Universidade de Brasília
Instituto de Ciência Política

João Gustavo Chaves da Silva

UM ESTUDO POLÍTICO DO JAZZ

Monografia

Brasília-DF
2017

João Gustavo Chaves da Silva

"Um Estudo Político do Jazz"

Trabalho apresentado ao Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial para aprovação na Diplomação em Ciência Política, orientado pelo professor Carlos Marcos Batista.

Aprovado em _____

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

Brasília – DF

2017

“*If you have to ask what jazz*
is, you’ll never know”
Louis Armstrong

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar o papel do *jazz* como instrumento político especificamente no período da Guerra Fria, como parte da Diplomacia Cultural Americana, através dos *tours* realizados por bandas de *jazz*. Para melhor compreensão do objeto, abordou-se as origens do *jazz* e seu desenvolvimento, buscando entender seus aspectos políticos, sociais, econômicos e musicais. O objetivo do trabalho é mostrar o *jazz* como um gênero musical que quebrou barreiras sociais, econômicas e políticas.

Palavras-Chave: Jazz; Política; Diplomacia do Jazz; Música; Cultura

Agradecimentos

Agradeço a Deus, pelo dom da vida, por me abençoar todos os dias me dando saúde e me livrando do mal, por ter me dado capacidade intelectual e emocional para finalizar curso o curso de Ciência Política, por me amar incondicionalmente e por ter sido meu sustentador durante essa caminhada acadêmica. Ele é a razão de todas as coisas e merecedor de toda honra e glória.

Aos meus pais por serem meu suporte em todas as situações da minha vida, me amarem, me aconselhar por sempre me incentivarem a estudar, desde a infância, me cobrando e me mostrando que o conhecimento é o caminho para se ter uma vida melhor.

A minha irmã Alessa Chaves e meu cunhado Carlos Alberto, por terem me incentivado a entrar na UnB, me levando para conhecer a mesma quando eu ainda estava no ensino médio, para que eu me inspirasse e almejasse ser aluno dessa instituição.

A minha namorada Rebeca Mota por me incentivar a focar nos meus estudos, a finalizar meu curso com êxito, por me escutar, por sempre estar comigo em todos os momentos e me apoiar nos meus sonhos.

Aos irmãos da Primeira Igreja Batista em Valparaiso que intercederam pelo meu ingresso na UnB, e se alegraram quando eu passei no vestibular.

A minha amiga Letícia Mendes que esteve comigo ao longo da graduação compartilhando momentos bons, me incentivando de uma forma ímpar, sempre se dispondo a ajudar mesmo se eu não pedisse sua ajuda.

Ao meu orientador Carlos Marcos pela paciência e disponibilidade em me guiar nesse trabalho, por ter conseguido conciliar a política com a minha paixão, a música, e ter me dado a oportunidade de aprender mais sobre os dois temas.

A música por ser parte integral da minha vida.

Sumário

Introdução.....7
Capítulo 1 – O que é Jazz?.....9
1.1 Origens do Jazz.....11
1.2 Negro Spiritual.....13
1.3 Minstrels.....15
1.4 Blues.....16
1.5 Ragtime.....23
Capítulo 2 – Nascimento e Desenvolvimento do Jazz – Nova Orleans.....24
2.1 Chicago.....29
2.2 Swing.....33
2.3 be-bop.....35
Capítulo 3 – Jazz como Instrumento Político..... 40
3.1 Guerra Fria.....41
3.2 Diplomacia do Jazz.....43
3.3 Jazz na União Soviética.....54
Capítulo 4 – Jazz como Protesto.....61
Conclusão.....65
Referências Bibliográficas.....68

Introdução

Este trabalho versará sobre os aspectos políticos, sociais, econômicos e musicais do *jazz,* buscando compreender através de sua trajetória como foi influenciado por aspectos sociais desde suas origens até o seu desenvolvimento e como ele influenciou a sociedade americana e a política externa dos Estados Unidos no período da Guerra Fria.

O trabalho tem como objetivo central analisar o papel do *jazz* como instrumento político e como parte da Diplomacia Cultural norte americana, buscando entender a forma com que foi usado e quais os desdobramentos da atuação do *jazz* como instrumento de política externa.

O tema foi escolhido, pois envolve um debate pouco estudado no campo da Ciência Política, que é a utilização da cultura e, mais especificamente, a música como instrumento político interno e externo.

Toma-se como elemento metodológico, revisão bibliográfica sobre o tema, a análise comparativa histórica de fontes documentais, dentre elas, relatórios, e depoimentos como fonte primária. Foram usados também relatos históricos do período como fonte secundária, apontadas neste trabalho por meio de notícias, artigos em revistas e jornais.

Este trabalho está dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo fala sobre o que é *jazz*, sobre seus aspectos básicos musicais, como ritmo, melodia, harmonia e improvisação. Logo após abordo as origens do *jazz*, a partir da escravidão nos Estados Unidos e prosseguindo em linha cronológica, mostrando como a música e a cultura africana influenciou o *jazz*. Neste capítulo é abordado cada tipo de música precursora do *jazz*, assim como as relações sociais e políticas que as cercavam.

No segundo capítulo é abordado o nascimento do *jazz* em Nova Orleans, assim como os aspectos culturais dessa cidade, evidenciando os principais pontos que culminaram ao surgimento do *jazz* como uma nova música. Ainda nesse capítulo é visto

o desenvolvimento do *jazz* através do surgimento de novos estilos jazzísticos, como o estilo Chicago, *Swing* e *Bebop.* Procurando entender como cada estilo foi influenciado por aspectos políticos, sociais e econômicos e qual foi a influência de tais estilos na sociedade onde se desenvolveram. .

O terceiro capítulo trata do *jazz* como instrumento político analisando como esse estilo de música foi utilizado pelos Estados Unidos para propagar os valores estadunidenses ao mundo. É analisado também nesse capítulo o conceito de Diplomacia Cultural e a relevância da cultura como um meio político através de realizações de programas culturais ao redor do mundo. E por fim descreve e analisa os concertos de Dizzy Gillespie no Oriente Médio em 1956 e de Benny Goodman na União Sóviética em 1962.

O quarto capítulo é uma revisão bibliográfica do capítulo "*Jazz* como Protesto" do livro "História Social do *Jazz"* e procura ressaltar os principais pontos nesse texto, buscando enriquecer a pesquisa do *jazz* como instrumento político, observando a posição do autor em relação ao uso do *jazz* como uma forma de protesto e analisando se esse gênero musical pode ser usado dessa forma.

Capítulo 1 – O que é o Jazz?

O Jazz poderia ser simploriamente definido como um gênero musical, porém analisando a literatura que trata sobre o assunto percebe-se eu essa pergunta não é tão fácil de responder assim. Louis Armstrong, um dos grandes nomes do *jazz* ao ser indagado "Mr. Armstrong, o que, exatamente, é swing (*jazz)*?" Ele respondeu a *"*se precisa perguntar, você nunca irá saber" (ARMSTRONG, apud. MUGGIATI, 1983, p.1).

Segundo Roberto Muggiati (1983) em seu livro "O que é Jazz" a origem da própria palavra "*jazz*" se perde histórica e etimologicamente na lenda. Segundo Muggiati há quem acredite que a palavra vem de um monossílabo da África Ocidental, significando "coito". Para outros, viria do francês "*jaser"* (tagarelar); e há também quem relacione o *jaser* do dialeto crioulo da Louisiana com uma palavra da costa noroeste da África, "*jaiza*", que significa algo como " o som de tambores distantes" (MUGGIATI, 1983). Existem outras palavras oriundas de variados dialetos que também significam coisas que tem a ver com o *jazz* que conhecemos como por exemplo o "*jass*" uma gíria que significa "agir com vibração e entusiasmo" (MUGGIATI, 1983)

Já vimos como a origem da palavra *jazz* não possui uma vertente absoluta, todas elas têm a ver com a palavra, mas não é possível dizer de onde saiu exatamente. Então vamos dissecar os elementos musicais do jazz a fim de compreendermos melhor esse gênero musical.

Segundo Muggiati uma das principais características do *jazz* é que gira basicamente em torno da improvisação, porém isso não exclui músicas escritas em partitura ou músicas cantadas de serem *jazz*. O improviso é a essência do *jazz*, é por meio dele que se possui a liberdade de criação e pode-se dizer que o improviso é responsável pela evolução do *jazz* e o surgimento de vários estilos em tão pouco tempo.

Cada músico de *jazz* ao tocar uma mesma música possui uma interpretação diferente, criando uma nova melodia para um tema. Isso se deve ao tratamento que o

jazzman dá a cada nota, a cada acorde dessas músicas, dando-lhes um caráter especial, único, devido ao timbre e intensidade em que são tocadas, transformando assim uma música escrita que é tocada nota por nota em uma música improvisada.

A melodia do *jazz* incorporou certas práticas africanas, como embelezar o tema e tecer variações em torno dele, ou construir frases chamadas de "pergunta e resposta" que teriam tido origem nas *worksongs* (canções de trabalho), onde o feitor perguntava e os negros em meio ao seu trabalho nas plantações respondiam. Veremos as *worksongs* mais a fundo na próxima seção.

O *jazz* é essencialmente uma música híbrida, devido ao grande número de influências para a formação do vocabulário jazzístico, e tanto o ritmo quanto preceitos melódicos-harmônicos são levados em conta. Segundo Muggiati (1983) o ritmo do *jazz* é resultado da fusão da polirritmia africana com os ritmos de origem europeia. Também nele os instrumentos de sopro contribuem para a sua polirritmia conjuntamente com os diversos instrumentos de secção rítmica (GUINGLE, 2000). Com o entrosamento de ritmos é produzido um balanço único e irresistível.

De acordo com Jorge Guinle (2000), o *jazz* trata a matéria sonora de uma maneira radicalmente diferente da música acadêmica. Os *jazzmen* deixaram de lado a estética da música europeia, junto com sua sonoridade de timbres limpos, polidos e puros em adesão a uma sonoridade mais autêntica, com mais personalidade expressada por timbres variados, padrões rítmicos e melódicos diferentes dos padrões da música ocidental tradicional. Com uma só nota, o artista pode comunicar a sua emoção ou até revelar sua identidade. Esta maneira de tocar não é passível de notação e, assim, pode-se dizer que, enquanto a música acadêmica adquire a sua existência em si quando é notada na pauta, o *jazz* adquire a sua permanência somente através dos discos.

O *jazz* possui uma característica peculiar em sua melodia, que são as *blue notes.* As *blue notes* são caracterizadas por uma deformação micro tônicas dos 3° e 7° graus da escala diatônica ou heptatônica (escala maior natural) e na pratica dão uma sonoridade *outside*, bemolizadas e diferente do que era costume, com o padrão europeu. As *blue notes*, vem do canto dos negros, os quais usavam quartos de tom em suas canções, e os músicos procuravam instrumentos que pudessem reproduzir essas notas, que para

algumas pessoas podem ser “notas sujas”, “rebeldes”, mas são essas notas que dão o colorido especial do *jazz*.

1.1 Origens do Jazz

“O *jazz* nasceu de um ato de violência, com o negro arrancado da África para trabalhar em outra terra, do ouro lado do oceano ” (MUGGIATI, 1983, p. 14). Essa é uma afirmação forte, porém verdadeira e para entender melhor o cenário de início do *jazz* precisamos buscar a história da escravidão nos Estados Unidos da América.

Nos Estados Unidos do final do século XVIII, havia uma diferença entre as regiões do Norte e do Sul. As indústrias, o comércio e as propriedades agrícolas de pequeno porte encontravam-se no Norte, ao passo que no Sul se encontrava o latifúndio, a monocultura e a utilização da mão-de-obra escrava de origem africana. A sociedade sulista americana possuía dois estratos sociais: a aristocracia agrária, com todo o seu poder, e os escravos. Os negros chegados à América, donos de uma antiga carga musical trabalhavam nas plantações de fumo e algodão e eram tratados da pior forma possível. (AGUIAR, BORGES, 2004)

Como se sabe, o trabalho livre teve papel de destaque nas colônias britânicas da América do Norte, atingindo cerca de 2/3 de toda a mão de obra colonial. No entanto, o trabalho compulsório também possui o seu lugar na História dos Estados Unidos. Dentre eles, encontra-se primordialmente a servidão e a escravidão. Até meados do século XVIII, estima-se que cerca de 10% a 15% da população branca teria vivido na servidão forçada e sem remuneração.

Muitos dos imigrantes que chegaram às colônias inglesas nesse período somente fizeram possíveis suas viagens por conta de acordos de servidão realizados ainda no continente europeu. A grande maioria trocava a passagem de ida para o Novo Mundo por um período de servidão que podia variar entre dois e sete anos. Assim, amortizavam a dívida consolidada com o seu próprio trabalho e por isso ficaram conhecidos como *amortizadores*

Porém, seguramente foi a escravidão negra quem protagonizou as relações de trabalho compulsório e se converteu, consequentemente, em alternativa à servidão. Aos poucos, a servidão branca foi perdendo espaço, principalmente nas colônias do Sul, justamente porque o uso da mão-de-obra africana parecia de maneira crescente mais vantajosa e rentável; além do constante fluxo de escravos que chegavam, contribuindo para a disseminação das práticas escravistas.

Segregado socialmente e impossibilitado de se defender, diante dos preconceitos sugeridos por seus senhores, o negro adotou várias formas de resistência, entre elas a criação de uma estrutura cultural que valorizava elementos relacionados à sua origem étnica e se diferenciava daquela estabelecida pelos seus senhores. Assim, reforçou sua maneira de pensar, de sentir e de se relacionar com o sagrado, retomando aspectos culturais que sua memória africana ainda guardava. (JACINTO, 2009)

Apesar do tráfico de negros ter sido proibido em 1808, os escravos continuavam chegando nos EUA. De acordo com Muggiati (1983), só nos anos 1850 a América do Norte recebeu mais africanos que nos 50 anos anteriores e em 1860 a estimativas de negros e mulatos nos Estado Unidos era em cerca de três milhões (MUGGIATI, 1983).

A maioria desses escravos vinha da África Ocidental, e chegando ao destino final os negros possuíam apenas os seus pertences pessoais, suas plantas medicinais, os instrumentos musicais e uma milenar e intuitiva cultura. Porém os instrumentos lhe foram tomados e proibidos pelos senhores brancos, pois tinham medo de uma comunicação dos negros através de tambores e outros instrumentos musicais que pudessem resultar em uma revolta, isso resultou no fortalecimento da tradição vocal (AGUIAR, BORGES, 2004).

O grito do negro pelos amplos espaços da América era um meio de reconhecimento, esses gritos foram denominados de *hollers.* Os *hollers* cortaram o céu americano como uma espécie de sonar cultural, explorando o ambiente novo e hostil que cercava os negros (MUGGIATI, 1983). Esse grito iniciou-se em estado bruto e conforme o negro foi absorvendo a cultura americana foi sendo modificado e pode-se dizer que os *hollers* foram os antecessores dos melismas que viriam a ser parte do blues, gospel e posteriormente do *jazz.*

A música estava muito ligada à cultura africana, ela fazia parte integral da vida cotidiana desse povo, não era uma arte separada e não havia somente um momento especifico para se entoar uma canção, mas sim várias situações cotidianas tinham a música como meio para se passar uma mensagem. Ernest Borneman (1959, apud. MUGGIATI, 1983), um dos primeiros a aplicar critérios antropológicos ao estudo do jazz separou até oito grupos de canções entre os africanos:

- de jovens fazendo a corte às moças
- de mães para acalmar seus filhos
- de iniciação dos mais velhos para os mais jovens
- de líderes religiosos para impor respeito aos crentes
- de chefes para impor ordem a comunidade
- de guerreiros para adquirir coragem nas batalhas e amedrontar os inimigos
- Sacerdotes para influir sobre a natureza
- de trabalhadores para cadenciar e suavizar suas tarefas

É possível perceber a forte ligação do povo africano com a música, como expressa Muggiati (1983), música e linguagem nunca foram divididas rigidamente na África como no Ocidente e cada palavra pode ter um significado diferente de acordo com a maneira que ela é pronunciada, dependendo da sua entonação, da mesma maneira em que um "oi" pode ter vários sentidos de acordo com a entonação da voz, e foi com essa cultura rica em musicalidade, que se deu as origens do *jazz*.

Antes de chegarmos ao surgimento do *jazz* propriamente dito, vamos continuar abordando fenômenos que foram indispensáveis para o nascimento do jazz, como os *spirituals, ministrels, blues e ragtime*.

