piano. Outro álbum de Paul Bley, *Closer* (1965), também conta com essas músicas e outras de Carla como “And Now to the Queen”, que também se encontra nesse grupo.

Em 1964 os Bley já tinham contato com muitos músicos do avant-garde. Albert Ayler, Cecil Taylor, Roswell Rudd, o poeta Paul Haines. Mas somente em outubro eles participaram ativamente no movimento, em um evento chamado *October Revolution in Jazz*. Esse evento foi um festival de quatro dias organizado pelo multi instrumentista (mas mais focado no trompete) Bill Dixon, contando com performances de jazz avant-garde, onde artistas tocariam aquilo que não era permitido em suas carreiras mais comerciais. Dixon acabou formando um grupo chamado Jazz Composers Guild, uma organização comandada pelos próprios membros, todos músicos, em cooperação. No evento, os mais notáveis a se apresentarem foram Cecil Taylor Unit, Bill Dixon Sextet, Paul Bley Quintet e mais importantemente, Sun Ra, Roswell Rudd e, em nome, a Jazz Composers Guild Orchestra (Orquestra da Guilda de Compositores de Jazz), tocando peças de Carla Bley e Michael Mantler, que eventualmente se tornaria seu segundo marido.

A Guilda descrevia sua música como algo não-comercial e avant-garde. Quase todos os músicos mencionados aí fizeram parte dela e, curiosamente, Sun Ra era contra a participação de Carla Bley porque ela era uma mulher. Apesar de, ou justamente por,

ter tantas pessoas notáveis com egos criativos fortes e individuais, a Guilda acabou não muito tempo depois. Alguns membros da banda acabaram continuando e se unindo a Michael Mantler e Carla Bley, que não tinham nenhum contrato com gravadoras e nem bandas próprias, que era um critério para participar da guilda, na qual eles dois eram as únicas exceções.

Bley eventualmente falou em uma entrevista de 2016 que a Guilda “parecia apropriada para se unir e mudar o rigor das regras das vidas dos músicos de clubes noturnos”, e influenciou ela a se tornar mais independente enquanto artista: “obviamente ninguém fará nada por mim, então eu tenho que fazer eu mesma”.

Em dezembro de 1964 ela ainda compôs músicas para um evento inspirado pela *October Revolution in Jazz* chamado *Four Days in December*, e acabou que algumas foram lançadas no primeiro álbum da Jazz Composers’ Orchestra, chamado *Communications*, cujas “liner notes” são acessíveis no site de Mantler (1965). Um artista chamado Michael Snow gravou os eventos em filme e fez uma obra de 34 minutos chamada *New York Eye and Ear Control*, Snow (1964), com trilha sonora predominantemente de free jazz, com Don Cherry, Albert Ayler e Roswell Rudd. Snow eventualmente também fez peças artísticas envolvendo a silhueta de Carla Bley. O panfleto, datado do dia 26 de, obviamente, dezembro, ainda é encontrável no site do NY Times, em *Jazz Composers Schedule ‘4Days in December’ Fete* (1964).

Um dos últimos eventos da Guilda foi uma participação no Newport Jazz Festival, em um concerto chamado de *The New Thing in Jazz: A Study of the Avant-Garde* e com o nome novo de Jazz Composers’ Orchestra. Em paralelo, o Newport Folk Festival estava tendo a revolução elétrica do Bob Dylan no rock. Podemos dizer que o ano de 1965 foi importante para dois gêneros musicais diferentes. Com o fim da guilda, Bley acabou encontrando um segundo parceiro romântico de um casamento de vinte anos em Michael Mantler. Não muito tempo depois de *Communications*, saiu o álbum *Jazz Realities* pela Jazz Composers Orchestra, onde Bley foi vista não como compositora mas artista de palco.

Mantler e Bley em 1966 montaram a Jazz Composers Orchestra Association, uma organização para produzir álbuns e concertos para artistas sem grandes perspectivas comerciais. Na prática, é como se fosse uma gravadora. Eles também tiveram uma filha nesse período imediatamente antes da primeira obra-prima de Bley.