1.2 Negro Spiritual

Designa-se pelo termo negro *spiritual* todo um conjunto de cantos sobretudo religiosos que constituem uma criação coletiva do povo negro americano na época da escravatura (MASSIN, J.; MASSIN, B.,1997). Existe um texto de 1819, que descreve o que é exatamente um *spiritual* em curso de elaboração: "no setor *camp meeting*, as

pessoas de cor reúnem-se e cantam juntas, durante horas, curtos fragmentos de afirmações desconexas, de juramentos ou de preces, prolongados por extensas repetições em coro" (WATSON, apud, MASSIN, J.; MASSIN, B.,1997)

Jean e Briggitte (1997) refutam a tese de que os *spirituals* seriam uma degradação dos corais protestantes, feita pelos escravos da América do Norte. Para eles é notória a presença de salmodia puritana e hinódia batista ou metodista, entretanto é possível reconhecer a diferença entre os *spirituals* e os cânticos protestantes principalmente por dois fatores: a sobrevivência de melismas, assim como de comportamentos rítmicos que não deixam a desejar a tradição europeia. Para Jean e Briggitte Massin (1997), longe de ser uma degradação do canto religioso protestante americano dos brancos, os *spirituals* são uma autentica criação afro americana que foi buscar uma parte dos seus temas e de tudo aquilo que agregou a sua música nos modelos vigentes no ambiente cultural.

O primeiro *spiritual* completo de que se têm informações foi assinalado em setembro de 1861 e publicado em dezembro do mesmo ano (MASSIN, J.; MASSIN, B.,1997). Trata-se do lendário *Go Down, Moses,* que é um dos *spirituals* mais famosos e que foi publicado com o nome de *Let My People Go, a song of contrabands.* Esse *spiritual* utilizasse da passagem bíblica que fala sobre o cativeiro do povo hebreu no Egito mais especificamente na parte onde Deus envia Moisés ao Egito para ordenar ao faraó que "deixe meu povo partir", senão "abaterei todos os primogênitos"... meu povo "não trabalhará mais como escravo... deixe-o partir com o que tomou o Egito".

Aliado a forte letra de revolta, a tonalidade menor desse cântico lhe dava mais poder quando cantado, e causava medo nos sulistas, já traumatizados por mais de 130 revoltas de escravos entre 1526 e 1862 (MASSIN, J.; MASSIN, B.,1997). Essas letras mostram a ligação do povo com as escrituras bíblicas, principalmente as do Antigo Testamento, onde existem várias passagens que dizem respeito à libertação do povo Hebreu sob domínio de outros povos. É nisto que os escravos mantinham suas esperanças de liberdade. Pode-se dizer que grande parte dos *spirituals* e apoiavam em referências bíblicas (MASSIN, J.; MASSIN, B.,1997).

Acreditasse que os *camp meetings* (reuniões de campo) que eram reuniões de denominações protestantes como batistas, presbiterianos anglicanos entre outros, foram

de fundamental importância para a criação, solidificação e expansão dos *spirituals* cantados pelos negros. Nessas reuniões ao ar livre centenas, às vezes milhares de homens e mulheres brancos e escravos negros misturados cantavam durante horas trechos de salmos que se repetiam ou que se respondiam no refrão. Técnicas como *call and response pattern* que eram empregadas nas *worksongs*, cânticos que os negros entoavam durante seu trabalho forçado em que o feitor perguntava e os negros respondiam, também eram utilizadas nas músicas cantadas nos *camp meeting*. Essa aproximação da cultura do negro com o branco formou o *Negro spiritual* onde há uma mescla com temática bíblica do Antigo Testamento, mas que era usada pelos negros com a intenção de representar a situação de escravidão que eles viviam, com os ritmos africanos sincopados e melodias protestantes, ou seja, uma grande mistura cultural.

O contato mais importante com o material dos *spirituals* foi chamado de "a experiência de Port Royal". Port Royal é uma ilha situada ao largo de Charleston. O estado de miséria dos escravos que ali se encontravam chamou a atenção de movimentos antiescravagistas do Norte, que lhes enviaram administradores, missionários e professores, entre esses Chales P. Ware, sua irmã Lucy Mc Kim e seu primo William Francis Alen. A eles devemos as primeiras publicações de coletâneas de cânticos negros autênticos (MASSIN, J.; MASSIN, B.,1997).

Segundo Jean e Briggitte Massin, os *spirituals* são a obra de um povo que vivia em condições inumanas, mas que jamais se acostumou a viver sob essas condições. Esses cânticos são verdadeiras poesias de um povo que foi tirado de sua terra, escravizado, e obrigados a passarem pelas piores situações existentes, mostrando que ainda mantinham viva sua tradição e que a chama de sua terra natal continuava acesa.

Como um povo com uma alta assimilação cultural, mesclou elementos de sua cultura com a cultura dos brancos criando assim novos gêneros musicais, totalmente sincopados, que não eram ligados a um padrão europeu nem rítmica nem melodicamente, e isso transformou a música que era cantada na América do Norte, e deu início a uma identidade musical norte americana diferenciada e rica.

1.3 Minstrels

Os *minstrels shows,* ou espetáculos de "menestréis", surgiram no séc. XIX, bem antes da Guerra de Secessão. Punham em cena comediantes, cantores, artistas brancos que besuntados de preto, os lábios aumentados e pintados de rosa faziam uma caricatura da imagem do negro escravo. Nessa caricatura se insistia em acentuar o lado ingênuo e bom-menino do negro das plantações, seu linguajar desajeitado, sua "preguiça", seu gosto pela dança e por uma música simples e comovente. É possível claramente perceber o cunho racista desse espetáculo (MASSIN, J.; MASSIN, B.,1997).

Os *minstrels* se organizavam como os circos, tanto nos avisos dos *shows* quando chegavam a cidade quanto na hora da apresentação. O *minstrel* era uma espécie de resumo do acervo musical negro e uma paródia da vida americana, e foi destes *shows* que surgiu o *cakewalk,* inicialmente uma sátira a maneira de andar dos brancos, que se transformou numa dança de sucesso. O fenômeno dos *minstrels* diz respeito ao *jazz* por dois aspectos: a constituição de um material melódico durável e a perpetuação de uma imagem de bom menino para o músico negro.

Todas essas influências de *worksongs, spirituals,* possuem a carga musical que o negro trouxe consigo da África, as quais se destacam: seus ritmos sincopados e que assumem uma posição de protagonista em sua música; suas escalas exóticas e diferentes da escala diatônica europeia; e por fim, a tradição vocal com personalidade forte que teve como precursor os lendários gritos africanos que refletem uma característica cultural típica, contribuíram para o surgimento do Blues.

1.4 Blues

"O blues nasceu com o primeiro escravo negro na América". Com essa afirmação, Roberto Muggiati (1985) tenta expressar a essência da origem do *blues*. Ainda que carregado de um sentido poético, o autor tenta demonstrar que, mais do que um estilo musical, o *blues* é uma representação e ferramenta cultural de afirmação do negro diante da sociedade colonial e uma forma de se introduzir perante a mesma.

O *blues* possui relação com o processo de resistência negra e a formação de uma cultura afro-americana diretamente vinculada aos escravos. O berço do *blues* é o Delta do Mississippi, não na região de New Orleans, mas sim próximo a Vicksburg. Dita região

forneceu ricas terras para as plantações de algodão, todas baseadas no trabalho escravo. Mesmo com a abolição da escravidão em 1863, vários negros continuaram a trabalhar nas lavouras, só que em outra modalidade de trabalho compulsório, como meeiros (*sharecroppers*) (PINHEIRO, 2011).

Porém, referido sistema era igualmente opressor e rígido. O fim da Guerra Civil e a consequente ocupação do Sul pelos nortistas também interferiu no processo, uma vez que estes últimos levaram à divisão das grandes propriedades. Contudo, é de se ressaltar que uma real distribuição de terras, nunca se materializou. Nessa atmosfera, os negros se voltaram para o *blues* como meio de lazer, ou apenas para entoar a melancólica situação que viviam. Nesse momento, as antigas *worksongs* já estavam desmanteladas; foram substituídas por cantos solitários, quando um simples cultivador arava a terra ou puxava seu cavalo.

Antes da migração em massa para o norte, uma parte dos negros ex-escravos buscou trabalho nas grandes cidades do Sul, em pequenas fábricas, estradas de ferro, barragens etc. A maioria destes ocupou-se em usinas têxteis e em entrepostos de algodão. Assim, no período que vai da Guerra de Secessão à Primeira Guerra Mundial, desenvolveu-se um fluxo para as grandes cidades do Sul, transformando a ocupação e as atividades dos negros e preparando-os para a maciça migração em direção ao norte que teve início após o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918 (PINHEIRO, 2011).

Tem-se então a formação de um subproletariado pobre, que vivia em barracos e cabanas insalubres próximos às entradas das cidades. Oprimidos e destruídos pelo alcoolismo, pelo baixo nível de educação e pela promiscuidade, as perspectivas eram tão desanimadoras quanto às do período escravista. Porém, a existência do subproletariado influenciou na criação e na busca por novos divertimentos, agora em uma região urbana.

Como herança de seu continente, os negros recorriam aos gritos (*hollers*), expressão primal que sofreria alterações e mutações no cotidiano escravocrata, como já descrito na seção anterior. Usado única e exclusivamente como ferramenta de trabalho, já que o negro tinha quase todos os meios de lazer e ócio privados e interditados por seus senhores.

É fundamental lembrarmos que o negro foi proibido de tocar instrumentos africanos para o entendimento do *blues* como uma musicalidade afro-americana (PINHEIRO, 2011). Uma vez privados de tocar seus próprios instrumentos, os negros norte-americanos passariam a utilizar os instrumentos de seus senhores, porém, utilizando-os à sua maneira e recorrendo, por exemplo, à adoção de escalas pentatônicas, típicas do improviso no *blues*. Algo semelhante ocorreu com a utilização do canto.

Privados do lazer, a musicalidade encontrou o seu espaço em um dos únicos ambientes de convivência coletiva: o trabalho. Durante a lida no campo, canções eram entoadas para cadenciar o seu ritmo ou simplesmente para amenizá-la, tornando-a menos dolorosa e sofrível aos negros africanos. Eram os *field hollers* (ou *worksongs*), cantados tanto pelos feitores, de acordo com os movimentos e ruídos das tarefas (levantamento de cargas, batidas de ferramentas etc.), quanto pelos próprios escravos que tentavam tornar a atividade menos maçante.

Além do ambiente das plantações, esses gritos e cantos eram ouvidos nas cidades, onde o anúncio de produtos e serviços era feito por vendedores ambulantes negros. Aponta-se também que a raiz do cantor de *blues* está vinculada à tradição do chamado *griot*, uma espécie de músico africano que, por meio de sua voz, exercia uma função religiosa e social nas tribos da costa ocidental da África (PINHEIRO, 2011)

Enquanto teoria musical, a base do *blues* está na chamada *blue note*, que como já foi visto, ocorre na terceira e na sétima (posteriormente na quinta) notas da escala musical. Ou seja, na tonalidade de Dó maior, o Mi e o Si eram bemolizados, isto é, diminuídos de meio tom. O *blue note* é uma representação de resistência, uma vez que tais modificações e adequações podem representar uma resistência étnica do negro em aceitar e aderir de maneira estrita à tonalidade europeia (PINHEIRO, 2011). Assim, a *blue note* é uma nota de passagem, que se insere na escala da música original, não rompendo com a sua estrutura, mas trazendo uma sonoridade própria e se aproximando da estrutura micro tonal da musicalidade africana.

Em sua estrutura musical, o *blues* se fixou em uma forma rigorosa, muito comum nas músicas: doze compassos, divididos em três partes iguais, aplicado no esquema A-A-

B, com acordes diferentes sublinhando cada parte. Quase sempre o segundo verso repete o primeiro.

Mas é evidente que a estrofe de três versões em 12 compassos representa apenas a forma consagrada do *blues*, existem outras estruturas como as de 8, 16 ou até 20 compassos (MUGGIATI, 1985)

Assim, o *blues* estava nascendo como resposta às segregações sofridas, e igualmente como uma manifestação cultural própria, necessária no cotidiano de toda sociedade. Como retrata Roberto Muggiati (1985), "misturando o seu grito primal com as canções de trabalho, canções de ninar, com a harmonia dos hinos religiosos e com a estrutura das baladas, o negro americano chegou ao blues, sua principal forma de expressão". (MUGGIATI, 1985, p.14)

O *blues* possui outra peculiaridade quanto à sua musicalidade; a parte cantada das letras nunca preenche completamente os quatro compassos de cada verso. De maneira geral, apenas a primeira parte do verso é preenchida, a outra metade normalmente é completada por um *break* instrumental, no início preenchido por uma guitarra, banjo, gaita de boca (era colocada em um suporte preso em volta do pescoço, com isso o próprio *bluesman* preenchia os breaks). Entre outros instrumentos típicos do *blues* estavam o violão, rabeca, *kazoo, jug* (botija de barro ou de vidro que, ao se soprar em seu gargalo, assumia sonoridade da tuba) e uma quantidade instrumentos rústicos que o *bluesman* rural fabricava como os feitos com tábuas de passar roupa (*washbord)* tinas, cabos de vassoura, caixas de sabão e de charuto. (MUGGIATI, 1985)

Um dos efeitos instrumentais que mais se destaca no *blues* é o violão *slide* que consiste em um cilindro de metal ou vidro usado no terceiro ou quarto dedo da mão esquerda (para quem toca convencionalmente) que deslizado nas cordas ajuda a produzir um som variável como o de um uivo. É o chamado *notebending*, o ato de "dobrar" ou distorcer as notas na guitarra à semelhança do que o cantor de blues fazia com sua voz, chegando assim próximo as *blue notes.*

Destaca-se um nome nessa técnica: Charley Patton. Nascido em Edwards, Mississippi, no ano de 1887, Patton era iletrado e assumidamente vagabundo. Mas

possuía um talento musical sem igual: com um repertório mais amplo do que o costumeiro no Mississippi, Charley Patton, além de autêntico *bluesman* do Delta, tocava canções folclóricas, versões de canções populares e alguns números de *ragtime*. Patton morreu em 1934, e sua música serviu de influências para diversas gerações do *blues.* (PINHEIRO, 2011)

Assim como o termo "*jazz"*, a palavra "*blues*" possui uma origem nebulosa e várias interpretações já foram publicadas e defendidas. A mais corrente provém da expressão *to look blue*, comum desde meados do século XVI e usada no sentido de sofrimento por medo, tristeza, ansiedade ou depressão. No século XVII, outro termo, *blue devils*, designava espíritos maléficos, mas este termo, no fim do século XVIII, passou a ser usado para simbolizar um estado de depressão emocional. Portanto, a origem do termo "*blues*" não é precisa, porém, ainda que não possuísse um caráter musical, o termo, com todas as suas conotações melancólicas e depressivas, já era difundido entre os negros. Em seu sentido atual, o termo "*blues*" parece ter sido de uso corrente a partir de meados do século XIX. (MUGGIATI)

A respeito do gênero musical, a origem parece ser mais detalhada e delimitada. O primeiro *blues* foi publicado em 1912 por W.C. Handy. Sua criação, *The Menphis Blues*, marcou o início do referido estilo musical. Esse teria sido a primeira vez que a palavra *blues* aparece numa partitura. Contudo, o mais famoso *blues* do início do século XX – e talvez o mais conhecido de toda a história do *blues* – foi composto em 1914, também por W.C. Handy: *St. Louis Blues*, um clássico que atravessou gerações. A maioria dos historiadores concorda que o *blues* teria se desenvolvido nos anos 1880/90, assumindo sua forma completa por volta de 1910. (MUGGIATI, 1985)

Na década seguinte, o *blues* começava a se difundir. A inserção na era da comunicação em massa se iniciava e se cristalizava o *blues* urbano clássico. O primeiro registro fonográfico de um *blues* ocorreu em 1920, com a gravação de *Crazy Blues* por Mamie Smith, a Mãe do *blues*. O êxodo das populações negras do Sul para as grandes cidades do Norte, como Chicago e New York, fez com que o *blues* experimentasse outra inovação: o início da revolução tecnológica. De acordo com censos do início do século, estima-se que em 1920, na cidade de Chicago, aproximadamente 109 mil negros faziam parte da população, dos quais mais de 90 mil tinham origem em outro estado,

principalmente do Sul (MUGGIATI, 1985). A crise econômica, as pragas do algodão pelo inseto *boll weevil*, os acidentes naturais e o desenvolvimento dos meios de transporte foram os motivos dessas migrações.

A Primeira Guerra Mundial demandou uma mão-de-obra suplementar à existente na região. Desse modo, os negros foram atraídos para o deslocamento à região de Chicago, onde a discriminação e o preconceito racial eram menores. Estando em uma cidade mais industrializada e desenvolvida que o agrário sul do país, as possibilidades de progresso musical dos *bluesmen* negros eram maiores. Juntamente com isso, uma nova tecnologia de reprodução sonora baseada no gramofone abriu o mercado do disco. Além disso, várias rádios e gravadoras perceberam o potencial dos *race records*, discos e músicas cantados por negros e destinados a eles. (MUGGIATI, 1985).

Em meio à marginalidade, ícones como Tommy Johnson emergiram com seu dom musical. Johnson representava bem a realidade de alguns negros da época. Nascido por volta de 1896 em Terry, Mississippi, aprendeu a cantar nas plantações e desenvolveu sua técnica vocal. Contudo, um problema, que também era amplo nas comunidades negras, prejudicaria sua curta carreira: a bebida. *Canned Heat Blues* – uma de suas músicas mais famosas – trata justamente dessa questão, o vício alcoólico.

O etilismo desvairado de muitos negros trazia graves consequências no período da Lei Seca nos Estados Unidos: eram vários os aleijados e doentes em função da ingestão e do manuseio de bebidas e coquetéis nada convencionais (óleo de cozinha queimado e coado, água de colônia, derivados de petróleo e todo tipo de álcool).

Rapidamente uma nova categoria social surgia nessas comunidades: a do músico aleijado ou cego que vagava pelos campos e pequenas cidades cantando e distraindo trabalhadores em troca de comida, um lugar para dormir ou uma garrafa de bebida. Dessa categoria surgiriam grandes *bluesmen*, como Blind Willie Johnson e Arthur Blind Blake

Esses cantores itinerantes, denominados *songsters*, apreciados pelas qualidades como cantores e compositores, diferiam dos *musicianers*, que se destacavam pela eficiência instrumental. Alguns números de ragtime. Patton morreu em 1934, e sua música serviu de influências para diversas gerações do *blues.*

Portanto, o *blues* abrangia e retratava não só as carências e a realidade dos negros sulistas dos Estados Unidos. Era também um grito de resposta de todos aqueles que se sentiam oprimidos social e culturalmente, como forma de superar as dificuldades e sobreviver diante das convenções e regras estabelecidas diariamente. Mesmo com o fim da coerção legítima, a escravidão, o *blues* continuou se apresentando como meio de resistir àquela opressão imposta pelo próprio cotidiano.

Sobre as temáticas das canções *blues* ressalta-se a dos trens e trilhos. Ambos adquirem uma dimensão mitológica. A ferrovia aparece não apenas como um mero meio de transporte, "é quase um veículo mágico que leva o negro a transcender a sua condição" (MUGGIATI, 1985, p. 29). Historicamente, durante a Guerra Civil Americana, o sistema de fuga utilizado pelos abolicionistas para dar liberdade aos escravos era uma ferrovia, a chamada *Underground Railroad*. Daí uma das justificativas da presença dessa temática no *blues*, além do sonho de conquistar novos caminhos e uma vida melhor, e da existência dos *ramblifield*, músicos errantes que viajavam sem destino e de cidade em cidade a procura de sustento e propagando sua música.

Apesar desse tom místico em torno das ferrovias, o principal tema era o amor e o sexo. Na maioria das vezes, o amor aparece como algo infeliz, mas também poderia ser apontado com alegre e positivo. Este último teor geralmente quando era exaltado o valor erótico, valendo-se de imagens domésticas. De maneira geral, amor e sexo no *blues* sempre são diretos e maduros: "No confronto com a realidade concreta do século 20 na América, o cantor de *blues* se exprime, em relação ao sexo e ao amor, com admirável lucidez e lirismo" (MUGGIATI, 1985, p. 34).

Percebe-se então que, de maneira cada vez mais progressiva, o negro se inseria na sociedade, ainda que apenas culturalmente, por meio da música. Já foi ressaltado que, nas primeiras décadas do século XX, as inovações tecnológicas favoreceram a expansão do *blues*. A explosão do *blues* em Chicago e o advento da eletricidade na música levaram o *blues* a um novo patamar e sua inserção na cultura popular era evidente.

Vários países receberam escravos negros oriundos da África, mas o *blues* como manifestação cultural singular é uma criação do território estadunidense. Um choque de

diferentes povos e etnias teve como resultado uma hibridização de culturas e o surgimento de novas. O que mais chama a atenção no *blues,* diante de outras musicalidades construídas por escravos negros em diversos lugares da América, é a ausência de instrumentos nitidamente africanos.

Se, por um lado, temos o *cajón* "peruano", o tambor de conga (tumbadora) "caribenho", as alfaias do maracatu "brasileiro", entre outros, no *blues*, a musicalidade africana se perpetuou por meio da manutenção de tradições orais no canto e na apropriação do instrumento de seu senhor. A expressão do *blues* é melhor percebida no período pós-escravidão, momento este em que o negro obteve uma atitude mais autônoma frente à posição social de grupo. (PINHEIRO, 2011)

1.5 Ragtime

O *ragtime* teve como origem um estilo de dança chamado *Cakewalk,* que tinha como princípio imitar estilos de danças europeias. A primeira referência sobre o *Cakewalk* remonta de 1850 nas plantações da região sul dos EUA. Era uma dança de origem afro-americana, que possuem padrões semelhantes as danças da África Kaffir, tornando-se popular de 1895 a 1905. Os grandes fazendeiros realizavam concursos de *Cakewalk* entre seus escravos e o vencedor recebia um bolo como premiação, sendo este o motivo do nome da dança.

O *ragtime*, surgiu em St. Louis e também nas imediações dessa região, era praticamente caracterizado como um estilo de pianistas solistas com profundos conhecimentos da música europeia. Com o final da Guerra Civil americana, a música afro-americana estava presente em diversas formas e estilos. Porém, só a partir de 1870 no Centro-oeste que o ragtime pode ter um registro documental em partituras. O ragtime é visto como junção da música afro-americana com as formas de danças de salão europeias da época.

Capitulo 2 - Nascimento e desenvolvimento do Jazz – Nova Orleans

"Das muitas lendas em torno do jazz, uma é verdade: ele nasceu mesmo em Nova Orleans" (MUGGIATI, 1985, p.27) Essa é uma afirmação controversa, pois existem autores que dizem que o *jazz* não nasceu em Nova Orleans, mas que teria aparecido simultaneamente em vários lugares como *Kansas City* e Nova Iorque (MASSIN, J.; MASSIN, B.,1997).

Mas é a partir da visão de Muggiati que se decorrerá este trabalho, entendendo que apesar do *jazz* possuir raízes como as *worksongs*, *spiritual*, *minstrels*, *blues* e *ragtime* que antecederam e contribuíram para o nascimento do *jazz*, o lugar onde foi o berço e serviu de referência para os estilos de jazz que vieram depois foi Nova Orleans. E apesar de Jean e Briggitte Massin não concordarem com Muggiati sobre o local de nascimento do *jazz*, aqueles concordam que o *jazz* nasceu mais ali do que em outro lugar, e é por isso que vamos começar a história do *jazz*, propriamente dito, com a cidade de Nova Orleans.

Muitos fatores contribuíram para que Nova Orleans fosse o berço da música que irá influenciar várias gerações. Nova Orleans era diferente das cidades norte americanas. Fundada em 1718 por Jean-Baptiste Le Moyne, Sieur de Bienville, foi francesa até 1762, espanhola até 1800 e americana a partir de 1803. Segundo (HOBSBAWN, 1990) o *jazz* surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais europeias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã.

Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã, das quais, as mais importantes nesse estudo são as canções de *gospel* e o *country blues.* A região do Delta do Mississippi, com seu interior anglo-saxão protestante, seus braços se esticando até o Caribe espanhol, e sua cultura francesa nativa, combinaram todos esses ingredientes como nenhuma outra região (HOBSBAWN, 1990).

A influência afro-espanhola deu ao *jazz* apenas uma "nuança espanhola", para usar as palavras do pioneiro da música de Nova Orleans, Ferdinand Jelly-Roll" Morton: uma mistura de certos tipos de ritmo, como a *tangana* ou a *habanera*, que, causou uma reação especialmente contundente no meio dos negros do continente. Cabe dizer que a música

afro-latino-americana, que talvez seja a única linguagem musical moderna capaz de competir com o *jazz* em termos de sua capacidade de conquistar outras culturas, seguiu seu próprio caminho, sobrepondo-se apenas marginalmente ao *jazz* (HOBSBAWN, 1990).

A influência da tradição musical francesa é muito mais importante, principalmente por ter sido completamente assimilada pela classe especial de escravos libertos que crescia em Nova Orleans: os *créoles* de ascendência francesa. Estes eram geralmente constituídos pelas ex-amantes de colonizadores franceses e seus descendentes. Os *créoles* (crioulos), por sua vez, levaram para os negros de classes inferiores a tradição francesa quando, nos anos 1880, uma lei colocou todos os negros no mesmo patamar, retirando assim sua posição privilegiada (HOBSBAWN, 1990).

A instrumentação do *jazz* de Nova Orleans da primeira fase, que é essencialmente igual à das bandas militares, a técnica instrumental, especialmente notada na especialidade francesa, os instrumentos de sopro, o repertório de marchas, quadrilhas, valsas e coisas do gênero, são indubitavelmente franceses (HOBSBAWN, 1990).

Com esses valores franco-hispânicos intrínsecos a cidade, Nova Orleans se destacou em duas artes bastantes sensuais: a música, ligada a dança, e a gastronomia, era quase uma *paris-sur-Mississipi.* Essa cidade também era o refúgio de ex-condenados, traficantes, comerciantes e em 1897, numa tentativa de manter certo controle sobre os vícios da cidade, foi delimitado o bairro dos bordeis nomeado de *Storyville* onde a prostituição era legalizada. Essa é uma informação importante, pois esse bairro juntamente com seus bordeis e casas noturnas teve um papel importante no florescimento do *jazz* e mais tarde com o seu fechamento pela Marinha Americana o *jazz* se expandiu, como veremos mais à frente.

Se em algumas cidades os escravos eram maltratados, em New Orleans, no Estado de Louisiana, colonizada predominantemente por Franceses e Espanhóis, estes eram tratados com um pouco mais de brandura, ou com menos rigor. Aqui não foram confiscados os instrumentos musicais e os escravos podiam exercitar as suas práticas artísticas de uma forma mais livre (AGUIAR, BORGES, 2004).

Porém existiam dois tipos de negros na cidade: os escravos e os crioulos, como foi visto acima. E as diferenças entre as duas classes eram bem marcadas, contribuindo para o amadurecimento do *jazz.*

Filhos mestiços de espanhóis e franceses, os crioulos gozavam de privilégios principalmente no aspecto cultural. Musicalmente, os crioulos estavam voltados para a tradição europeia, aprendiam instrumentos clássicos, tocavam por partitura e em seu repertório estavam óperas, peças eruditas, canções de salão e marchas militares, basicamente o mesmo repertorio dos brancos da época. Desconheciam a cultura musical dos negros (MUGGIATI, 1983).

Mas depois da guerra de secessão, com o estabelecimento de novos códigos que no fundo mantinham o negro na escravatura apesar da abolição, e como os crioulos como possuíam descendência negra, passaram a ser considerados negros. Com essa aproximação forçada entre os crioulos e os negros, estes entraram em contato com instrumentos europeus e colocaram a sua própria técnica neles, tocando de maneira espontânea e original onde tentava imitar a voz humana, e os crioulos tiveram contato com a música negra e com o improviso.

Segundo Muggiati (1983) pode-se dizer que o *jazz* nasceu quando se fundiram estas duas grandes correntes: ” de um lado, a música educada dos crioulos, com seu rigor técnico e um repertorio voltado para a tradição europeia e a música dos branco, do outro lado, o som primitivo dos negros, fazendo música improvisada porque não sabiam ler partitura” (MUGGIATI, 1983, p. 32). Unindo assim a teoria á pratica.

É interessante ver como o *jazz* possui muitas ligações com a questão social e racial da época, não é somente uma música complexa e diferente, mas é uma música que possui uma carga cultural mesclada e que passa por vários costumes de povos diferentes, e até mesmo entre povos de mesma cor.

Toda essa carga cultural e política contribuíram de forma imensurável para a o nascimento do *jazz,* e talvez se não existisse a lei que passou a unificar os negros e crioulos como um só, ou a legalização de cabarés e outros tipos de casa onde os músicos passavam horas e horas tocando e em contato com outros ritmos e músicos, o *jazz* não seria da maneira que conhecemos.

Um outro fator fundamental para o nascimento do *jazz* e ascensão do trompete foi a expansão das bandas marciais por todos os Estados Unidos. A Guerra Civil (1861-1865) ajudou a disseminar estas formações musicais. As *brass bands* (bandas de metais) teriam sua época de ouro entre 1880 e 1910 e influenciariam os primeiros grupos de *jazz* (MUGGIATI, 1983).

A popularidade desses instrumentos de metais se deu por conta da grande disponibilidade dos mesmos, por dois fatores: as fábricas começaram a aperfeiçoar a tecnologia dos seus instrumentos, como o uso de pistões e palhetas e desenvolvimento das clarinetas e criação do saxofone, e com a criação de um novo e vastos mercado os preços se tornavam acessíveis, com preços que variavam entre nove e quinze dólares (MUGGIATI, 1983). O segundo, muito citado por historiadores do *jazz* é que ao fim da Guerra Hispano-Americana, em 1898, a maioria das tropas desembarcou em Nova Orleans e vendiam seus instrumentos, o que aumentou a oferta dos mesmos facilitando o acesso a eles, até mesmo para os negros tais instrumentos passaram a ser acessíveis (MUGGIATI, 1983).

A corneta e posteriormente o trompete, eram os instrumentos que lideravam as famosas *jazz bands* e a corneta era o "rei" dos instrumentos. Sua ascensão está ligada ao sincretismo afro-americano, onde na bíblia a trombeta é um instrumento que está sempre ligado a situações grandiosas como as trombetas do apocalipse ou Josué e a queda dos muros de Jericó através do soar das trombetas, e esses episódios eram constantemente retratado nos *spirituals*.

Além disso, a corneta e o trompete eram de extrema mobilidade, assim como as clarinetas, que detinham o papel de tocar a melodia nas bandas, porém a corneta tinha praticamente as mesmas dimensões e possuía maior intensidade sonora resultando em um alcance sonoro maior, o que possibilitava tocar a melodia em meio a tantos outros instrumentos, tocar em parques, ruas, funerais ambientes abertos, e até em bares e casas noturnas, que eram ambientes ruidosos e mesmo assim ser ouvida com clareza.

A corneta assumia função de destaque nas *jazz bands* que eram formadas por: corneta (ou trompete), clarineta, trombone, tuba, banjo, tambor. E nessas bandas a corneta

tocava a melodia principal e os outros instrumentos faziam improvisações embelezando o tema principal, o que deu origem a chamada "improvisação coletiva".

E foi com essa função de liderança que a corneta trouxe prestigio a quem as executava, e um dos pioneiros e mais lendários de todos foi Buddy Bolden (1868-1931) que era um exemplo de músico negro sem instrução formal que tocava intuitivamente, tudo que tocava era de ouvido ou inventado, tocavam do seu próprio jeito. Tudo indica que tenha sido ele o primeiro a misturar o *blues* básico com a música de banda mais tradicional, passo significativo para a evolução do *jazz*. Rumores de que havia feito gravações nunca foram comprovados e o que se sabe da sua música deve-se às interpretações das suas peças por outros músicos (AGUIAR, BORGES, 2004).

Quando Bolden foi internado num hospício da Louisiana em 1907, a corneta já possuía um novo rei em Nova Orleans, Freddie Keppard com sua Olympia Band onde viajou pelos EUA de 1912 a 1917 e teria recebido várias propostas para gravar, mas recusou por medo de roubarem suas composições, e isso fez com que a primeira banda a gravar um disco de *jazz* fosse a Original Dixieland Jazz Band, ironicamente uma banda de brancos gravaria a música dos negros e tornaria a palavra *jazz* conhecida (MUGGIATI, 1983).

Após o declino de Keppard, 'King' Oliver (1885-1938) assumiu o trono e é conhecido, além de ser um lendário *jazzman*, por reivindicar a criação das surdinas, técnicas que consistia em usar objetos, como xícaras, copos ou baldes na extremidade das cornetas, trompete e trombone a fim de imitar a voz humana.