Nessa época ela estava começando a fundir suas ambições enquanto compositora com a estética do free jazz e, simultaneamente, adicionar características européias e americanas para a música que, tradicionalmente, é de raízes africanas. Ela foi introduzida ao melhor álbum dos Beatles, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, por Michael Snow, o mesmo que fez o filme em 1964 sobre os festivais de avant-garde, e duas coisas inspiraram-na: a ideia de álbuns conceituais, como o dos ingleses, e a música “A Day In The Life” em específico inspirou sua próxima peça.

Em 1964, Steve Swallow, atual marido dela e na época baixista da banda do vibacionista famoso Gary Burton, sugeriu que o líder de sua banda buscasse ela para composição de um novo álbum. Para esse novo projeto que Burton exigiu que fosse publicado sob seu nome (ainda que com créditos devidamente dados), ela pegou algumas composições antigas, como “The Survivors” e “The New National Anthem”, que eram de 1964. Uniu a isso uma de 1966, “Silent Spring”, e o resto foi composto em 1967 especificamente para Burton. No período de desenvolvimento do processo criativo por trás das

músicas que se uniriam no álbum de Burton, Bley conheceu Jack Bruce, baixista e cantor da banda Cream, uma das mais experimentais do rock na época. O álbum se chamaria *A Genuine Tong Funeral*, nome que ela pegou emprestado de uma cena de um filme francês com uma cena de um funeral em Hong Kong (“Tong” = máfia chinesa).

Bley descreveu *A Genuine Tong Funeral* como uma “ópera sombria sem palavras”. No livro que vem com o CD, que tenho físico, ela também diz: “*A Genuine Tong Funeral* é uma produção musical dramática baseada nas emoções da direção à morte — das mais irreverentes àquelas de profunda perda.” Emocionalmente falando, ela consegue fazer exatamente o que promete, com músicas como, por exemplo, “Death Rolls”, que abusa dos “rolls” do piano (“roll” = é um rolo que tem em pianos que tocam sozinhos e define o que eles repetem, que sim, existem) de maneira a se criar um suspense, enquanto a bateria segue aumentando a atmosfera sombria.

Musicalmente, é sabido que ela estava desenvolvendo menos interesse por solos longos e longos, ao estilo de John Coltrane, e tentava cada vez mais misturar os instrumentos de tal forma que todos tivessem um grande destaque bem identificável. Isso fica nítido pelo fato do metalofone/vibrafone de Gary Burton, o artista cujo nome carregaria o álbum, não ser o instrumento predominante. Exceto por pedaços específicos de improviso — que nunca são aleatórios no jazz — o álbum é praticamente todo composto. É extremamente perceptível isso ao se tocar as primeiras músicas dele, onde tudo é perfeitamente “comportado”. Mas a estética de free jazz ainda atraía Bley, e “The New National Anthem”, que finaliza o álbum ao lado de “The Survivors”, é o melhor exemplo disso. “The New National Anthem” tem até uma participação destacável da própria Bley, única pianista do álbum, quando os instrumentos vão um a um saindo depois de uma cena caótica de free jazz. Sobre o piano ter certo destaque no final apesar de não estar quase perceptível no resto do álbum, Amy C. Beal que: “dá a impressão de que há uma compositora misteriosamente escondida saindo de trás de uma árvore no funeral. Percebemos que ela estava lá o tempo todo, e era a convidada mais importante.”

Aqui foi a primeira vez em que Bley compôs com músicos específicos em mente, e isso seria uma prática que não se alteraria por muito tempo. Ela não permitia que os músicos meramente fossem parte do “background”, e que suas partes pudessem ser feitas por quaisquer músicos desde que usassem os mesmos instrumentos, e essa característica levou ela a ser comparada pelo trombonista Roswell Rudd a Duke Ellington e Charles Mingus enquanto orquestradora e líder de big band.

Em 1968 ela teve dois projetos enormes. Um foi com a Jazz Composers Orchestra, um álbum exatamente com esse nome onde ela participou tanto como orquestradora quanto como pianista. No fim da Guilda, a JCO já tinha lançado um álbum chamado *Communications*, e a ideia do álbum desse caso é continuar o que foi começado lá, até em título das músicas (“Communications 8” a “Communications 11”, com “Preview” no meio). Os solistas são nomes de altíssimo calibre: Don Cherry no trompete, Gato Barbieri e Pharoah Sanders nos saxofones tenor, Roswell Rudd no trombone, Cecil Taylor no piano e Larry Coryell na guitarra.