Porém por volta de 1917, muitos músicos, negros e brancos, haviam deixado New Orleans (e outras cidades do Sul) rumando a norte dos Estados Unidos, por razões meramente económicas: a Primeira Guerra Mundial causou um "boom" industrial no Norte, o que atraiu enormes massas populacionais, incluindo os *jazzmen* que ansiavam por melhores condições de emprego. (AGUIAR, BORGES, 2004) e com o fechamento de *Storyville* por ordem da Marinha norte americana foi decretado o êxodo dos músicos de Nova Orleans, que através dos *Riversboats* (barcos que navegavam o rio Mississipi) chegaram a outras cidades como Memphis, St. Louis e Chicago. E assim se deu o desenvolvimento expansão do *jazz.*

New Orleans teve um papel importante no nascimento e expansão do *jazz*, sendo o palco para a melhor produção jazzística (em qualidade e quantidade) entre 1895 e 1917. Porém, não se pode esquecer a participação de outras cidades do Sul: St Louis, Memphis, Atlanta, Baltimore, entre outras. O que era indiscutivelmente único em New Orleans, naquela época, era a atmosfera social, muito aberta e livre. Pessoas de diferentes grupos étnicos podiam conviver e comunicar com grande facilidade, o que veio a desembocar no nascimento de uma nova e rica cultura musical, contendo elementos franceses, espanhóis, ingleses e africanos. Não é por isso de espantar que esta grande e animada cidade tenha sido o berço do *jazz*, e segundo Hobsbawn (1990), Nova Orleans pode reivindicar o título de berço do *jazz*, pois foi lá que as *jazz bands* surgiram como fenômeno de massa.

2.1 Chicago

Se Nova Orleans engendrou o *jazz*, Chicago foi sua incubadora. Para lá migraram, provenientes de sua nativa Nova Orleans, os grandes músicos de *jazz*, que encontraria na "*Windy City*" o terreno cultural ideal para o seu desenvolvimento. Chicago reuniu ao seu redor todo o saber jazzístico de então e foi durante anos a cidade do *jazz* por excelência. Essa nova fase do *jazz* aconteceu mais ou menos entre 1919 e 1929 e ficaria marcada por três importantes tendências: o apogeu do *jazz* de Nova Orleans em Chicago, o surgimento das cantoras do *blues* clássico e estilo Chicago e a tentativa de imitação da música dos negros por executantes brancos (MUGGIATI, 1983).

Todos esses fenômenos estavam ligados a uma nova tecnologia que revolucionaria a indústria musical, o disco. Já existiam processos de gravações como o gramofone, porém era um processo totalmente dispendioso e complexo. O primeiro grande aperfeiçoamento veio com o disco de cera. Relatos sobre as primeiras gravações de um grupo de *jazz* negro, o de King Oliver em Chicago, em 1923 mostra como era um processo complexo

> "Os sons captados acusticamente por um grande fone, eram registrados num disco de cera por um mecanismo semelhante ao braço de um antigo gramofone, provido de uma agulha de aço. O baterista, Baby Dodds, não podia tocar seu instrumento: os técnicos, receavam que o som da bateria deslocasse a agulha. Assim, fez o acompanhamento batendo com suas baquetas

> em blocos de madeira, o que se tornaria uma prática comum nas gravações daqueles anos. A corneta de Louis Armstrong foi outro problema: as vezes soava tão forte que o músico tinha de ser afastado tão forte o máximo possível do fone de captação. Só a partir de 1925 as coisas iriam melhorar, com o aperfeiçoamento da gravação elétrica, usando microfone, amplificador e gravador de eletroímã, e lançando pela primeira vez a ideia de fidelidade na reprodução de sons (MUGGIATI, 1983, p. 42). ”

Muitos músicos de Nova Orleans foram para Chicago e consigo levaram a tradição do *jazz* de sua cidade fazendo assim com que o *jazz* de Nova Orleans fosse ficar famoso e ter seu apogeu em outras cidades, mas principalmente em Chicago. Um dos músicos que foi para Chicago era ninguém menos que o lendário Louis Armstrong. Nascido em 4 de julho de 1900, Armstrong é a síntese/símbolo *jazz* nas palavras de Muggiati, assim como Picasso foi da arte moderna e Chaplin do cinema (MUGGIATI, 1983)

Louis Armstrong conheceu a música em reformatório, e foi aí que teve intimidade com a corneta, passando a liderar a banda do reformatório. Foi chamado para Chicago a pedido de King Oliver e conheceu a fama, tocando em uma das maiores bandas de *jazz* da época. Não conheceu somente a fama, mas também sua segunda esposa, Lil Hardin, pianista na banda de Oliver, e com a formação clássica que ela possuía ajudou Louis a ler melhor partituras.

Em 1925 Louis Armstrong fez uma série de gravações que seria um dos maiores acontecimentos em sua carreira e na história do *jazz:* uma série de 60 gravações conhecidas como “*Hot Five*” e “*Hot Seven*”, na qual dentre as músicas gravadas a que se tornou o maior clássico foi *West End Blues*, em que tocando trompete, Mr. Armstrong mostra todo a sua riqueza de timbre e genialidade. Segundo Berendt (1975) com os seus *Hot Five* e *Hot Seven*, Armstrong já se distanciava consideravelmente da formação e da sonoridade instrumental típica de Nova Orleans, e começava a fornecer informações, ainda nos anos 20, para aquilo que seria o som das big bands uma década depois, a era do *swing*.

Exímio improvisador, Louis deu início a era de solistas no *jazz*, onde a improvisação coletiva foi sendo substituída cada vez mais por um improviso isolado. Segundo a história, Louis Armstrong em meio a uma gravação esqueceu a letra e passou a cantar sem palavras, usando a voz como um instrumento, falando silabas aleatória,

tentando mais uma vez imitar a voz humana. Isso ficou conhecido com *scat.* Jelly Roll Morton reivindicou para si a paternidade do *scat*, alegando que ele e Tony Jackson usavam esse tipo de improviso vocal por volta de 1906, quando Louis ainda era uma criança. (MUGGIATI, 1983)

Louis Armstrong faz parte daquele grupo de pessoas que deram forma a arte do século XX. Sem ele não haveria o *jazz*, sem ele o *jazz* seria uma música local popular de Nova Orleans, como outros milhares tipos de músicas regionais existentes no mundo. Sem o ele a música de entretenimento, de comercio, da TV, do rádio, o pop, não seria a mesma coisa. Armstrong é o Músico mais lendário do *jazz*, e como diz Roberto Muggiati (1983), Louis Armstrong é o próprio *jazz*.

Chicago teve outros nomes importantes como o já citado King Oliver que ao chegar na "*Windy City*" em 1918 passou a fazer sucesso com sua *Creole jazz band* onde fez duetos lendário com Louis Armstrong. Jelly Roll Morton foi um símbolo destes primeiros anos boêmios do *jazz.* Morton foi um dos primeiros compositores de *jazz* e auto intitulava "O criado do *jazz, do stomp e do Swing*" e "O maior compositor de canções Hot do mundo", porém ao que parece, havia muita verdade por trás dessas autoafirmações. Ele foi responsável por outra série de gravações históricas, assim como as "*Hot´s*" de Armstrong, as gravações de sua banda *Red Hot Peppers.* Seus solos fazem ponte entre um piano de ragtime com várias repetições e um estilo pianístico de *jazz.*

Morton compunha temas mais elaborados e mais estruturados do que a inicial improvisação coletiva da escola de Nova Orleans, tornando os temas orquestrais mais compostos (MUGGIATI, 1983). Morton foi um dos primeiros a formar duos e trios, Jelly Roll Morton era um "mestre da forma".

Com a o potencial de vendas das *race records* (discos ou gravações para negros) em meados de 1920, foi justamente nesse que surgiu o grande sucesso de *vendas Crazy Blues*, Gravado por Mamie Smith, e com isso abriu-se as portas para que cantoras de *blues* negras se tornassem estrelas ricas em pouco tempo. Dentre os nomes desse movimento destacam-se Ma Rainey e Bessie Smith, que saiu do anonimato em 1923 ao vender em menos de seis meses 800 milhões de cópias de *Down-hearted blues.*

Um acontecimento que marcou a era do *jazz* em Chicago foi o movimento de jovens brancos em direção ao *jazz* dos negros. Eles se empenharam a aprender a linguagem dos negros, evidentemente não ficou igual, mas criou uma linha ou um estilo consagrado como *Chicago Jazz*, marcado pela exposição do tema (linha melódica principal da música) em conjunto no início e no final da música intercalando com solos instrumentais. E assim começou a se destacar a figura do Solista e de um novo instrumento, o Saxofone, e nesse instrumento destacam-se dois improvisadores da escola de Chicago: Trumbauer (sax-alto) e Bud Freeman (sax-tenor) (MUGGIATI, 1983).

O grande músico símbolo do estilo Chicago é Leon Bismarck 'Bix' Beiderbecke, ou somente "Bix". Influenciado inicialmente pelos discos da Original Dixieland Jazz Band, Bix detestava a instrução formal e encontrou no *jazz* a liberdade que queria. Membro de uma família rica, seus pais não admitiram o seu fascínio de *jazz* que na época era sinônimo de promiscuidade, boêmia e alcoolismo, e então o mandaram para um colégio ao norte de Chicago, porém lá era o reduto de jovens ligados ao *jazz* negro, desenvolvendo seu lado jazzístico.

Autodidata, Bix aprendeu a tocar ouvindo discos e tirando os solos. Sua técnica era exótica e característica, onde usava a terceira chave do trompete muito mais que o primeiro e segundo, porém foi com essa técnica que ele se consagrou como o grande nome da escola de Chicago.

Bix foi importante solista nas orquestras de Jean Goldkette e Paul Whiteman, considerada a melhor da época pelo público branco. Ele fez solos inesquecíveis com essas orquestras, mas também é lembrando por improvisos com pequenas formações, como a banda dos Wolverines.

Porém o medo de seus pais se tornou realidade na vida de Bix, e assim como a maioria dos *jazzmen*, se entregou ao vício do Alcoolismo e morreu em 1931 aos 28 anos. Segundo críticos de *jazz* o trompete de Bix era um caminho alternativo ao de Armstrong e para a crítica do gênero ele seria um dos precursores da escola *cool*, sendo assim antecessor direto de Miles Davis.

Com a Grande Depressão que atingiu os Estados Unidos nessa época, principalmente as populações negras, as *race records* já não eram mais rentáveis e esse mercado entrou em declínio, encerrando a época de ouro do *blues* clássico, e assim terminava não só um período rico da américa, mas também a década que tinha o melhor da música de gênios como Armstrong, Jelly Roll, Bix, as Rainhas do *Blues* entre outros. Com o fim dessa era, começa outra, A Era do *Swing.*

2.2 Swing

O *swing* ficou indelevelmente associado às grandes orquestras, e o período que vai aproximadamente de 1935 a 1943 ficou conhecido como *era do swing*. Extrema qualidade técnica, perfeito acabamento formal, arranjos elegantes e caráter dançante eram as marcas do estilo, que nem por isso carecia de vigor.

O *swing* começou com as bandas negras, como as de Fletcher Henderson, Duke Ellington, Jimmie Lunceford, Count Basie, Cab Calloway e Chick Webb. As grandes orquestras assumiam então o papel de fazer música basicamente de dança para embalar os sentimentos de uma geração romântica. Uma das características da Era do *Swing* é que a música de dança conseguiu prosperar, apesar da depressão econômica. Os Estados Unidos enfrentaram aqueles anos de crise dançando e entraram na guerra "dançando", colocando o *Swing* como importante arma cultural dos Aliados (MUGGIATI, 1983).

O termo *Swing*, que significa balanço e oscilação, é utilizado no jazz de duas formas completamente diferentes. A primeira para determinar um período do *jazz* e a segunda no sentido técnico. Os pesquisadores e historiadores modernos preferem defini-lo como uma dinâmica específica produzida por vários elementos, como o deslocamento insólito dos acentos nos tempos fracos do compasso, a pulsação rítmica muito marcada, a superposição de diferentes planos rítmicos, o ataque decidido (*hot*) das notas e a execução melódica flexível e liberada de todo o rigor, porém marcada pela pulsação regular dos compassos, em outras palavras, o balanço, a bossa, aquilo que faz quer balançar ao escutar uma música desse estilo.

As famosas *big bands* são o melhor símbolo dessa nova era. Os naipes instrumentais de trompetes, trombones, clarinetas e saxofones, juntamente com uma base

rítmica composta na maioria das vezes por piano, baixo e bateria, eram uma aplicação a música popular do esquema da orquestra sinfônica, com suas diferentes seções, embora não atingindo a magnitude de uma orquestra sinfônica. Esses naipes caracterizaram a música de *Big Band* nos anos posteriores. As grandes bandas eram formadas em torno de 15 instrumentos (MUGGIATI, 1983).

Esta evolução no *jazz* foi desencadeada por Fletcher Henderson, que começou sua música com total influência do estilo Nova Orleans, e começou a associar os instrumentos por timbres e a formar naipes que inicialmente formou um naipe de três clarinetas. Alguns consideram a sua orquestra de 1923 a primeira *big band* na história do *jazz*, que contava com os incríveis músicos Louis Armstrong, Coleman Hawkins e Benny Carter.

Segundo Roberto Muggiati e outros autores as *big bands*, que dominavam o *jazz* nos anos 30, executando breves e padronizados solos reduziam o instrumentista a uma simples engrenagem numa formidável máquina sonora, o que contava era o resultado final, onde o que era reproduzido eram as notas das partituras, que em frases que sozinhas não faziam sentido (MUGGIATI, 1983), mas em conjunto se tornava em algo magnifico. Segundo Berendt (1975), Henderson foi o primeiro a transformar a espontânea improvisação de alguns poucos músicos, numa linguagem sistematizada e ainda assim jazzística.

Outras importantes *big bands* da década foram a de "*Bennie Moten's Kansas City Orchestra*" (que no meio da década de 30 se tornaria a de Count Basie), a de Jean Goldkette em 1927 (que contava com os arranjos de Bill Challis e solos do cornetista Bix Beiderbecke e do saxofonista Frankie Trumbauer), a de Ben Pollack (que serviu de aprendizado para Benny Goodman, Glenn Miller e para o trombonista Jack Teagarden) e a de Paul Whiteman, que por volta de 1927 tinha se tornado na maior orquestra de jazz. Porém, a essa altura os arranjos eram sempre mais avançados para os solistas do que aqueles praticados no jazz de New Orleans (GUINGLE, 2000).

A mais importante *big band* do final dos anos 20 e aquela que se sucedeu à de Fletcher Henderson foi a de Duke Ellington. Mestre, maestro e pianista, Ellington era igualmente talentoso como compositor e arranjador. Sua habilidade em escrever arranjos,

especialmente para certos solistas resultou numa incrível quantidade de músicas de alta qualidade desde as suas primeiras gravações em 1925 até sua morte em 1974.

Apesar da limitação dos improvisos e espaços menores para os solos, não se pode negar que o formato de *big band* trouxe ao *jazz* um maior conhecimento das texturas orquestrais, das complexidades da composição e do arranjo, destacando assim a figura do arranjador e líderes de banda, uma vez que somente instrumentistas (principalmente os de sopro) detinham a gloria e reconhecimento, e também um sentido de organização e disciplina que lhe faltava, a exemplo das bandas de Nova Orleans. As *big bands* foram uma espécie de ponte entre a explosão espontânea do *jazz* tradicional e as construções mais cerebrais do *jazz* moderno. (MUGGIATI, 1983)

O *swing* surgiu numa época em que as transmissões de rádio já alcançavam o pais inteiro. A qualidade das gravações foi ficando cada vez melhor. Os jovens músicos faziam boa parte de seu aprendizado ouvindo os discos e os programas de rádio, pois a notação musical por si só não é capaz de transmitir a sonoridade jazzística. Outras revoluções ocorreram por essa época: *jazz* e música popular passaram a ser vistas como sinônimos; orquestras só de negros ou só de brancos começaram a dar lugar a *big bands* mistas.

Como uma espécie de reação ao anonimato dos solistas, causado pelas *big bands* que destacavam o todo, surgia o solista das pequenas formações que exercitava sua arte nas famosas *jam sessions* nos clubes noturnos das cidades, principalmente em Nova Iorque e Kansas City, onde os músicos de várias orquestras famosas, ao terminar o seu *job* nas *big bands* iam para clubes na madrugada tocar com uma banda em formato reduzido que se tinha piano, baixo, bateria e as vezes uma guitarra e onde aconteciam longas improvisações se instrumentos de sopros e de alguns instrumentos da seção rítmicas como o piano ou guitarra inicialmente. E foi com esses encontros de músicos que se deu início a uma revolução no *jazz* e criou-se um novo estilo, mais moderno, o *Bop.*

Be-bop

As *jam sessions* que aconteciam na *fifty second street,* no *Clark Monroe* e no lendário *Minton's* que foi o verdadeiro celeiro do *jazz* moderno, deram início a um movimento de contracultura no mundo jazzístico. O *swing* era um *mainstream* musical

nos Estados Unidos, e transformou o *jazz* em uma música comercial. Com isso os *jazzmen* não estavam totalmente completos, pois como foi visto ao longo deste trabalho, a essência do *jazz* é a improvisação, são as novas situações, novos timbres, novas linguagens e perspectivas musicais, e isso não estava mais acontecendo com a dominação do *swing* no mercado musical.

A própria palavra *swing* passou a ser usada em propaganda como símbolo de sucesso, aplicados em vários produtos como: batom, cigarros, roupas etc (BERENDT, 1953). Essa comercialização trouxe clichês tanto ao mundo do *jazz*, pois era algo que estava dando certo e por isso se mantinha sempre da mesma forma, negando assim a essência do *jazz*.

Os músicos tinham seus trabalhos fixos nas orquestras de *jazz*, porém nas madrugadas iam para essas casas tocar a música que estava em sua mente e coração. O dono da Minton's Playhouse, preparava panelas de comida, fornecia bebida grátis e dava liberdade para os músicos tocarem o que quisessem (MUGGIATI, 1983) e assim esse lugar se enchia foi surgindo um novo modo de "jazzear", uma nova linguagem, nada proposital. Estava surgindo nesses ambientes e nesse contexto que o estilo *Bebop* surgiu. O Minton's foi o ponto onde o novo estilo se cristalizou, porém não foi exatamente ali que nasceu o *bebop*, da mesma forma que Nova Orleans foi a 40 anos atrás (BERENDT, 1953).

O *bebop* foi uma revolução na época, abrindo novos horizontes na seção rítmica, harmônica e melódica, e recriando a as formações das bandas e funções de determinados instrumentos abrindo as portas para o *jazz* moderno. Em primeiro lugar o rótulo de "seção rítmica" perdia sentido com o novo estilo, instrumentos com baixo e bateria deixavam de ser subalternos aos solistas e encarregados de marcar o ritmo para estes e assumem vida própria.

O contrabaixo passou a ficar mais livre fazendo até solos e passou assumir o papel da mão esquerda do pianista, marcando os tempos fortes, porém de uma maneira mais dinâmica e inovadora, o chamado *walking bass.* O baterista mantinha a pulsação no prato *hide* com o braço direito, usando o bumbo somente para colorir; sua mão esquerda ficava livre para fazer contratempos nas outras peças da bateria, principalmente a caixa, e o seu

pé esquerdo acionava o *high hat*. A noção de *beat* passou a ser subjetiva, havendo várias mudanças de compasso durante a música. (MUGGIATI, 1983) A harmonia também era inovadora, com acordes "empenados" cheios de notas de tensões, e rearmonizações.

A improvisação seria um dos carros chefes das mudanças em relação ao *swing*. Surgiu uma linguagem de improvisos rápidos e complexos, com notas agudas, e frases extremamente nervosas ligadas umas a outra, desenvolvendo uma linha melódica. O nome *"bebop"* surgiu de um efeito onomatopaico, que resulta da velocidade com que as notas eram tocadas e do intervalo característico desse estilo que é a quinta diminuta, assim como o terceiro e sétimo graus bemolizados são característicos do *blues* (*blue note).* Em termos de instrumentação o *bebop* chegou a seu formato ideal como um quinteto formado por: trompete, saxofone, piano, baixo e bateria (BERENDT, 1953).

Os mais importantes músicos do *bebop* foram o pianista Thelonious Monk, baterista Kenny Clarke, o guitarrista Charlie Christian, o trompetista Dizzy Gillespie e o Sax alto Charlie Parker. Este último foi a personalidade genial do *jazz* moderno, na mesma medida que Louis Armstrong foi para o *jazz* tradicional. E juntamente com Dizzy, são sinônimos do estilo que ajudaram a desenvolver.

Charlie Parker era autodidata e procurava aprender ouvindo discos de *jazz*, principalmente de Lester Young. Começou a tocar cedo e com 15 anos foi obrigado a tocar para ter uma renda. Vindo do Kansas City, tinha um elo muito forte com o *blues* e sua primeira gravação por coincidência foi *confessin' the blues* em 1941 quando a orquestra de Jay McShann foi a Nova Iorque (BERENDT, 1953).

Aos 19 anos Parker já possuía um estilo altamente pessoal e um som ousado que prenunciava o novo *jazz*. Mergulhou nos estudos de todas as tonalidades e não somente as mais comuns na época que eram as de: Dó, Fá, Si bemol e Ré bemol. Como um gênio e vanguardista, Charlie Parker era inconformado com a forma e estruturas do *jazz* que era tocado, e foi atrás da música que estava em sua cabeça ele a encontrou como o próprio relata:

> "lembro de uma noite em que eu estava 'jameando' numa espelunca da Sétima Avenida entre as ruas 139 e 140. Era dezembro de 1939. Eu achava um saco aqueles acordes estereotipados que a gente usava o tempo todo. E

> sentia que devia existir uma outra coisa, diferente. Às vezes podia ouvi-la, mas era incapaz de toca-la. Pois bem: naquela noite, improvisando sobre Cherokee, descobri que usando os intervalos mais altos de um acorde como linha melódica e escorando-os com acordes adequados, eu podia tocar aquilo que vinha ouvindo há muitos tempo. Foi como se tivesse nascido de novo" (PARKER, apud. MUGGIATI, 1983).

Dono de uma técnica impressionante, aliando a velocidade a um fluxo ininterrupto de ideias, Bird, como era apelidado, reinventa os temas de *jazz* reescrevendo-os por completo e elaborando novas linhas melódicas e harmônicas, mostrando sua criatividade surpreendente, capaz de trilhar vários caminhos diferentes, os quais eram obedecidos por seus dedos velozes (MUGGIATI, 1983) e se tornando assim o maior nome do estilo *Bebop* e um dos maiores do *jazz.*

A revolução do *bebop* não foi somente musical, mas também cultural. Os jovens *jazzmen* não estavam cansados apenas das velhas fórmulas do *Swing*, mas da própria imagem do negro na sociedade americana (MUGGIATI). As atitudes rebeldes e até mesmo as roupas que eles vestiam refletiam uma inconformação com o sistema. O movimento dos *beats* (poetas e escritores) com os *boppers* estavam ligados por esse inconformismo com a sociedade americana e deu início a sessões de *jazz/poetry* onde um poeta subia ao palco e ao som de um instrumento jazzístico declamava seu poema.

O *bebop* foi uma ruptura com o estilo de *jazz* vigente a época, trazendo de volta a essência dos improvisos e variações, assim como era no início com as bandas de Nova Orleans, guardadas as devidas proporções. As estruturas musicais não eram mais as mesmas e não obedeciam mais a um sistema lógico, rígido e talvez previsível. Haviam dado lugar a improvisação por acordes, inovações nas concepções harmônicas e melódicas com um fraseado exclusivo e único, reformulações rítmicas, ao que diz respeito não só do beat, mas do ritmo melódico e acentuações durante os improvisos.

Causou divisão entre os próprios amantes de *jazz*, que não reconheciam esse novo estilo como tal, e mudou a forma de se consumir *jazz*, a forma de se enxergar um jazzista, sendo contraria a imagem extrovertida do *hot* e do bom negro que agradava aos brancos e aos guardiões da cultura oficial para quem o significado de *jazz* era uma noitada nas noites do Harlem. Em apenas cinco anos, de 1944 a 1949, o *bebop* havia desencadeado

uma verdadeira revolução cultural, que foi o divisor de águas do *jazz* tradicional e o moderno.

Capítulo 3 - Jazz como instrumento político

Nesta segunda parte do trabalho iremos abordar o *jazz* como instrumento político, especificamente na sua utilização como ferramenta de diplomacia cultural pelos Estados Unidos durante o período da Guerra Fria. Será analisado o aspecto político que o *jazz* possui e sua facilidade de diálogo com outras culturas, povos e países existentes.

Serão analisadas com mais detalhes as viagens de Dizzy Gillespie ao Oriente Médio, de Benny Goodman a União Soviética, juntamente com um breve histórico do *jazz* dentro da URSS.

O *jazz* possui uma essência de liberdade, seja na sua criação mesclando várias origens, culturas, ritmos e melodias, seja na própria música em si, que se baseia fundamentalmente em improvisos. Com essa liberdade nesse gênero de múscica, e seu estilo sempre inovador, o *jazz* ganhou espaço não somente nos Estados Unidos, mas em vários países africanos, asiáticos, europeus e até na URSS onde foi fortemente usado para propagar a ideia de "americanismo" no maior país comunista, durante a guerra fria. Veremos esses casos nesse capítulo.

O *jazz* teve um papel importante na política externa norte americana servindo como instrumento de propagação cultural dos Estados Unidos, principalmente no período da Guerra Fria, onde os EUA e a União das Repúblicas Socialistas Soviética (URSS) se confrontaram ideologicamente, defendendo respectivamente o Capitalismo e o Comunismo.

Durante a Guerra Fria a URSS lançou inúmeras campanhas contra os Estados Unidos, as quais buscavam corromper sua imagem e contestar sua figura de pais democrático, uma vez que a questão racial entre negros e brancos não estava resolvida e destoava do ideal americano de liberdade que os EUA passava, em resposta, o *jazz* foi identificado pelos Estados Unidos como uma ferramenta que revidaria a tais investidas soviéticas.

Artistas negros de *jazz* passaram a atuar como embaixadores culturais, levando sua música a vários países, mas não levando somente notas, acordes e improvisos, mas

também uma tentativa de imprimir a imagem de um Estados Unidos que buscava integração e tolerância racial, mascarando assim os problemas domésticos e conquistando novos adeptos ao *jazz* e a ideologia americana.

3.1 Guerra Fria

Nesse capitulo analisaremos o *jazz* como instrumento de diplomacia cultural utilizado pelos Estados Unidos no período da Guerra Fria, buscando entender o conceito de diplomacia cultural, a conjuntura da Guerra fria, como se deu a atuação do *jazz* nesse papel internacional e os desdobramentos dessa investida cultural dos Estados Unidos em outros países através de sua música.

Depois de encerrada a Segunda Guerra Mundial em 1945, os Estados europeus que ganhavam destaque no Sistema Internacional encontraram dificuldade de se reestabelecerem como potências, uma vez que foram devastados pela Guerra. Essa ausência de grandes potencias no âmbito internacional abriu espaço para a emergência de duas grandes potências: Os Estados Unidos e a União Soviética, que lutaram no mesmo lado na Segunda Guerra Mundial, mas tomaram rumos diferentes após a Guerra, devido a seus posicionamentos ideológicos. (DAVENPORT, 2009).

O termo Guerra Fria foi utilizado por George Orwell em seu ensaio "You and the Atom Bomb" (1945) para exemplificar as implicações políticas e sociais de um Estado que estaria em uma "guerra fria" constante com seus vizinhos. O jornalista americano, Waller Lippman em seus vários ensaios publicados em 1947 foi quem popularizou o termo, que se referia a constante tensão entre as duas potencias que apesar de seu arsenal bélico ter capacidade para destruir o planeta, não entraram em conflito direto.

Orwell também foi autor do célebre livro "1984", que descrevia já em 1948, o que viria a se concretizar parcialmente nas próximas décadas: um mundo onde o totalitarismo triunfaria e a divisão do mundo pelos desejos de três superestados. O ano de 1984 chegou e, apesar do mundo não estar tomado por Estados totalitários, os ditadores dominavam boa parte dele. Igualmente, ao invés de três superestados, o mundo estava dividido e sob constante ameaça de guerra entre os dois, Estados Unidos da América e União Soviética.

Por tanto, através das análises de Orwell podemos entender que a lógica da Guerra Fria girava em torno da eminente ameaça do uso da bomba atômica por uma das duas superpotências da qual desencadearia uma guerra nuclear. Igualmente, a divisão do mundo seria feita a partir das ideologias de cada uma desses países; capitalismo e comunismo, que determinariam as relações entre os Estados na esfera internacional e ditaria parte das políticas em nível nacional. (VITAL, 2015)

> Os 45 anos que vão do lançamento das bombas atómicas até o fim da União Soviética não formam um período homogéneo único na história do mundo [...] Apesar disso, a história desse período foi reunida sob um padrão único pela situação internacional peculiar que o dominou até a queda da URSS: o constante confronto das duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial na chamada "Guerra Fria". (HOBSBAWM, 1995, p. 222)

A propagação das ideias e valores de cada um desses países se tornou uma arma nessa nova Guerra, assim como passar uma imagem negativa do seu oponente para que ele não ganhe ou perca mais aliados. Com a diplomacia cultural, os EUA se mostraram ao mundo com o melhor que possuíam, as artes, músicas e elementos que fazem parte da história norte-americana. Desta maneira contestavam a imagem de Estado militarista, materialista e em decadência cultural, resultado das campanhas soviéticas.

Diferentemente, a União Soviética, segundo Hobsbawn (1995), não possuía a revolução mundial e propagação em massa do comunismo como partes de suas principais ambições na época da Guerra Fria, apesar de possuir artistas soviéticos viajando pelo mundo e propagando os valores e ideias comunistas (DAVENPORT, 2009) e tão menos possuiria condições internas para que pudesse encorajar um retorno de suas tradições revolucionárias.

> Pois hoje é evidente, e era razoavelmente provável mesmo em 1945-7, que a URSS não era expansionista — e menos ainda agressiva nem contava com qualquer extensão maior do avanço comunista além do que se supõe houvesse sido combinado nas conferências de cúpula de 1943-5 (HOBSBAWM, 1995, p. 228)

Os Estados Unidos combatiam o comunismo por meios militares, econômicos e culturais, que é o foco deste trabalho. A estratégia soviética era espalhar "mitos" e "estereótipos" sobre os EUA, ressaltando seus dilemas raciais e do direito civil.

Smith-Mundt Act, de 1948, é a lei responsável por estabelecer os objetivos das missões diplomáticas públicas norte-americana, formuladas e supervisionadas pelo Gabinete de Relações Públicas do Departamento de Estado, que pretendiam combater propagandas falsas sobre os Estados Unidos, que era percebido como racista e símbolo do colonialismo e materialismo. Comunicar a real visão e objetivos norte americanos também era um objetivo do Gabinete de Relações Públicas do Departamento de Estado. Lisa Davenport (2009) afirma que essa lei é um marco na abordagem Cultural dos EUA.

3.2 Diplomacia do Jazz

Percebendo que somente os meios militares e econômicos não eram suficientes para atingir a homogeneidade política internacional, o presidente Dwight D. Eisenhower tornou-se o primeiro presidente dos Estados Unidos a se comprometer pessoalmente a Diplomacia Cultural, o que tornaria o *jazz* difundido no mundo todo, com esforços do governo norte-americano. (VITAL, 2015)

A Diplomacia Cultural é entendida neste trabalho como "atividades culturais que melhor representam as ideias de uma nação" (U.S. DEPARTMENT OF STATE, 2005, p. 3), e que conseguem elevar a segurança nacional de maneira sutil, abrangente e de forma sustentável. É o meio pelo qual uma nação revela sua alma, suas virtudes, sua essência.

Segundo Edgard Telles Ribeiro (2011), após a Segunda Guerra Mundial a cultura passa a ter uma posição de relevância dentro da política internacional, denominada por ele como "revolução cultural", e dessa forma passa a ser utilizada pelos EUA como importante ferramenta de política externa. (RIBEIRO, 2011)

Consoante a Ribeiro (2011), a revolução cultural seria possibilitada através da revolução tecnológica, porém causaria um maior impacto que a última. A arte como cinema e música aliados a meios de comunicação, meios eletrônicos, divulgação,

publicidade, influenciam culturas que as absorvem e de certa forma alteram costumes e hábitos. Ribeiro ressalta que a vida cultural internacional não se deve exclusivamente a era eletrônica, mas sim pelo "empréstimo de outras culturas, ou por troca" (ibid.) de gerações passadas.

> Assim, quase todos os países desenvolvidos (ainda que seus objetivos declarados sejam outros) tiram enorme partido da emergência do fator cultural, que procuram entrosar às diversas vertentes de suas atuações diplomáticas, sejam elas políticas, econômicas, comerciais ou de assistência técnica. Valendo-se dessas avenidas espontaneamente abertas pelos homens, multiplicam suas interligações culturais e por meio delas, circulam ideias, impõem produtos e negociam alianças (RIBEIRO, 2011, p. 24)

Ribeiro (2011) apresenta os pontos que são fomentados quando a diplomacia cultural é utilizada. São eles:

- Intercâmbio de pessoas;
- Promoção de arte e dos artistas;
- Ensino de língua, como veículo de valores;
- Distribuição integrada de material de divulgação;
- Apoio a projetos de cooperação intelectual;
- Apoio a projetos de cooperação técnica;
- Integração e mutualidade na programação.