*Jazz Composer’s Orchestra* é um álbum completamente avant-garde. Aqui os solos são muito menos presos aos arranjos de Bley e Mantler, e os músicos são muito mais livres. Cecil Taylor já tinha lançado sua obra-prima *Unit Structures*, que é um dos álbuns seminais de free jazz, e o espírito segue. Apesar disso, minha música favorita vem de Pharoah Sanders, e é a única que não é “Communications”. “Preview” é uma peça

curta de menos de 4 minutos, e nela Sanders tenta fazer os solos mais aterrorizantes que conseguia enquanto a banda vai progressivamente aumentando a tensão. É uma música de terror.

O álbum, ao menos em minha versão em CD (que curiosamente veio com o CD em si dizendo que é um álbum de Keith Jarrett chamado *Always Let Me Go*, apesar de seu conteúdo ser realmente da JCO), vem com um texto de Paul Haines no seu livrinho, poeta que já foi mencionado antes e vai voltar a ser importante, e tem um texto engajado do presidente da JCO, Timothy Marquand, falando sobre música e vida negra nos EUA. Isso seria um tema para um episódio isolado, onde eu precisaria elaborar muito bem meu pensamento e ser bem cuidadoso com minhas palavras, porque o tópico é sensível, mas Marquand acerta em cheio em determinados pontos: jazz não era visto como uma forma séria de arte, e o músico não é visto como um artista e sim como uma fonte de entretenimento. Independentemente da opinião quanto ao texto de Marquand, isso mostra que o ano de 1968 ao menos teve participação de Bley em coisas mais engajadas politicamente, e isso não vai acabar aí.

No mesmo ano, Carla Bley teve participação pivô em um dos álbuns marcantes da época. Música jazz de protesto nunca foi algo muito comum, e nem acho que esse termo seja usado, mas não sei se existe uma maneira melhor de descrever *Liberation Music Orchestra*, álbum de um projeto de Charlie Haden que tem o mesmo nome. Haden se inspirou por músicas da guerra civil espanhola alguns anos antes e, com a morte de Ché Guevara, escreveu uma peça importantíssima na história da época, “Song for Ché”. Conhecendo Bley como um nome envolvido com o avant-garde da Jazz Composers’ Orchestra, Haden a chamou para arranjar o álbum, que contava com boa parte dos músicos da Orchestra, e emprestar algumas de suas composições.

O álbum é extremamente politizado, e as anotações de Haden disponíveis no CD provam isso. Haden fala sobre a brigada espanhola e o conflito com Franco, ditador espanhol, nos anos de 1936 e 1937, a inspiração para algumas composições, e dedica o álbum para a “criação de um mundo melhor: um mundo sem guerra e assassinato, sem pobreza e aproveitamento, um mundo onde homens em todo governo percebam a importância vital da vida e briguem para protegê-la em vez de destruí-la”, como ele fala.

Isso é lembra que artista não deve ser ouvido politicamente. Ele tem que expressar suas opiniões exclusivamente através da música. Futurismo e nazismo surgiram por causa de artistas sendo ouvidos (Marinetti e Hitler), e não é coincidência. Mircea Eliade comenta que os artistas são os motores criativos de uma sociedade, e recuperam o passado pegando toda a história da arte e potencialmente fazendo uma regressão ao Caos, exemplificada pelo historiador de religiões com os movimentos avant-garde do começo do século XX.

Cunniffe (2019) foi iluminador em alguns aspectos e gostaria de deixar isso explícito aqui. Mas o ponto é que *Liberation Music Orchestra* é fantástico, e estabeleceu para Bley conexões agora com Charlie Haden, que é uma figura importante no álbum que vamos tratar *de verdade* agora.

# Escalator Over the Hill

## Contexto do álbum

*Escalator Over the Hill* começou a ser desenvolvido de fato em 1968 sendo visionado em 1967, mas era um projeto extremamente ambicioso que não foi terminado até 1971. Carla Bley estava trabalhando numa peça chamada “Detective Writer Daughter” e Paul Haines, poeta que escreveu textos presentes em livretos de álbuns da Jazz Composer’s Orchestra e outros álbuns das quais Bley participou, mandou um poema que, de maneira “misteriosa”, se encaixava perfeitamente na composição.