A diplomacia cultural então, seria utilizada para "promover um conhecimento mútuo entre os Estados com finalidade de garantir a paz mundial, assim como promover a disseminação de seus ideais políticos e valores a partir da difusão cultural para assegurar efeitos positivos à imagem americana. " (VITAL, 2015)

Neste contexto, pode-se entender a música como ferramenta de política externa que transmite uma linguagem universal, por estreitar fronteiras, proporcionar inteiração e penetrar territórios estrangeiros os quais por outros meios não seria possível.). "Em nenhum lugar as ideias e crenças da Guerra Fria foram melhor refletidas do que nas artes, especialmente a música" (SCHMELZ, 2009: p. 4, apud, VITAL 2015).

A diplomacia do *jazz* foi uma estratégia de política externa proposta por Eisenhower, na busca de conter o avanço comunista, exportar a outros países os valores norte-americanos de democracia, igualdade racial (embora ainda houvesse forte discriminação dentro dos EUA) e integração com maior facilidade. A difusão da música foi essencial pois ela quebrava barreiras físicas, ideológicas e econômicas, o *jazz* era uma música democrática e livre, e conseguia entrar onde governantes, autoridades e exércitos não conseguiam chegar. Segundo Hobsbawn (1990) o *jazz* é responsável por enfatizar emoções "poderosas" e "tenazes" tanto a nível doméstico quanto internacional, entre seus amantes e aqueles que se opunham.

O *jazz* é uma música que não faz distinção entre classes. Em sua origem era uma música para ser apreciada pelos menos intelectuais, pelos menos privilegiados, menos educados ou experientes, (HOBSBAWN, 1990) não era preciso uma formação musical formal para entender o que estava sendo tocando, para sentir a emoção transmitida pelos *jazzman*. " O *jazz* era um manifesto musical de populismo, fruto de um esforço popular, ou seja, uma conquista sobre a cultura da minoria. Foi a arte que mais chegou perto de derrubar as barreiras de classe. (HOBSBAWN, 1990)

O presidente Einsenhower foi feliz em utilizar um estilo musical emergente nos Estados Unidos, pois o *jazz* estimulava a integração de brancos e negros nos EUA, além de ser uma fonte lucrativa para a indústria de rádios e gravadoras de discos, a qual o *jazz* já atuava desde meados dos anos de 1920. O *jazz* foi uma música espontânea e conquistou seu espaço por mérito de sua boa música, não sofrendo pressões de elites para ser difundida.

Penny Von Eschen (2006) refletindo sobre os interesses dos Estados Unidos nas relações internacionais do país levanta a questão: " se dentro das fronteiras nacionais o *jazz* conseguiu uma aceitação tão grande, por que não incentivar uma sedução ideológica em territórios de interesse e de regime políticos instáveis? " (VON ESCHEN, 2006)

Ainda sobre a perspectiva de Von Eschen, o *jazz* era uma forma singularmente americana de arte, diferentemente da música clássica, teatro e balé que nasceram e cresceram em diversos países europeus. Essa percepção, por parte do governo americano,

só foi possível após realizar promoções nacionais e internacionais do *jazz* e analisar seus resultados, que foram positivos em relação ao objetivo da Diplomacia Cultural.

O *jazz* nasceu nos bairros negros, da vida dos escravos e por ter a África como sua principal origem, tal estilo de música se mostrou uma alternativa para o governo estadunidense de projetar uma imagem democrática tanto no âmbito interno quanto externo, tornando-se assim representante internacional dos EUA

> O jazz é a música da América, nascida entre milhões de negociações americanas, entre ter e não ter, entre a felicidade e a tristeza, o campo e a cidade, entre brancos e negros, homens e mulheres, entre a Europa velha e a África, que só se pode dar em um mundo totalmente novo... É uma arte improvisada que se faz sobre a marcha, igual a do país que lhe deu vida (BERENDT; HUESMANN, 2014).

A escolha do *jazz* como estilo musical a ser exportado não foi aleatória, Von Eschen (2004) nota que a política americana da Guerra Fria, a luta pelo fim da segregação racial, e mudanças culturais dentro dos EUA, seriam a base para a produção de programas de exportação cultural, a fim de desassociar a imagem dos Estados Unidos a de um país racista.

A Diplomacia do *jazz* surge com um paradoxo: artistas negros de *jazz* seriam promovidos como embaixadores e símbolos da democracia americana, enquanto em 1953 a nação estadunidense ainda possuía ideais segregacionistas e racistas no seio de sua sociedade.

Antes de ser considerado o melhor símbolo da representação americana ao mundo, como coloca Davenport (2009), o *jazz* era associado à raça negra e sua inferioridade, além de ser comumente associado à ideia de músicos viciados em drogas, prostituição e a uma vida lasciva. Na União Soviética, o gênero musical seria visto como "a barulheira do Ocidente decadente" (DAVENPORT, 2009, p.16).

Porém a utilização dos *jazzmen* negros ajudou a melhorar a imagem do país, embora por vezes fosse questionado o financiamento por parte do governo a esses músicos, e uma postura branda do governo em relação a questão racial. Mas o intuito era trabalhar nessa situação, a começar pela diplomacia do *jazz*, fazendo com que mais partes

do mundo vissem e desfrutassem da música jazzística americana, a qual tinha negros como seus maiores heróis.

Jazzistas como Louis Armstrong, já faziam *tours* pela Europa antes dessa estratégia, ou seja, o *jazz* já era apreciado por outras nações e já estava consolidado no continente europeu, e conseguiu isso por si só. Antes essas viagens eram financiadas por investidores privados, e após a decisão de Eisenhower, passaram a ser custeadas pelo governo americano.

Mas nem todos os artistas ou cantores negros concordavam com essa visão, como é o caso de Paul Robeson, que era ator, cantor e ativista político. Robeson teve uma carreira de ator bem-sucedida e fez diversas peças dentre elas destaca-se o papel de "*Otelo"* de Shakespeare, na *Broadway*, sendo o primeiro negro a interpretar esse papel. Possuía uma voz com um registro grave muito potente e entoava cânticos no estilo *Spirituals* e *blues* eternizando canções como "*Old Man River"* apresentada no *Showboat* em 1936*, "Sometimes I Feel Like a Motherless Child", "Nobody Knows the Trouble I've Seen".*

Robeson foi um ativista político que combatia o racismo, e em suas apresentações separava um tempo para falar sobre o racismo e que isso tinha que mudar. Apoiou o Pan-africanismo, foi Presidente do Conselho de Assuntos Africanos, que tinha como metas promover a libertação dos africanos e melhorar a sua posição social e econômica. Cantou para soldados durante a guerra civil espanhola, participou de manifestações antinazistas e apresentou-se para as forças aliadas durante a Segunda Guerra Mundial.

Robeson lutava contra o racismo e ao contrário de muitos artistas e *jazzmen* que também discursavam sobre esse problema racial e fizeram parte da diplomacia americana, se tornou adepto do socialismo e simpatizante da União Soviética, visitando-a diversas vezes em meados da década de 1930, onde chegou a fazer concertos lotados e também cantar o hino da URSS. Em 1952 Paul Robeson foi homenageado por soviéticos com o prêmio Lênin da Paz, porém não pode recebe-lo, pois, alguns anos depois que voltou para os Estados unidos, se negou a assinar uma declaração jurada de que não era comunista, após isso, entrou na lista negra e teve as portas de trabalho fechadas. Seu passaporte

apreendido pelo Governo Americano limitando-o a viver nos EUA e não mais viajar pela Europa, onde era uma figura consagrada.

Robeson é um caso curioso de um artista negro norte americano que lutava contra o preconceito racial, mas era adepto ao socialismo, e entrou em território soviético para cantar, porém não financiado pelo governo americano como tentativa de promover a cultura estadunidense. Anos mais tarde ironicamente, os Estados Unidos perceberam que essa aproximação cultural poderia ser boa. Voltemos à abordagem do *jazz* como instrumento de diplomacia cultural, que é o foco desse trabalho.

Um fator que colaborou com a promoção de tal estilo musical americano no mundo foi a apresentação de *jazz* da *Czech Karel Vlach Dance Band* em 1955 em Budapeste, Hungria, vista por doze mil pessoas e pelo vice-cônsul Ernest A. Nagy. Foi clara a influência americana no repertório, e até mesmo nas roupas da orquestra. Percebendo isso, o vice-cônsul pediu ao Departamento de Estados Americano que o *jazz* fosse usado para promover iniciativas culturais, como mostra Davenport

> this American product, one of America's outstanding contributions to the art forms of the world and perhaps our most popular export, remains singularly unexploited […] I am sure that a performance in Budapest by Norman Granz's Jazz at the Philharmonic troupe or by either Les Brown, Woody Herman, or especially the Stan Kenton orchestra would be worth more from a propaganda and public relations standpoint than six weeks of VOA [Voice of America] broadcasting or high level conferences (DAVENPORT, 2009, p. 45)

Voice of America (VOA), foi uma Rádio criada pelos Estados Unidos na intenção de propagar a cultura estadunidense pelo mundo, teve grande importância tanto no combate ao comunismo quanto na propagação do *jazz*. O VOA nasceu no período da Segunda Guerra Mundial com o intuito de realizar transmissões de cunho musical e político aos países da Europa e norte da África, que estavam sob domínio nazista. Apenas em 1947, iniciaram-se as transmissões para a União Soviética.

A transmissão do *Music USA*, show de *jazz* orquestrado por Willis Conover, começou em 1955 e é considerado um dos veículos de fundamental importância na

divulgação do *jazz* para o mundo e, consequentemente, tornou-se parte do aparato político americano na Guerra Fria. Em 1955 o programa alcançou 30 milhões de ouvintes em oito países e esse número triplicaria em uma década. (VITAL, 2015)

Após quase uma década do VOA ser transmitido na União Soviética, o programa Music USA tocaria nas rádios do bloco comunista, como Davenport (2009) aponta "*Willis Conover launched his jazz and popular music show, Music USA, for the Voice of America in the Soviet Union in 1955, while Radio Moscow began to play jazz tunes and rhythm and blues in its broadcasts*. " (DAVENPORT, 2009, p. 33)

A popularidade do VOA era grande na União Soviética, onde fitas de transmissão de *jazz* dos programas transmitidos pelo *Voice of America* eram achadas no mercado negro de Moscou por até US$44.Através das transmissões do VOA os Estados Unidos estavam exportando sua commodity mais preciosa: o *jazz.*

Burt Korall, escritor especialista em bateristas do *jazz*, escreveu "*the Voice of America, Radio Free Europe, and the Armed Forces Radio Network have exposed much of Europe, Asia, and Africa to the Sounds of Jazz. . . Jazz has succeeded where American diplomats have floundered*" (KORALL, 1957).

O programa *Voice of America* passou a ser responsabilidade da Agência Informação dos Estados Unidos (AIEU). A agência de inteligência era uma instituição de diplomacia cultural, com a finalidade de propagar uma imagem positiva dos EUA e convencer que o modelo de vida americano era melhor que o soviético. Foi criada por Dwight D. Eisenhower, em junho de 1953, e a sua diretriz de política externa promover ajuda na coleta de informações e elaborar estratégias com fins publicitários (NILSEN, 2011). Dessa forma a AIEU utilizou o *jazz* como meio de propaganda positiva para os EUA e sua ideologia, dentro do Sistema Internacional.

A AIEU foi encarregada de escolher os artistas que entrariam em turnês internacionais, os países que seriam interessantes em manter influência americana, administrar os recursos para a divulgação da cultura estadunidense, como por exemplo, imprensa, noticiários, panfletos, fotos; a estratégia a ser utilizada para tornar a diplomacia cultural do *jazz* a grande arma secreta americana. Desta forma, o *jazz* passou de um estilo

musical aprazível para uma mercadoria e ferramenta de política externa dos Estados Unidos para garantir aliados. (NILSEN, 2011).

Artistas de *jazz* como Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Count Basie e Stan Kenton, Duke Ellington, Benny Goodman e suas bandas foram os principais nomes a se apresentarem pelo mundo afora com o incentivo do Governo norte americano. Esses músicos levaram o *jazz* em forma de diplomacia cultural para várias regiões com África, Oriente Médio, Europa e URSS. Foram chamados de Embaixadores do *Jazz*, por serem os representantes da música norte americana em outros países, e atuaram como verdadeiros diplomatas, mostrando a cultura estadunidense e ocidental, assim como seus valores, conquistando novos adeptos e simpatizantes de suas músicas.

O primeiro embaixador do *jazz* a ser escolhido foi Dizzy Gillespie, pelo seu estilo cômico e seu jazz *bebop,* estilo que foi descrito por Berendt (1997) como uma música de "frases velozes", que soavam como pedaços de uma melodia, por usarem intervalos menores entre as notas.

> A execução de Dizzy Gillespie lembra "um pintor que pega uma bacia de tinta e joga na tela e, depois, tenta fazer alguma coisa com isso, configurando ousadamente o espeço entre o tempo e o som", disse Lonni Hillyer. E Barry Harris diz: "Dizzy consegue inserir suas frases em espaços inusitados, enfiando-se neles e produzindo um som maravilhoso" (BERENDT; HUESMANN, 1997, p. 118)

Foi delimitado que a banda que fosse realizar a turnê deveria ser formada por músicos negros e brancos, para passar a ideia de integração como relata Monson:

> After one panel member inquired whether "these Negro bands have white players too" (they did), the panel decided that the jazz projects ideally should be "mixed color groups". The panel's first choice for the inaugural State Department jazz tour was Louis Armstrong, but panel members felt that he was too expensive, and, besides, he was busy with a movie project (Murrow's *Saga of Satchmo*). Duke Ellington was the second choice, but "unfortunately he refuses to fly" (as did Count Basie). Dizzy Gillespie was next in line, earning double-edged praise from the panel that ultimately reveals the vortex of contradiction and ambivalence into which the International Exchange Program pulled jazz: "Gillespie is an intelligent comedian, cultivated, with noveltry acts, and his musical material is interesting…" (MONSON, 2010, p. 13)

Gillespie foi aprovado em 15 de dezembro de 1955, pelo *International Cultural Exchange Service*. Seu *tour* seria supervisionado pela *American National Theatre and Academy*. Porém uma parcela da população e Congresso americano não foi favorável ao financiamento de US$ 92.000,00 do *tour* de Gillespie e sua banda, realizando protestos contrários ao envio dos músicos, chegando a utilizarem termos racistas, como diz Davenport

> One individual implored the State Department to "justify . . . wasting" money on Dizzy Gillespie, whom he called a "colored 'hoat' trumpeter." Another observer disliked the fact that Gillespie's band received $2,150 per week for his tour—more than the president's salary. Still, another citizen adamantly demanded "to know the name of the weakminded individual or individuals responsible for this criminal waste of the taxpayer money…" (DAVENPORT, 2009, p. 46)

O *tour* de Gillespie seria delimitado por dois conceitos bases da administração Eisenhower. Em primeiro lugar, os locais desses *shows* deveriam seguir a lógica do "perímetro de defesa", que percebia a importância dos países do norte do Oriente na defesa contra a União Soviética. Em segundo lugar, os shows só poderiam acontecer em países dos quais os Estados Unidos mantinham algum tratado ou base militar. (VITAL, 2015)

As políticas de não alinhamento do Egito e Índia causavam suspeitas, por parte dos norte-americanos, de que tais países estavam sendo cooptados pela União soviética, sendo assim influenciados pela lógica socialista, portanto esses países se tornaram uma preocupação para o governo dos EUA.

Ao mesmo tempo que os Estados Unidos não viam com bons olhos a neutralidade desses países, tinham que ter cuidado na forma de abordar e fazer esses países a se alinharem com os EUA, pois sua imagem poderia ser associada ao colonialismo britânico ou francês, como coloca o autor Immerman

> But if Eisenhower and Dulles could wield their diplomatic muscle to attack neutralist positions in the more vulnerable emerging states, such

> sentiments were held in check by they did not want to be associated with British or French colonialism in the region (IMMERMAN, 1990, p. 113)

Era necessário evitar o uso de qualquer instrumento coercitivo com o objetivo de tornar as ex-colônias aliadas, sendo o *jazz* uma das melhores maneiras de estar presente nos países de uma forma branda e compartilhando a cultura estadunidense a fim de não deixar tais países totalmente vulneráveis a influência da URSS.

O primeiro concerto de Dizzy Gillespie intitulado de "In The Gracious Presence Of Her Imperial Highness Princess Shams Pahlove" aconteceu em Abadan no Irã no dia 27 de março de 1956. O *show* foi divido em duas partes, que viriam ser a bases para as próximas apresentações. Porém antes de começar o *show*, era tocado o hino nacional do país anfitrião com um arranjo jazzístico.

Na primeira parte, Gillespie inicia tocando bongôs junto com seu baterista Charlie Persip tocando ritmos africanos, depois, Herb Lance entra cantando alguns *spirituals* como " Sometimes I Feel Like a Motherless Child". Após isso a banda toca *blues* antigo ao estilo de Nova Orleans como "When the Saint Go Marching In", nesse momento Gillespie faz uma Homenagem a grandes nomes da história do *jazz* como Louis Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman, Jimmie Lunceford, Roy Eldridge's e Count Basie, tocando músicas desses músicos em suas versões originais. (VITAL, 2015)

A segunda parte era composta por arranjos mais modernos como "Stella by Starlight", "Cool Breeze" e "A Night In Tunisia", seguindo o repetório de Dottie Salters com as composições "Birth of the Blues", "Makes Love to Me", "Gabriel", "All God's Children" e "Born to Be Blue". Gillespie encerra o Show com composições de *bebop* como " Shoo Be Doo Be", "Sunny Side of the Street" e "Begin the Beguine" (VITAL, 2015)

O público desse concerto era totalmente leigo em relação ao *jazz* e nos primeiros arranjos tocados a plateia se manteve em silencio, mas ao passar das músicas o público passou a interagir e como se fosse um "milagre do *jazz",* pareceu entender e sentir o ritmo jazzístico, passando a bater palmas no andamento das músicas como informa Shipton

> These Arabs, who were completely ignorant of what jazz was and how to act at a jazz concert, started to catch the beat, awkwardly clapping in time with the music. Soon whistles' and screams reached the stage […] The theater was as hot as any American spot where Dizzy performed for long-standing fans (SHIPTON, 2001, p. 282)

Dizzy fez concertos no Paquistão, Libano, Iugoslávia, Turquia, Grécia e em um deles foi indagado sobre a situação racial nos Estados Unidos, e apesar de ser um diplomata do *jazz*, não se desculpou ou tentou mascarar a situação e respondeu "Yeah, there it is, We have our problems, but we're still working on it" (GILLESPIE; FRASER, 2009, p.444).

Além dos concertos, contato pessoal, as *jam sessions* que aconteciam na cidade foram essenciais para a construção de uma relação entre os EUA e a população local através da música, e isso é devido ao carisma de Gillespie. O show que mostrou a maior desenvoltura de Dizzy como embaixador cultural foi na Grécia, como ressaltou Stearns "the acid test of jazz as na ambassador of goodwill came in Athens" (STEARNS apud. VON ESCHEN, 2004, p. 34).

Dizzy Gillespie iria tocar para um grupo de estudantes nada amigáveis à primeira vista, e que parecia antiamericanos, porém ao fim do show, inesperadamente os estudantes carregaram Gillespie nos ombros pelas ruas da cidade com elogíos de todos os tipos. O jornal local destacou na manchete do dia seguinte o *show* de Gillespie e a reação dos estudantes "Students Drop Rocks and Roll with Dizzy" (VON ESCHEN, 2004, p.34).

Fica claro com esse acontecimento que o *jazz* como meio diplomático não passaria apenas os valores americanos, mas também conquistaria aliados aos Estados Unidos. Em uma apresentação a música rápida e contagiante de Gillespie transformou toda a repudia em relação aos Estados Unidos em um sentimento a favor, o que seria mais trabalhoso de se conseguir por meios formais de diplomacia.

Assim, pode-se inferir que os concertos de Dizzy Gillespie ao Oriente Médio em 1956 fizeram da Diplomacia do *Jazz* um instrumento político-diplomático efetivo na exportação de valores americanos (VITAL, 2015, p.59). A música de Gillespie não eram apenas notas tocadas com maestria e ritmos sincopados, eram também a música que

representava a liberdade, igualdade, humanidade e alegria contagiante a outros povos, com a finalidade de levar os ideais americanos a esses países, mas também reforçar o caráter universal do *jazz*, que desde de suas origens teve influência de várias culturas e ainda continua tendo, somando um pouco da cultura dos lugares onde passa.

3.3 Jazz na União Soviética

O *jazz* na Rússia e posteriormente na URSS teve altos e baixos, tudo dependia do governante, da época, dos conflitos que surgiam, porém, mesmo sendo um país muito fechado e com cultura e ideologia forte o *jazz* conseguiu achar seu lugar e servir também como mais um instrumento de diplomacia cultural para os Estados Unidos da América.

A cultura musical russa sempre colocou a música clássica ou erudita no maior e melhor patamar possível, sendo grandes admiradores desse tipo de música, e pode-se relacionar essa paixão por música clássica com a expansão do estilo *swing* no país em meados de 1910.

Esse estilo de *jazz* era mais rebuscado, possuía um maior rigor em sua estrutura, valorizava a forma e o som harmonioso dos naipes de instrumentos das *big bands*, tocando arranjos previamente escritos e não tendo muito espaço para improvisos, dessa forma, assemelhando-se com o rigor da música clássica, guardada as devidas proporções. Na década de 10 esse tipo de música fazia parte da das manifestações culturais russas, dividindo espaço com a música clássica como as composições de Serguei Prokofiev.

Porém a partir da década de 1920 o *jazz* começou a sofrer repressão, os bolcheviques percebendo a internalização de músicas, danças e apresentações "lascivas" na URSS passaram a restringir as performances de Cabaré por meio de exigência de licenciamento e foi criada a Comissão de Controle Artístico, que controlaria as apresentações e que daria poucas permissões para a realização das mesmas como diz Van Kan (2012) "*These early forms of control were easier to implemente than to enforce, but were still symbolic of an important trait of Russian cultural life – in democracies, the controversy over jazz could be vicious but it did not became law*" (ibid, p. 24).

Com a ascensão de Stalin ao poder a liberdade cultural e o *jazz* na vida cotidiana das pessoas seriam mais restringidos. Stalin investiu contra o *jazz* e tomou medidas coercitivas como censuras, confiscações de instrumentos, fechamento de estabelecimentos que mantinham o *jazz* e prisões, como detalha Van Kan

> Artists, musicians, included, were forced to join professional organizations that monitored access to public circulation and performance and determined appropriate style and content for their work. The RAPM (Russian Association of Proletarian Musicians) experienced its peak as the dominant censorship body and determiner of public taste… The Leningrad Music Hall, which had previously supported jazz performances was closed in 1928. A student could be expelled from school for admitting he or she liked jazz. One could be sent to jail for six months for playing, or merely listening to jazz (VAN KAN, 2012, p. 25)

Em 1946 com o avanço da xenofobia na União Soviética, o jazz sofreu sua maior censura, pois com o começo da Guerra fria e a percepção de Stalin de que a expansão do *jazz* seria um dos mecanismos pelo qual os EUA iriam promover o capitalismo pelo mundo, restringiu-se mais a ainda tal música na União Soviética.

Apesar de nesses tempos existirem orquestras que tocassem músicas com uma pitada de *jazz*, mesmo que bem de longe, não poderia ser nada revolucionário ou espalhafatoso, a maneira de se tocar era bem contida em relação ao *jazz* norte-americano.

Os jazzistas existentes na URSS no início da Guerra Fria tiveram que fazer um juramento de fidelidade ao Partido Comunista, prisões foram aumentando em Moscou e em outras cidades, por causa da relação com o *jazz*, e muitos foram enviados para campos de trabalhos forçados ou banidos para áreas remotas.

Com a morte de Stalin em 1953 voltou-se a se debater a condenação do *jazz* na URSS e nesse período, vários músicos ou apreciadores dessa música voltaram para suas cidades. Em 1955 como o Governo soviético não podia mais conter a infiltração em suas fronteiras encerrou oficialmente o banimento do *jazz*. No programa *Music USA* começou a ser transmitido na União Soviética e esse programa foi tão popular que vários grupos de *jazz* começaram a surgir, principalmente nas universidades.

O então presidente Khurshchov tomou medidas importantes para o restabelecimento do *jazz* na URSS como a criação de jazz-cafés, a suspensão de restrições ao *jazz*, apesar de ainda ter casos de prisões por causa da música ocidental. Em 1957 Moscou sediou o International Youth Festival que foi criado para o combate do fascismo e propagação da democracia, com finalidade de promover paz e amizade entre as nações (VITAL, 2015). Apesar da União Soviética ter a intenção de aproveitar a oportunidade para promover o comunismo, o tiro saiu pela culatra e a promoção da cultura ocidental foi mais forte (ibid.)

O festival foi um marco vital para a trajetória em ascensão do jazz na União Soviética, como reporta Van Kan (2012) "*when the festival and its guests departed, they left behind an increased passion for Western culture, and a national, even global, jazz network*" (p. 34). Assim, o final da década de 50 seria marcado pelo despertar do *jazz* na União Soviética, e foi nessa época que a *big band* de Benny Goodman entraria em território soviético.

Benny Goodman nasceu em Chicago, Illinois, no dia 30 de maio de 1909. Filho de russos judeus, teve sua formação musical influenciada pela música erudita, sendo assim um dos primeiros jazzistas com origens na música clássica. Goodman foi o primeiro líder branco de uma *jazz-band* que contratou músicos negros para sua composição (VITAL, 2015, p. 61).

Goodman se tornou o primeiro embaixador do *jazz* a fazer um *tour* na União Soviética financiado pelo Departamento de Estado americano no ano de 1962. Esse *tour* se deve muito a intermediação entre o mundo do *jazz* e o polo comunista, feito por George Wein, fundador produtor de *jazz* da Festival Productions. Wein viajou para a Hungria, Polônia, Iugoslávia, Romênia e Tchecoslováquia a procura de jazzistas para formar uma banda internacional para seu festival. Após encontrar os músicos, entrou em contato com o Departamento de Estado para adquirir vistos para os músicos entrarem nos EUA e participarem do festival, tudo custeado pela própria produtora.

Após isso o Departamento de Estado se interessou e veio a subsidiar o concerto da nova banda de Wein no Brussels World´s Fair em 1958. Nesse mesmo ano se inicia

um marco nas relações culturais entre os Estados Unidos e a União Soviética, e depois de três anos de negociações foi feito um acordo de intercâmbio cultural, técnico e educacional, conhecido com Acordo Lacy-Zaroubin

> the "Agreement Between the United States of America and the Union of Soviet Socialist Republics on Exchanges in the Cultural, Technical, and Educational Fields" encompassed a wide variety of exchanges in agriculture, science, technology, medicine, radio, television, film, exhibitions, publications, government, youth athletics, scholarly research, and tourism. (NEW YORK TIMES, 1958)

Três anos depois, em 1961, o primeiro intercâmbio cultural entre as duas superpotências começou, com a ida da Michigan University Symphonic Band ao território comunista. Davenport (2009) ressalta que esse evento aconteceu após várias e exaustivas negociações onde os dois países convergiram no entendimento de buscar "destruir mitos entre si" (Davenport, 2009, p.117) Graças a esse acordo de expansão cultural entre as duas potencias e o *lobby* de Goodman resultaram em seu *tour* no bloco soviético.

A escolha de Goodman para ser o embaixador do *jazz* na União soviética não foi por acaso. Jazzistas famosos como Louis Armstrong e Duke Ellington foram recusados pela União Soviética quando procuravam um nome para realizar um *tour* como relata Davenport (2009)

> Avakian recalled that Soviet officials refused Louis Armstrong because they feared that his exuberant style of jazz might "cause riots." When Avakian suggested Ellington, Soviet officials exclaimed, "No, no, no. He would be . . . too far out. " It was only when Avakian suggested Goodman that the Soviets agreed to jazz. They declared, he "would be best. . . After all, our orchestras play his music, and the public will understand his music, they've heard . . . that kind of swing. " (DAVENPORT, 2009, p. 118)

A escolha de Goodman retrata a visão da União Soviética em relação ao *jazz*, aceitando o *jazz* "sinfônico", o *swing*, que mantinha um estilo mais comportado e mais próximo à música clássica e rejeitando o *jazz* moderno, como o *bebop* que era conhecido como música decadente. E como foi citado, Goodman teve uma influência clássica, e isso também foi decisivo para a sua escolha como músico responsável por levar o *jazz* para o polo do Comunismo no mundo (VITAL, 2015).

O *tour* de Goodman na URSS foi do dia 28 de maio a 8 de julho de 1962, e junto com sua *big band* foram realizados 30 concertos entre seis cidades. Em seu primeiro concerto a banda de Goodman contou com um público cauteloso e com a ilustre presença de Khrushchov. Ao longo das músicas a plateia ia interagindo e chegou a aplaudir o solo de Joe Newman's na música "Moscow". Com a apresentação do sexteto com Toddy Wilson no piano o público se entusiasmou mais ainda, porém foi na música "The Thrill is Gone" interpretada pela vocalista Joya Sherril que a plateia e até mesmo Khrushchov aplaudiram entusiasmados.

Após ter deixado o show antes do término, Khrushchov enviou uma nota à Goodman dizendo que havia partido por causa de outros compromissos estatais e que estava "muito satisfeito e feliz por estar no show". Na capa do New York Times no outro dia, tinha em sua manchete "Benny Goodman's Moscow Concert Pleases but Puzzles Khrushchev (THE TIMES apud. VON ESCHEN, 2004, p.107-108).

Os demais concertos seguiram e Goodman foi ganhando a admiração dos russos com sua música, e assim como na turnê de Gillespie, as *jam sessions* tiveram um grande papel, aproximando músicos e o público local aos músicos americanos, criando assim uma inteiração muito próxima que talvez nenhuma outra missão diplomática pudesse proporcionar.

Em alguns shows como em Sochi no Summer Theater, a banda de Goodman encontrou uma plateia apática e reduzida, onde não se ouviam gritos, aplausos e nem assovios, alguns dos motivos pode ser a insatisfação do público, que foi ao show na espera de um *jazz* mais moderno e se deparou com um concerto mais clássico e conservador. Mas para Goodman a causa da baixa audiência foi por causa da milícia uniformizada, então pode-se perceber que mesmo com as liberalizações em relação ao *jazz* na URSS, havia receio de uma aproximação mais intensa em determinados lugares onde ainda havia repressões e prisões por causa do contato com a música norte-americana.

Ao fim do *tour* Goodman e sua banda retornaram aos Estados Unidos tendo realizado 30 concertos para um público total de 176.800 pessoas. A popularidade de Goodman na URSS foi ressaltada pelo Departamento de Estado dos EUA que reportou

que essa temporada na União Soviética teve grande êxito em impulsionar a respeitabilidade do *jazz* na União Soviética e que ele foi uma ótima opção para a primeira vez do *jazz* no bloco comunista.

> For Catherman, the fact that Goodman played a style of jazz acceptable to Soviet officialdom (even if they didn't admire it as music) and was a competent classical musician—along with his "impeccable" personal habits, which put him above reproach—was decisive. Perhaps Goodman's personal style was a fair match for that of cantankerous Soviet officials. (VON ESCHEN, 2004, p. 118)

A passagem de Goodman pela União Soviética foi algo marcante para as relações culturais e diplomáticas entre os dois países, tendo maior importância por ter sido no período onde havia constante tensão de conflito entre os EUA e a URSS. A cultura é capaz de alterar as relações sociais e políticas e econômicas entre povos e até países, influenciando ideologias, mudando tradições e transformando realidades.

A música tem um poder de penetrar lugares onde pessoas não podem entrar, ela encurta a distância entre continentes e leva consigo toda a carga cultural de seu local de origem. Se uma pessoa escutar música árabe vai logo pensar em pessoas vestidas como tal, a língua falada nos países árabes, as danças locais, e com a música africana, brasileira, espanhola, americana, entre outras, também funciona dessa maneira.

Portanto pode-se afirmar que o *jazz* foi usado como instrumento diplomático e foi essencial na construção e manutenção dos valores americanos em diversas nações, dentre elas destaca-se a União soviética. A Diplomacia do *Jazz* não levou somente música a países não alinhados ou sob influência comunista, levou também os valores e ideais americanos, levou a liberdade, manifesta nos improvisos livres de Dizzy Gillespie, levou o conceito de integração através das bandas mistas de brancos e negros, mostrando que a questão racial não foi esquecida pelos EUA.