Bley (1972) em uma carta incrível conta a história: eles decidiram escrever uma espécie de ópera juntos, apesar de EOTH não ser oficialmente descrito como uma ópera. O problema é que eles estavam fisicamente distantes. Primeiro Haines morava no Novo México enquanto Bley em NY e depois Maine, o estado mais ao norte dos EUA, e depois Haines se mudou para a Índia, o que dificultou ainda mais as coisas. Não só isso, os músicos que Bley tinha em mente — que estavam participando da JCO — estavam todos em locais diferentes o tempo todo. O problema maior acabou sendo cantores, já que Bley não tinha contato com nenhum cantor... exceto o já mencionado Jack Bruce, do Cream. E de fato, Jack Bruce participa, e existem vídeos disponíveis no Youtube dele participando da gravação.

Bley ainda estava tendo dificuldades com gravadoras que não viam potencial para tal álbum, e em determinado momento inspirada por Paul Haines, decidiu fazer uma espécie de crowdfunding na época e lançar na própria JCOA. Além disso, ela não queria usar dinheiro da JCOA para o álbum mesmo ele sendo lançado por ela, queria que EOTH fosse um “presente para a associação e não um peso em suas costas”. Pelo contrário, ela queria também que toda a renda fosse para a associação.

Uma das figuras mais interessantes, cuja história não só eu desconhecia como tive dificuldades grandes de encontrar referências, era Sheridan, ou Sherry, Speeth, um psicólogo completamente “fora da caixinha” que trabalhava com sons, um psicoacustista como um artigo descreveu. Ele foi aluno de Skinner, psicólogo comportamental mais famoso dos Estados Unidos, e vindo de família ativista política (obviamente de esquerda), era obcecado com ativismo político e os ideais abstratos que a esquerda sempre teve. Apesar disso, ele desenvolveu habilidades envolvendo computação, matemática e eventualmente começou a estudar sismologia, área que trata de terremotos e coisas do gênero, e considerava sua maior descoberta um método de distinção de ondas vindas de explosão nucleares e de terremotos comuns. Speeth (1961) começou a desenvolver esse método estudando músicos, especificamente que tocavam violoncelos, para diferenciar os dois sons. Ele eventualmente expandiu isso para algoritmos computacionais e realmente detectou a diferença das formas das ondas. Volmar (2013) também menciona em determinados momentos o papel de Speeth, comunista, no meio da guerra fria e o quanto seu trabalho foi desconsiderado por razões políticas.

Volmar (ibid.) e Kahn (2013) falam brevemente do caso de Speeth, que é extremamente interessante e muito pouco comentado e conhecido. Uma pena, visto que ele era uma figura extremamente excêntrica. Talvez sua impopularidade seja devido ao fato dele viver em dois mundos completamente diferentes: o da ciência e o da música.

Speeth também é inspiração um quadro da pintora expressionista Alice Neel, chamado

“Sherry Speeth”.

Desde o começo o processo de gravação foi difícil. Bley queria começar com “Rawalpindi Blues”, uma música que representa um diálogo entre culturas oriental e ocidental com representação de Don Cherry e Jack Bruce, e aqui já começaram os problemas de colocar todos os músicos juntos. Bley, no fim das contas, teve que gravar a música em duas partes, o que segundo ela mesma acabou sendo positivo porque deu mais destaque para a intenção dela. Don Cherry, o representante da cultura oriental, não só tocou o trompete como de costume, mas também cantou — coisa que Bley nunca vira. Por sorte, John McLaughlin, guitarrista pivô no jazz, possivelmente mais conhecido pela participação em *Bitches Brew* de Miles Davis, também pode participar. A banda que acompanhava Bruce foi chamada de Jack’s Traveling Band. Algo curioso é que as bandas que acompanhavam Cherry e Bruce eram denominadas “western” e “eastern”. Ainda em “Rawalpindi Blues”, que é uma música de mais de 10 minutos, Bley ainda encaixou um cantor country, Steve Ferguson, na parte oriental, por nas palavras dela “haver uma conexão entre a maneira como ele move sua voz e a maneira como se faz música oriental”.

Demorou dois dias para mixar “Rawalpindi Blues”, por mais que a música tivesse o tema inspirado nas cinco primeiras notas de uma composição antiga de Bley, chamada “Vashkar”.

Após não receber doação de essencialmente ninguém (exceto por uns trocados de uma agência governamental), foi dada a ideia de contratar músicos amadores, se é que dá para considerar familiares e amigos com pouco contato com instrumentos como músicos amadores. Foi formada uma banda inteira de músicos amadores, chamada de Amateur Hotel Lobby Band, que participou de boa parte do álbum.

Cantores também apareceram por meio de contatos e favores: Bley entrou em contato com Sheila Jordan (cantora extremamente subestimada) e Jeanne Lee (que tem um papel impressionante como a protagonista Ginger), um ator e cantor chamado Paul Jones se ofereceu dizendo admirar muito o trabalho de Bley e Haden em *Liberation Music Orchestra* e o baterista Paul Motian sugeriu Linda Ronstadt para o papel de Ginger (que na verdade são dois personagens diferentes que representam contraponto ocidental e oriental da personagem Ginger e interação entre si em determinados pontos — sim, a história é confusa). Tem vídeos no Youtube de Jeanne Lee cantando em EOTH. Mais impressionantemente, Bley conseguiu entrar em contato e convencer Don Preston, tecladista do Mothers of Invention, a banda de ninguém menos que Frank Zappa, a cantar em um papel.

A esse ponto, Bley e os outros envolvidos estavam tendo de fazer mixagem e edições em estúdios sob promessa de fazer o pagamento quando o álbum saísse. Além disso, o trabalho era insano, ao ponto de Bley não ter nem como interagir muito com Paul Haines, que ela trouxe da Índia para ver as gravações em determinada semana, sem contar a mixagem, as edições e as anotações. Bley fala explicitamente em suas anotações sobre o álbum que lembra de em certo momento dirigir Don Preston deitada no chão de tamanho cansaço.

Bley também teve de gravar diálogos ela mesma em determinados pontos por não achar cantores para fazer isso, mas essas partes incluíam principalmente detalhes pequenos ou pedaços simbólicos que não faria muito sentido explicar para algum cantor ou então pequenas correções. O relativamente conhecido fim do álbum, que “não termina” e fica sempre rotacionando a última circunferência do vinil até alguém manualmente tirar, teve

certos entraves para acontecer, mas os engenheiros conseguiram resolver esse problema.

Enfim, Bley e seu então marido Mantler viajaram para a Europa para tentar fazer negócios e formar uma espécie de serviço de distribuição para facilitar a vida de gravadoras e associações de artistas menores, menos comerciais, incluindo a própria JCOA. Quando voltaram, três semanas depois, já esperavam que o álbum tivesse sido publicado, mas isso ainda não tinha acontecido por questões simples como encontrar o dourado certo para a capa do álbum, ou, mais graves, uns problemas nas notas finais que deveriam ser infinitas como Bley planejava e trabalhou duro para fazer acontecer.

Algo interessante de ser mencionado é que os clipes encontráveis no Youtube da gravação são todos de um filme de Steve Gebhardt com o mesmo título do álbum. O problema é que o filme em si não está disponível que eu saiba em canto algum da internet e poucos no mundo devem ter visto ele em sua forma original. O máximo que encontrei além dos clipes do Youtube foram textos nos John McLaughlin Archives, disponíveis sob o nome de *Escalator Over the Hill, a film by Steve Gebhardt* (1999), falando sobre como “esse filme de 83 minutos dará aos amantes de música um vislumbre iluminador no processo criativo em ação em uma oportunidade jamais vista de enxergar como uma gravação complexa é montada.”

Os clipes disponíveis estão no canal de Gebhardt (n.d.) no Youtube. Dado o fato de que ele faleceu em 2015, não devem ser adicionados muitos mais.

## O álbum em si

EOTH teve participação de 53 músicos diferentes, indo de amadores aos de mais alto calibre, tanto do jazz quanto do rock. Bley imaginava o álbum como um filme, ou algo assim, e talvez por isso tentava misturar clássica e jazz ao rock, além de escolher os músicos de acordo com os papéis, e não exclusivamente a música. Por exemplo, Jack Bruce e Linda Ronstadt para Bley tinham de combinar, e além disso a insistência para Don Preston participar no álbum ainda que não soubesse cantar aconteceu por isso também.