O contato direto dos músicos norte-americanos com a população local de onde passavam foi um dos fatores mais marcantes nas turnês, pois a troca de informações sobre música e cultura foi um serviço de diplomacia corpo a corpo, sem formalismos e linguagem culta, o público estava tendo contato com uma parte muito rica da cultura estadunidense e com a história dessa música, que gerou uma cultura e tem a ver com a

história de um povo, não é somente uma música que representa a decadência do ocidente como muitos oficiais soviéticos costumavam rotular o *jazz.*

4 – Jazz como Protesto

Este capítulo propõe uma revisão bibliográfica do capítulo "*Jazz* como Protesto" do livro " A História Social do Jazz" de Eric Hobsbawn, visto que esse é um assunto pertinente ao tema desse trabalho e pode contribuir para o melhor entendimento de aspectos políticos do *jazz.*

Hobsbawn fala do *jazz* como uma música de protesto e ao longo do capítulo o autor desenvolve esse pensamento. Ele começa sugerindo que o *jazz* é uma música de protesto e rebelião, não necessariamente uma música de protesto consciente e declaradamente político, embora ocorram ligações políticas no Ocidente, onde geralmente essa música é relacionada com movimentos de esquerda (HOBSBAWN, 1990, p. 272).

Segundo Hobsbawn o *jazz* pode se prestar a qualquer tipo de protesto e rebelião mais do que qualquer outra forma de arte, e isso se deve em primeiro lugar por ser uma música democrática, pois originalmente era para ser apreciada por pessoas menos educadas, menos privilegiadas, e que não necessitassem ser especialistas para se apreciar esses sons. Dessa forma para o autor "o *jazz* é um manifesto musical de populismo" (HOBSBAWN, 1990, p. 273).

A democracia do *jazz* produziu um ideal de arte mais amplo e sólido na sociedade e foi a arte que mais chegou perto de acabar com as diferenças de classes.

> Eu, pelo menos, não me lembro de nenhuma outra que fosse capaz de fazer algo semelhante a saxofonistas de um orfanato das Índias Ocidentais, soldados americanos de um bairro negro dos arredores de Cleveland, jornalistas, faxineiros, vendedores e *souteneurs* discutindo acaloradamente as diferenças entre as escolas da Costa Leste e Oeste. (HOBSBAWN, 1990, p. 274)

Segundo o historiador "o protesto democrático do *jazz* significa apenas que essa música se arroga o direito de participar do mundo das artes do povo que, se não fosse por essa música não teria direito a tal participação" (ibid.).

Outra razão do *jazz* ser uma música de protesto é porque era originalmente dos povos e classes oprimidos, que para os especialistas de classe mais alta era o que a transformava em uma música com caráter de revolta, embora os próprios negros não a vissem assim necessariamente.

> Todos os negros americanos, como todos os integrantes de povos oprimidos e desprivilegiados em todas as partes, sempre protestam contra sua situação de uma maneira ou de outra, pelo seu próprio padrão de comportamento, ainda que nem sempre de maneira consciente e deliberada. Contudo, em épocas de relativa estabilidade política como aquela na qual se desenvolveu o *jazz*, tais protesto são geralmente indiretos, alusivos, complexos, esotéricos e extremamente difíceis de serem reconhecidos pelos de fora como protesto, por não serem endereçados a eles (HOBSBAWN, 1990, p. 278).

Hobsbawn prossegue e afirma que se pode encontrar um protesto genuíno no fervor dos *Spirituals* e nos sofridos *blues*, concluindo que qualquer música feita especificamente por pobres para pobres possui elementos de protesto, e pode ser melhor exemplificado pela "igreja dos pobres" (HOBSBAWN, 1990, p. 279) que seriam as igrejas protestantes e pentecostais que tinham uma abordagem diferenciada para o povo negro e pobre, com uma linguagem e atitudes menos informais que igrejas voltadas para classes médias e altas.

> Tal religião, mesmo quando não se constituía intencionalmente em um gesto político ou social era um protesto. Cada elemento dela exalta os caminhos e as aspirações dos pobres dos ignorantes e oprimidos, dos trabalhadores, depreciando os padrões dos ricos, dos poderosos, dos instruídos, das classes superiores. (HOBSBAWN, 1990, p. 279)

O autor afirma que as pessoas encontram no *jazz* um instrumento adequado para fazer protestos através da música porque é uma música de " 'pessoas comuns', que tanto por suas origens sociais quanto por suas associações e peculiaridades musicais, se presta a tal interpretação mesmo quando esse não é o seu objetivo" (p. 281). Pelo simples fato de ter sua origem em meio aos oprimidos e esquecidos pela sociedade ortodoxa, e por ter

visto a mesma com desdém, escutar esse estilo de música pode se tornar um gesto de discordância ou insatisfação social.

> Pois o fato de os negros serem e terem sempre sido pessoas oprimidas, mesmo entre os pobres e destituídos de poder, tornou seus gritos de esperança mais poderosos do que os de outros povos, e fez com que encontrassem, mesmo em palavras, a mais irrespondível das expressões: "Ninguém sabe dos problemas porque passei", " Às vezes eu me sinto como uma criança órfã, " bom dia *blues, blues,* como vai você? "... Além disso, por suas origens musicais, ele usou o mais forte dos dispositivos musicais de indução de emoções físicas poderosas, o ritmo, como nenhuma outra música conhecida em nossa sociedade. Ele não é apenas uma voz de protesto: é um alto falante natural (HOBSBAWN, 1990, p. 281).

Para Hobsbawn (1990) o *jazz* por si só, não é consciente politicamente ou revolucionário e "as vozes que gritam 'não gostamos disso' não devem ser confundidas com 'isso não pode continuar' e menos ainda com o slogan 'temos que revolucionar isso' " (HOBSBAWN, 1990, p. 279). Antes de ser adotados por intelectuais o *jazz* se prestava muito pouco a revolução política do que outros gêneros de música como o *gospel.* (p. 282). Portanto percebe-se que foi necessário a percepção do potencial político e social do *jazz* por parte de outras camadas da sociedade para o *jazz* poder ter voz política propriamente dita e se tornar o protesto do *jazz* uma ação consciente e intencional.

Hobsbawn ressalta que o *jazz* quando deixado a si mesmo possui o protesto como um conceito vago e ambíguo, pois o que o *jazz* combate está claro, que é a opressão, pobreza, desigualdade e a falta de liberdade, porém não pode se dizer o mesmo para o que o ele é a favor, e como outros protestos individuais e espontâneos é tentado por aceitar ganhos positivos muito pequenos como o reconhecimento oficial e satisfação pessoal (p. 284).

Foi nesse vácuo de conceito que os Estados Unidos perceberam a oportunidade de definir o que o *jazz* era a favor e transformou-o em um instrumento de diplomacia cultural, portanto naquele momento o *jazz* seria a favor e propagador mundial dos ideais e valores americanos, sendo um representante de cultura capitalista e liberal. Como é uma música

democrática, por onde passou o *jazz* encontrou uma boa recepção, passando a se tornar posteriormente uma música do mundo, assimilada pelas mais diversas culturas.

Se um músico de *jazz* negro, que possui um histórico de pobreza, discriminação racial, é tratado com inferioridade, começa a ser reconhecido e aclamado por suas habilidades musicais jazzísticas, é muito fácil dele se contentar com essa nova situação, onde ele está num patamar melhor do que estava antes, acomodando-se com os ganhos que obteve com sua música e seu protesto, não dando continuidade ao protesto e "esquecendo" daqueles que ainda não alcançaram esse reconhecimento, como acusaram Louis Armstrong, em determinada altura de sua carreira, de ter se esquecido da luta pelos direitos civis dos negros.

> Ou mais precisamente, a tentação de oscilar entre o descontentamento que nunca pode ser satisfeito porque, como a "flor azul" dos românticos alemães, ou o pote de ouro no fim do arco-íris, ele está, por definição, além da satisfação, e fácil satisfação de crescer, ser enviado em uma excursão como "embaixador cultural" pelo governo dos Estados Unidos, tocar com a Filarmônica de Nova York ou ganhar muito dinheiro (HOBSBAWN, 1990, p. 284).

Com essa abordagem de Hobsbawn podemos perceber e concordar que o *jazz* por ser uma música originada em classes mais baixas e que passaram por sofrimentos inúmeros desde sua chegada ao continente americano, acaba recebendo toda a carga sentimental e vivencial dessas pessoas, que são os negros, expressando situações que passaram que mostram claramente um classe oprimida, ou então pintando uma situação de liberdade, tranquilidade, paz e felicidade que gostariam de passar, e acaba assim, indubitavelmente, possuindo elementos de protesto, mesmo não fazendo música com essa intenção, como diz Hobsbawn (1990).

Por ser uma música originada pela mescla da cultura africana com a europeia, desde de suas raízes possui um caráter integrativo e democrático, e ao longo dos anos percebeu-se esse caráter do *jazz* e se aplicou na sociedade como um protesto. Essa música poderia ter tido ganhos maiores, mas acredito que o *jazz* mesmo com a tentação do reconhecimento oficial, influenciou a história social dos Estados Unidos de maneira contundente, sobre tudo na questão da descriminação racial com o negro, que tomou suas dores, sofrimentos e transformou em uma arte que mudou a história da música.

Conclusão

O presente trabalho analisou o *jazz* como instrumento político, social e econômico, através da análise de suas origens começando com a escravidão nos Estados Unidos, a interação da cultura africana com a cultura europeia, a formação e aprimoramento de novos estilos de música até chegar no *jazz* propriamente dito.

As relações sociais que permeiam o *jazz* são parte da essência desse gênero musical. Esta não é uma música somente para dançar, se apreciar, como uma música *pop* comercial voltada para mercado musical, é uma música com uma origem social e política muito forte, a qual através de seus improvisos livres, de sua forma não tão delimitada em alguns estilos de *jazz*, os ritmos sincopados provenientes da tradição africana e que foi um choque a música tradicional ocidental, e suas melodias cheias de *blue notes* ou notas "rebeldes" como já foram chamadas, exprimem a arte de um povo oprimido que era discriminado e deixado a margem da sociedade, retratam as histórias de negros que passaram por situações que somente eles sabem e por conter uma trajetória forte o *jazz* se torna uma música que passa verdade a quem quer ouça, e assim conquistou o mundo.

Os *Negro Spirituals* e o *blues* são parte da contribuição da cultura negra para a formação do *jazz* assim como o *Gospel*, e como visto, essas músicas falavam sobre o sofrimento sofrido pelos negros nas lavouras, pela vontade de se libertar desse cativeiro, fazendo alusões ao cativeiro do povo Hebreu relatado no Antigo Testamento. Falavam também da tristeza que esse povo sentia, de situações corriqueiras da vida, como bebidas, sexo, trens e trilhos.

O *jazz* passou por modificações ao longo dos seus poucos anos de existência, foi uma música "superdotada", por que evolui de maneira muito rápida se comparada a música clássica europeia, que possui uma história de séculos e mudanças não tão repentinas. Estilos de jazz como *New Orleans, Chicago, Swing, Bebop* entre outros, foram se transformando e se adaptando a realidade vivida nos locais onde esses estilos foram criados. Por exemplo o estilo *New Orleans* é muito diferente do *Bebop* e isso tem a ver com a inteiração social que os músicos de *jazz* tinham nesses locais. A posição do negro na sociedade e sua relação com músicos brancos influenciaram a música que se era tocada.

Analisamos o *jazz* como instrumento político na Guerra Fria, como ele entrou no bloco comunista e a importância dos concertos de Dizzy Gilespie no Oriente Médio e Benny Goodman na União Soviética.

A diplomacia do *jazz* reforçou o alinhamento de alguns países para com os Estados Unidos, além de ter aberto portas para a comunicação direta entre os EUA e países do Oriente Médio e a URSS o que pode ser afirmado através do acordo Lacy-Zaroubin.

Os *shows* de Dizzy Gillespie, principalmente na Grécia, mostram como o *jazz* conquistou novos adeptos e reforçou o alinhamento com os Estados Unidos. Os estudantes que eram antiamericanos ao final do *show* carregavam Gillespie, e com ele um dos símbolos mais americanos: o *jazz.*

A *tour* de Benny Goodman na União Soviética foi um marco para a História das relações entre Estados Unidos e URSS, pois em plena na disputa por hegemonia mundial, os americanos conseguiram exportar o *jazz*, que era a representação da diversidade, liberdade e integração norte americana, ganhando a admiração da população local e deixando uma semente de *jazz* plantada no coração da União Soviética. Uma música que começou com improvisos coletivos feitos por negros em meio a uma cidade que possuía uma alta interação entre culturas seria o símbolo perfeito para o ideal americano de se viver.

Reforça-se a importância da cultura como um instrumento político, diplomático e de protesto. A cultura influencia as pessoas, a sociedade, os estados, de uma forma que pode ser radical ou sutil, e ao perceber a essência democrática do *jazz* os Estados Unidos investiram na sua propagação e em dar o reconhecimento devido a esse gênero musical, utilizando-o como símbolo de sua pátria, pelo fato de o carisma do gênero o tornar um dos meios mais fáceis de imprimir valores e veicula-los.

O *jazz* é uma música de protesto, é uma música democrática, que aceita outros ritmos, melodias, mesclas com outras culturas. É uma música que possui fortes relações com a sociedade, que influenciou na conquista dos direitos civis dos negros, uma vez que usado como instrumento de diplomacia cultural, outros países pressionaram os EUA sobre a questão racial.

Assim, o *jazz* se mostrou mais que um movimento artístico, revelou-se uma música política e social do negro americano mesmo que esse não tenha a feito conscientemente. A principal característica do *jazz*, é a improvisação, foi fundamental para que o *jazz* fosse escolhido como instrumento diplomático, e mesmo quando as situações em concertos e *shows* ao redor do mundo não iam muito bem, os *jazzmen* faziam aquilo que melhor sabem fazer, improvisar, e assim conseguiu conquistar aliados tanto para o *jazz* como música e para os Estados Unidos e suas intenções políticas.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Maria; BORGES, Cláudia. **As Raizes do Jazz e a Original Dixieland Jazz Band,** 2004.

BERENDT, Joachim E. - **O jazz do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, vol. 109)

BERENDT, Joachim Ernst; HUESMANN, Gunther. **O Livro do Jazz**: de Nova Orleans ao Século XXI. São Paulo: Edições Sesc, 1997.

CALADO, Carlos - **Jazz ao vivo**. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Coleção Debates, vol. 227)

DAVENPORT, Lisa E. **Jazz Diplomacy**: Promoting America in the Cold War Era. Mississipi: The University Press of Mississipi, 2009.

GILLESPIE, Dizzy; FRASER, Al. **To Be, or Not… To Bop**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

GUINLE, Jorge. *Jazz panorama*. São Paulo: José Olympio, 2000

HOBSBAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos:** O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IMMERMAN, Richard H. **John Foster Dulles and the Diplomacy of the Cold War**. Princeton: Princeton University Press, 1990.

JACINTO, Thífani Postali. **Música e Folkcomunicação**: o Blues como manifestação afro-americana. Trabalho apresentado na XII Conferência Brasileira de Folkcomunicação (Folkcom), Taubaté/SP, 2009

KORALL, Burt. **Jazz Speaks Many Tongues, Vaults National Barriers: Wider Jazz Market a By-Product of American Diplomatic Policy**. **Billboard**, v. 1, 1957.

MASSIN, **Jean. História da Música Ocidental / Jean & Brigitte** Massin – Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1997.

MUGGIATI, Roberto. *O que é jazz*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Coleção Primeiros Passos).

MUGGIATI, Roberto. **Jazz: uma História em Quatro Tempos.** Porto Alegre: L&PM Editores, 1985 (Coleção Universidade Livre).

PINHEIRO, Marcos; MACIEL, Fred. **BLUES: Manifestação e Inserção Sociocultural do Negro no Início do Século XX,** São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia Cultural**: Seu Papel na Política Externa Brasileira. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2011

SHIPTON, Alyn. **Groovin' High**: The Life of Dizzy Gillespie. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.

U.S. DEPARTMENT OF STATE. **Report of the Advisory Committee on Cultural Diplomacy**. Washington: U.S. Department of State, 2005.

VAN KAN, Brianna. **Blue Notes from the Underground**: Jazz in the USSR. Tese (Bacharelado em Artes) – Wesleyan University, 2012.

VITAL, Larissa Borges. **Da Bomba ao Bop: o Jazz Como Instrumento Diplomático na Guerra Fria**, 2015.

VON ESCHEN, Penny M. **Satchmo Blows Up The World**: Jazz Ambassadors Play the Cold War. Massachusetts: Harvard University Press, 2004.