Sonoramente, instrumentalmente falando, EOTH é um projeto da Jazz Composers' Orchestra, e tal como os personagens foram pensados com cantores em mente, a parte instrumental também foi pensada com Don Cherry, Gato Barbieri, Charlie Haden e os outros em mente. A divisão musical entre ocidente e oriente também se manifestou nas bandas, e não somente nos personagens como com as duas Gingers e os personagens de Jack Bruce e Don Cherry. A Amateur Hotel Lobby Band sendo então representante ocidental, uma segunda Original Hotel Amateur Band, a banda que acompanhava Jack Bruce, Jack's Traveling Band, e a Desert Band, que era uma representante oriental. Além disso, um trio chamado Phantom Music, que produzia sons “de outro mundo”, “esotéricos”, com órgão, vibrafone/metalofone, sintetizadores, etc.

Se alguma coisa é para se tirar disso, é que Bley tentou ser absolutamente eclética aqui.

Isso já é visível na abertura da ópera, “Hotel Overture”. Os temas recorrentes ao longo de toda a peça são introduzidos, e algumas músicas individuais do álbum são só transições usando esses temas. O melhor desses exemplos é “Song to Anything That Moves”, que vem depois da música “Ginger and David”, com destaque de Sheila Jordan, que pega o tema mais claro em “Hotel Overture” e desenvolve ele por dois minutos. A música com o título do álbum, “Escalator Over the Hill”, também repete um tema

introduzido na abertura, e uma transição de menos de 40 segundos chamada “EOTH Theme”, também o repete.

O álbum, como muito da carreira de Bley, mostra certa preferência por uso de contrapontos e heterofonia, termo técnico indicando variações não-síncronas de um mesmo tema melódico em mais de uma voz, algo que é relativamente raro em música. Novamente, a abertura é um excelente exemplo disso (em outros pontos da carreira dela tem exemplos ainda melhores, como *Musique Mécanique*). Mas a principal diferença do uso de Bley para o de outros compositores é que ela fazia as camadas também com uso de tecnologia e engenharia e mixagem, possivelmente influenciada pela música eletrônica de Stockhausen.

Algumas das performances mais destacáveis aqui são: várias da abertura, com Gato Barbieri fazendo um solo de sax tenor incrível, que inspirou meu irmão a dizer que pareciam “perus estrangulados” e “leitões desesperados”, Charlie Haden no baixo também na abertura, a banda inteira nas músicas de transição como “Song to Anything That Moves”, Jack Bruce em “Rawalpindi Blues” e “Detective Writer Daughter”, Linda Ronstadt em “Why” e “Doctor Why”, que tem uma relação como os temas presentes em “Hotel Overture” e os que se repetem ao longo do álbum. Em especial, as músicas mais longas se destacam mais para mim, e as que ficam ao redor de “Why” também. “End of Rawalpindi” é onde Jeanne Lee tem maior destaque, cantando juntamente a Jack Bruce (que também está no baixo elétrico). “End of Rawalpindi” também tem um solo de trompete de Don Cherry que merece destaque.

Por mais esquizofrênica que seja, o álbum ainda tem uma narrativa. É uma “ópera”, então não é como se tivesse algo dispensável para a história, e tudo vale a pena ser ouvido, nem que meramente pela experiência.

O álbum traz uma certa simetria pelo fato de a segunda música “... This is Here” ter o começo essencialmente idêntico ao final da última, “... And It’s Again”. A diferença, obviamente, sendo que na versão em vinil do álbum a última música é infinita, com um loop da última circunferência do vinil sempre se repetindo até alguém realmente mexer no vinil. A ideia de repetição também é destacada em “... And It’s Again”, onde Jack Bruce repete diversas vezes, “again”, “again”, “again”. Na versão em CD, a última música demora por volta de 18 minutos apenas, e tem um efeito especial no final da última música, com alguma espécie de vibrafone.

É difícil definir um gênero musical para *Escalator Over the Hill* porque ele se encaixa tanto em “terceira corrente”, que é a mistura de jazz e clássico, quanto em jazz fusion, que é a mistura de jazz e rock.

## Letras e Paul Haines

A princípio, as letras são completamente nonsense, mas existe algum espírito nelas. Como foi dito antes, a ópera é sobre um diálogo entre culturas oriental e ocidental, e isso se reflete não exclusivamente na sonoridade. O trombonista Roswell falou sobre Paul Haines que “sempre considerei um músico de jazz, um improvisador. Isso se manifesta através de palavras nele, mas ele é um dos grandes solistas do jazz.” O cineasta Michael Snow, que fez o *New York Eye and Ear Control*, disse que Haines era “completamente centrado em música”. Haines também foi descrito por um editor de seus trabalhos, como alguém

que “possui muitas das qualidades de seus músicos favoritos”, e “tinha constante senso de duplicidade e deslocamento.”

A ideia de dialogar com cultura ocidental e oriental certamente tem a ver com o fato de Haines viver no oriente e ter essa filosofia mais orientada para a cultura de lá. Provavelmente isso explica o hotel no qual a ópera se passa, hotel de Cecil Clark, personagem recorrente, ser em Rawalpindi, no Paquistão.

Haines misturava o surreal e coloquial, descrevendo coisas impossíveis com trocadilhos e linguagem relativamente simples. É como um pequeno passo a um mundo surrealista muito mais complexo. Um bom exemplo é um dos holofotes do álbum, “Why”:

Nurses dying their hair  
Don't care  
If the horse is locked  
The house still there.  
It doesn't seem  
To matter to them  
The traces  
Of horses  
And pineapple  
And cheese  
So many ingredients  
In the soup...  
No room for a spoon!

A título de curiosidade, no livreto do álbum existem trechos que não são ouvidos na música. A presença de tantos detalhes frequentemente obscuros até para os que conhecem o álbum talvez façam-no combinar mais com o título de cronotransdução que com o de ópera.

## Perspectivas pós EOTH

EOTH pode ter sido o álbum mais anti-establishment musical da época, porque aconteceu em detrimento de dificuldades incríveis, sendo o crowdfunding e a incapacidade de juntar os músicos os melhores exemplos, sem falar na indisposição de gravadoras colaborarem com a produção da obra. Um bom exemplo disso é o fato de que em junho de 1972, por volta de um ano depois dele ser lançado, apenas cinco mil cópias da cronotransdução tinham sido vendidas. Isso pode ter acontecido pelo fato de jazz fusion ter sido explorado por Miles Davis por volta da mesma época, no excelente álbum *Bitches Brew*.

A ligação da poesia com a melodia, diferentes gêneros musicais e o tipo de voz de quem cantava (lembrando que personagens eram pensados tendo em mente quem os representaria) passou a ser um tema recorrente na carreira de Bley. “Rawalpindi Blues” pode ter nascido das cinco primeiras notas de “Vashkar”, uma peça de jazz relativamente simples de Bley, mas em pouco tempo se torna uma sessão de rock com John McLaughlin que pouco tem em comum com jazz, especialmente dados os vocais de Jack Bruce por cima.

Isso é visível em obras futuras de Bley. Uma que gosto de destacar por ter mais apelo a outros tipos de audiência é *Fictitious Sports*, álbum de Nick Mason, baterista do Pink Floyd em sua carreira solo. O álbum foi inteiramente composto por Bley, e ela utiliza ali diferentes gêneros musicais, com coisas específicas para cada. Uma das músicas possivelmente foge disso, “Boo to you Too”, porque existem vídeos de Bley cantando essa música apesar de tê-la composto para outros — mas seria impossível manter sempre os mesmos músicos ainda que eles fossem os em mente na hora da composição, não é? Uma outra curiosidade de *Fictitious Sports* é que Robert Wyatt, uma figura importante do rock mais avant-garde e líder da banda Soft Machine, também participou dele, indicando essa mistura de gêneros musicais na qual Bley se aventurou especialmente em EOTH. Bley também mostrou a preferência por temas melódicos e variações sobre ele em um excelente álbum dos anos 70, *Musique Mecanique*, onde a terceira música, que dá nome ao álbum, é dividida em três partes, e elas partilham de um tema. Álbum, aliás, que tem muito a ver com a dificuldade dela de improvisar, de fazer música mais mecanicamente.

As óperas continuaram por um pouco depois de EOTH. A maior delas provavelmente foi *Tropic Appetites*, um álbum de 1974 também feito por Bley e Haines. Bley nessa época também participou de turnês com Jack Bruce, que foi uma experiência nova e divertida para ela que, segundo si mesma, “nunca tinha tido muita diversão na minha vida”. Essa experiência a alterou, fazendo-na deixar de ser uma compositora reclusiva, e passar a querer sempre viajar e tocar para públicos.

Nessa linha, Bley seguiu trabalhando com big bands, que sempre foram sua paixão desde que descobriu o jazz, fugindo da música sacra. Depois de *Musique Mecanique*, ela já vivia com conforto suficiente sem as dificuldades do começo de sua carreira e com controle artístico e administrativo de seu trabalho. Além de big bands, Bley também se aventurou com chamber music, que é uma variação de música clássica para pequenos grupos de músicos, que pudesse ser tocado em palácios e coisa do gênero.

Hoje em dia ela explora música mais minimalista, ao contrário de tudo que EOTH representa. Vivendo com Steve Swallow, seu terceiro e atual marido, ela compõe novas músicas e reproduz antigas tendo em mente somente o seu piano, o baixo de Swallow e ocasionalmente um saxofone. Em uma entrevista recente com um membro da New York University, Schroeder (2018), ela e Swallow foram perguntados se tinham algum plano para o fim da vida e carreira deles. Swallow deu a resposta que mais me intrigou:

*A resposta da grande pergunta é que estou tentando aprender a tocar o maldito baixo, e só isso. E eu acredito que de alguma forma, tudo está embrulhado ali dentro, o sentido da vida está ali dentro. Está tudo ali dentro. Tudo que eu tenho de fazer é tocar o baixo supremamente bem e o resto vai cuidar de si mesmo.*

E não é isso que todos devem procurar para si mesmos? Aquilo que dá sentido à própria vida?

Os músicos de jazz entenderam isso muito bem. A história de todos os mencionados aqui tem a ver com batalhas para encontrar o verdadeiro significado de suas vidas, como Swallow sugeriu. Pela capacidade e dedicação, além de muita sorte, como foi visto no período de *A Genuine Tong Funeral*, Carla Bley encontrou seu caminho na vida, e é algo que ela provavelmente nunca vai alcançar, nunca chegará num platô.

No fim das contas, a história de EOTH e de Bley é uma história sobre significação, chamado (*calling*) e virtude.

## Referências

- Beal, Amy C. (2011). *Carla Bley*. University of Illinois Press.
- Bley, Carla (1972). *Accomplishing Escalator Over the Hill*. URL: [https://www.angelfire.com/jazz/jm3/eoth\\_notes\\_accomp.html](https://www.angelfire.com/jazz/jm3/eoth_notes_accomp.html).
- Cunniffe, Thomas (2019). *Charlie Haden: “Liberation Music Orchestra” (Impulse LP AS-9183)*, *Retro Reviews*. URL: <https://jazzhistoryonline.com/liberation-music-orch/>.
- Escalator Over the Hill, a film by Steve Gebhardt* (1999). URL: [http://jma.darwinmonkey.com/jmarc3mov/eoth\\_film.html](http://jma.darwinmonkey.com/jmarc3mov/eoth_film.html).
- Gebhardt, Steve (n.d.). *Steve Gebhardt*. URL: [https://www.youtube.com/channel/UCOC1CHnRjGjvphBDiNm\\_9tQ](https://www.youtube.com/channel/UCOC1CHnRjGjvphBDiNm_9tQ).
- Jazz Composers Schedule ‘4Days in December’ Fete* (1964). URL: <https://www.nytimes.com/1964/12/26/archives/jazz-composers-schedule-4days-in-december-fete.html>.
- Kahn, Douglas (2013). *Earth Sounds Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*. University of California Press.
- Mantler, Michael (1965). *Communications Liner Notes*. URL: [http://www.mantlermusic.com/Records/Rec\\_comp/Rec\\_comp\\_sgles/communic.htm](http://www.mantlermusic.com/Records/Rec_comp/Rec_comp_sgles/communic.htm).
- Schroeder, David (2016). *Conversations with Carla Bley*. New York University. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=InmPzLSO\\_CI](https://www.youtube.com/watch?v=InmPzLSO_CI).
- (2018). *Conversations with Carla Bley and Steve Swallow*. New York University. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8b2i9fPu20>.
- Snow, Michael (1964). *New York Eye and Ear Control*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kZEvlyaGaP8>.
- Speeth, Sheridan (1961). “Seismometer Sounds”. In:
- Turner, Charles W. (2004). “I Hate to Sing: The Life in Music of Carla Bley in Her Own Words”. In:
- Volmar, Axel (2013). “Listening to the Cold War: The Nuclear Test Ban Negotiations, Seismology, and Psychoacoustics, 1958–1963”. In: *Osiris* 28.1, pp. 80–102.